

E por falar em...  
**CORPO  
PERFORMÁTICO**  
fazer e dizeres  
na dança

Seminários  
de Dança

**E por falar em...**  
**CORPO PERFORMÁTICO**  
**fazer e dizer na dança**

ORGANIZAÇÃO:

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

6ª EDIÇÃO

JOINVILLE 2013

Copyright©2013

Organização:



ISBN 978-85-7682-817-4

Seminários de Dança  
**E por falar em...CORPO PERFORMÁTICO**  
**fazer e dizer na dança**  
De 25 a 28 de Julho de 2012 – Câmara de Vereadores de Joinville

**Visite:** [www.festivaldedanca.com.br](http://www.festivaldedanca.com.br)

# **Prefácio**

## **UM CORPO PERFORMÁTICO**

Imbuídos de grande responsabilidade e sempre motivados pela oportunidade de aprendizado que supera os desafios organizacionais, realizamos mais uma edição dos Seminários no período de 25 a 28 de julho de 2012.

Esta sexta edição trouxe a enriquecedora coordenação de uma dupla executiva das mais renomadas no cenário brasileiro: Sigrid Nora, doutora em Comunicação e Semiótica, pós-doutorada em História/Arte, Memória e Patrimônio, coordenadora do Núcleo de Pesquisa Ciências e Artes do Movimento Humano da Universidade de Caxias do Sul e organizadora do "Temas para a Dança Brasileira" do SESC-SP. Maria Bernadete Ramos Flores, doutora em História e pós-doutorada nas universidades de países como Argentina, Portugal, Estados Unidos e Espanha, é autora de vários livros, dedicando-se à História Cultural e abordando temas da festa e do corpo, da estética e da história da arte.

A proposta temática foi mais uma vez desafiadora, no sentido de articular os processos de construção e visualizações assumidas pelo corpo, do corpo e no corpo de diferentes discursos contemporâneos em dança. É claro que a partir da experiência prática e amplitude teórica destes currículos, os participantes mais uma vez tiveram o privilégio de pensar e discutir a dança com dezenas de especialistas sobre o que afinal é esse corpo que executa uma determinada *performance*. Daí o tema dos Seminários desta vez ser "E por falar em...CORPO PERFORMÁTICO, fazeres e dizeres na dança". Um título que abstrai, instiga e remete a uma provocação digna da maturidade que faz jus à comemoração dos 30 anos de realização ininterrupta do Festival de Dança de Joinville. Os registros desta complexa equação artística e os principais resultados tangíveis estão apresentados a seguir, cumprindo a missão didática, pedagógica e acadêmica que transcende um festival de mostra competitiva e se propõe a contribuir para a formação da dança brasileira.

**Ely Diniz**

Presidente Instituto Festival de Dança de Joinville

# **Apresentação**

## O CORPO É O CENTRO DE TUDO

Para começar, queremos transformar em *aforisma* o enunciado que serve de título a esta apresentação, o *corpo é o centro de tudo*, palavras usurpadas de um dos textos que compõem esta Coletânea, o de autoria de Zeca Ligiéro. O que significa tomar uma frase por *aforisma*? Significa que queremos dar a ela força de concisão para expressar um pensamento, um pensamento tão grande capaz de preencher um mundo, a vida, todo o nosso cotidiano. *O corpo é o centro de tudo* foi o pensamento que guiou a proposição, a composição e o desenvolvimento deste *VI Seminários de Dança*, sob o tema: *Corpo performático: fazeres e dizeres na dança*, entre os dias 25 e 28 de julho de 2012, como parte da Programação do 30º Festival de Dança de Joinville. Entre conferências, debates comentários, comunicações de trabalhos, pôsteres, tudo convergiu para refletir *o quanto pode o corpo*, cuja tese e sua argumentação fora mostrada na abordagem da arte da *performance*.

Sem querer definir o que seja *performance*, Sandra Meyer considera que a *performance* redefiniu parâmetros que nos permite pensar a arte hoje. O teatro beneficiou-se na sua relação estreita com a *performance*, para repensar a noção de representação. E a dança? Além de reafirmar a presentidade do corpo, permitiu a intensificação de questões ontológicas próprias da dança, tais como a auto-reflexibilidade dos corpos, que não necessitam “significar” além de sua materialidade, encobertas pela tentativa (muitas vezes em vão) de mimar a dança. O importante, mostra Sandra Meyer, é que as práticas performáticas na arte dão ênfase mais ao processo do que ao produto final e, neste sentido, pode-se falar de uma *co-presença*, que envolve tanto um “colocar-se com” de um artista em relação ao outro, com o qual divide a cena, ou ao espectador.

Pensar a presença não como a dilatação de uma personalidade, mas pelos agenciamentos com outros corpos. Os modos de apropriação de práticas e mecanismos provenientes das artes visuais, da *performance* e das artes mediáticas por parte da dança contemporânea aqui ressaltada constitui processos de subjetivação que instauram o que aqui denominamos de *performatividades* em dança: atos que reposicionam corpos, que reinventam mundos.

A *performance* artística, com suas exacerbações, talvez seja o que melhor possa responder à questão “O que pode o corpo?”. Porém, que não se atenha à discussão sobre *performance* apenas para se pensar no campo das artes visuais realizadas no corpo vivo

dos artistas em cena. Nos jogos, brincadeiras e rituais, incrustados na vida cultural, como nos mostra Zeca Ligiéro, o corpo pode ser tomado como um texto, que se reflete uma literature viva na qual se encontra inscrita a tradição. “As dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do *performer* como um todo”. A corporiedade se compõe de informações subjetivas que se expressam na relação com a espiritualidade e a filosofia da coletividade. E, nesta perspectiva, adianta Hélia Borges de que nestes atravessamentos subjetivos, encontra-se uma virtualidade possível de produzir singularidades, de produzir diferenciais, não só nas artes que têm o poder de criar a contra-imagens, mas igualmente na vida cotidiana em sociedade.

Daí a importância da noção de *performance* ao conectar diferentes formas de ação humana, em diferentes âmbitos – no teatro, nas artes em geral, mas também e especialmente na vida cotidiana, através das práticas incorporadas. No texto de Maria Flores, ao se fazer referência a Mafessoli, concebe-se o indivíduo como sendo definido na multiplicidade de interferências que estabelece com o mundo circundante. Vivemos criando e projetando imagens a todo o momento diante das demandas variáveis de identificação, isto é, ser para um Outro, o que implica em práticas, sempre provisórias, a construir representação de si na ordem diferenciadora da alteridade e na ordem das competências que estamos dispostos a desempenhar.

Neste caso, voltando ao texto de Hélia Borges, é preciso tirar o termo “estética” de certo lugar comum, e nos aproximamos da proposição nietzschiana do *transformar a vida em uma obra de arte*. Essa afirmação nos coloca frente não só à dimensão da singularidade, mas também para a dimensão necessária da ação, da estesia, da corporeidade na experiência primária constituída na afecção com o mundo. Referindo-se a Deleuze e Guattari, assim como a Foucault, podemos conceber a *performance* como signo da potência da vida em sua produção como obra de arte. Nos processos de subjetivação se constituam espaços estéticos de resistência, linhas de fuga aos mecanismos de poder, fazendo emergir outras formas de estar no mundo.

## **REDE DE OLHARES**

Nesta sexta edição do Seminários de Dança, a estrutura da organização compôs-se de Conferências, Painéis de Debates, Comunicações de Trabalhos e, de forma inusitada, de uma “integração”, de uma “rede de olhares”. No que consistiu isto? Numa integração com o Festival de Dança, os participantes do VI Seminários foram levados a participar da

Mostra Contemporânea de Dança. E, estudiosos e pesquisadores da dança foram convidados a fazer uma leitura das obras. Esta foi uma maneira para se pensar, afinal, qual é a dimensão do *corpo performático em dança*, já que no geral, estamos numa cultura performativa em muitos sentidos. “Talvez a bacana ideia – diz Airton Tomazzoni – seja pensar em um *corpo performático* não apenas como o corpo que se mostra, um corpo que se apresenta, um corpo que se espetaculariza, mas sim como o CORPO INVENTIVO, o CORPO INQUIETANTE, um corpo disposto a ocupar um lugar fora de lugar.”

A proposta desta sessão, *Rede de olhares*, que atingiu pleno sucesso, foi a de experimentar os conceitos de *performance* apresentados pelos conferencistas, como instrumentos para formular impressões sobre a dança contemporânea, como expressividade do *corpo performático*. Assim, imbúidos desta tarefa, Airton Tomazzoni, Mônica Dantas, Vera Collaço, Luciene Lehmkuhl, Beatriz Cerbino, Carlos Alberto dos Santos, Vanilton Lakka e Rosa Primo fizeram a leitura das respectivas obras: *Bolero 4*, *Cavalo*, *Casa de ferro*, *Interlúdio*, *O silêncio da casa*, *Carcaça/parte 2* e *Danças urbanas*.

Os textos que resultaram desta experiência, publicados nesta Coletânea, mostram que a fruição de uma obra de arte está relacionada com um processo de criação que se realiza em cada espectador/leitor. Como explica Mônica Dantas, fruir significa apossar-se de algo, tirar o máximo proveito, gozar e desfrutar. Com as leituras de nossos leitores-críticos desfrutamos o máximo das obras apresentadas no evento. A experiência também nos ajudou, citando Mônica Dantas mais uma vez, a chegar à conclusão de que a *performance* – e a *performatividade* – pode ser vista como uma atitude, uma maneira de portar o corpo, de se colocar no espaço, de se colocar frente ao outro (daí a ideia de “tomar uma atitude”). Atitude que possibilita que abram espaços críticos para as práticas existentes, entre elas a prática da dança.

## **A PESQUISA EM DANÇA**

O *Festival de Dança de Joinville* é um grandioso evento de dança, mas não se restringe ao espetáculo. Quer ser também um centro de pensamento, criando espaços diversos para discutir o conhecimento sobre a dança, as tendências e concepções, as possibilidades de pesquisa da dança. A experiência adquirida ao longo de anos com esta prática de cunho acadêmico levou os organizadores do *Festival* a propor os Seminários que, desde sua primeira edição em 2008, constituiu-se no espaço próprio para reunir

pesquisadores da dança. Neste VI Seminários, as sessões de comunicações e a exposição de pôsteres oportunizaram uma visão do crescimento da pesquisa em dança, não só em Santa Catarina, mas em todo o país. Pesquisadores renomados, professores de dança, alunos de doutorado, mestrado e graduação, coreógrafos e bailarinos, de diversas partes do Brasil, de diversas Universidades, de diversos cursos de graduação em dança, de diversos centros de dança apresentaram trabalhos, os quais são dados a ler aqui nesta obra, na Sessão intitulada *Comunicações*, e produziram material visual em forma de *pôsteres*, também aqui reproduzidos em *facsimiles*. Coroamos com esta experiência o objetivo do Seminários de Dança: a criação de um espaço de congregação e produção do conhecimento.

**Sigrid Nora e Maria Flores**

Organizadoras do VI Seminários de Dança

# **Conferências**

# Os agenciamentos sutis do corpo performático

Hélia Borges<sup>1</sup>

“A arte da performance liberando o instante à vertigem de emergência de universos ao mesmo tempo estranhos e familiares, tem o mérito de levar ao extremo as implicações dessa extração de dimensões intensivas, a-temporais, a-espaciais, a-sigificantes a partir da teia semiótica da cotidianidade.”  
(Félix Guattari)

Artistas e pesquisadores do teatro e da dança, ao buscarem conceituar o ato performático, concordam sobre seu caráter diferencial no cenário das manifestações artísticas. A performance lida com o chamado *multiplex code*, que se caracteriza por misturas de elementos multimídia (COEHN, 2007) e pela multiplicidade derivativa de elementos cênicos, composições que se apropriam de gestos, movimentos, como fonte de expressão visando perturbações ao lugar comum das coisas codificadas.

O fazer artístico contemporâneo desdobra-se na radicalidade da contramão à lógica racionalista que busca no sentido único, no significado datado das coisas do mundo, seu suporte para o pensamento.

Considera-se que J. Beyus foi um dos artistas pioneiros, entre outros, na condução de imagens cênicas, ao utilizar elementos que ousassem desconstruir os conjuntos semiotizados impeditivos de apreensão de uma realidade suprassensível, ou seja, impeditivos de transformar os processos de arte em forma de vida.

Nesse sentido apropriamo-nos de uma lógica em que a ideia seria criar um campo de pensabilidade fora do que orienta o pensamento entendido como representação. Dentro dessa perspectiva, articulam-se algumas contribuições dos filósofos contemporâneos, como Foucault, Deleuze, e psicanalistas, como Guattari e Winnicott, que buscam, com seus construtos teóricos e clínicos, atravessar os modelos redutores de apreensão do mundo, de maneira a oferecer novos planos de pensabilidade a partir da experimentação, entendida aqui como uma experiência estética.

Construímos desde aqui uma oportunidade para discutir sobre os ajustamentos semióticos aos quais estamos submetidos a fim de que, pensando o pensamento, possamos desajustar os processos impeditivos de outros olhares para mundos possíveis. Pensar o pensamento foi a tarefa levada a termo pelas questões trazidas por Foucault em

sua genealogia do pensamento ocidental, legando-nos, de uma vez por todas, a herança de não poder mais se iludir com a noção de verdade, origem e fundamento.

Assim, entendemos a contribuição do ato performático como uma forma de possibilitar, por meio da experiência cognitiva sensorial, o acesso a campos que ultrapassam a compreensão racional de significados. Portanto, torna-se necessária uma discussão do que se entende por experiência estética.

Numa tentativa de retirar o termo “estética” de certo lugar-comum, aproximamo-nos da proposição nietzschiana do *transformar a vida em uma obra de arte*.

Segundo alguns pesquisadores e coreógrafos, uma manifestação artística estaria associada ao que se entende como senso comum relativo à palavra estética: uma experiência ligada ao belo como o transcendente, uma observação distanciada que permite um julgamento racional<sup>2</sup>, um juízo de gosto – como Kant propunha, assentado na razão transcendental. Porém tal regulação limita a compreensão da dimensão crítica que esses outros filósofos nos aportaram.

Assim, o entendimento senso comum do termo *estético* distancia e distorce a experiência estética de seu campo de sustentação ontológico, qual seja: a estesia, como condição sensível do corpo que, no seu encontro com o mundo, possibilita a apreensão de campos diferenciais, permitindo *desventramentos* de mundos.

Mesmo que Cohen (2007, p. 127) tenha aproximado a performance da experiência estética, segue mantendo na ideia de estética o teor do significado, sustentando a percepção estética associada ao universo da representação. Já Fernandes (2010, p. 126) defende:

A ação é o ponto nevrálgico de toda performance, que se estrutura com base em um fazer e não no ato de representar [revelando que] as operações performativas [...] são as maiores responsáveis pelo desvio paulatino das exigências de representação [...] transformando o apelo puramente especular em encorajamento de percepções sensoriais.

Em outro comunicado, Cohen (2012) parece redimensionar a questão estética aproximando-a mais da experiência com o vivido fora da representação, por evocar o termo estética como campo das forças:

Nesse contexto, contemporâneo, a “performance” contrapõe-se aos paradigmas da representação: aos espaços “auráticos” da cena [...] o aporte das novas tecnologias [...] amplificam os mecanismos de mediação, virtualização e refratação da percepção e captação de códigos sensíveis

[...] demarcam tempos, espaços, corporiedade [...]. A questão que se propõe na arte da performance é de uma mediação e intervenção nos planos de realidade, superando os limites entre os campos do real e da ficcionalidade, entre sujeito e receptor da obra, dando complexidade e polissemia à produção do evento.

Nessa medida, podemos conjugar à ideia de performance o *nonsense*, o paradoxo, o espaço diferencial e, assim, nos aproximarmos de um campo de fluxos longe do senso comum e do bom senso, pois estes, segundo Deleuze (1974), só fazem repetir predicados e caminham sempre na mesma direção, buscando a harmonia e o linear.

Com base nessa concepção, propomos que o ato performático realiza agenciamentos de semiotização, impedindo que se prenda ao mesmo sistema interpretativo o mesmo invariante de figura de expressão, o que torna obscura e misteriosa a articulação entre conteúdo e expressão; “o caos, ao invés de ser um fator de dissolução absoluta de complexidade, torna-se o portador virtual de uma complexificação infinita” (GUATTARI, 2000, p. 78) e ainda “a complexidade, liberada de suas sujeições discursivas significantes, se encarna então em danças maquínicas abstratas, mudas, imóveis e extraordinárias” (GUATTARI, 2000, p. 105).

Deleuze e Guattari inauguram, ao tecerem tais ideias, a possibilidade de sair de um modo molar de funcionamento das coisas do mundo para favorecer a captação do campo intensivo, que diz respeito ao modo molecular de funcionamento da vida. Esse campo molecular, sutil ao se congelar em uma forma, faz emergir o mundo molar. O performer seria aquele capaz de, ao atravessar o mundo molar, o mundo das formas, captar as forças moleculares e, assim, produzir um campo de afetação em que a experiência estética se compõe pela sensação, campo de imanência, desajustando os espaços codificados, sendo, portanto, sempre inaugural.

Este é o sentido radical de uma estética da imanência: “ela se deseja gesto e não representação, *Darstellung* e não *Vorstellung*, processo e não aspecto, contato e não distância” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 143).

É nesse sentido que nos provoca Beuys<sup>3</sup> com sua proposta de campo alargado da arte, em que o artista possibilita, por meio de ações, o acesso ao inconsciente enquanto força, de maneira a permitir que autor e espectador se comuniquem ao captar as forças e se colocar em ação: viabilizar que o invisível de algo seja percebido.

A corporeidade compõe-se de atravessamentos, de informações que se encontram virtualizadas. Antes das formas, retendo a vontade que dirige todo o pensamento, seria

possível, por meio das contraimagens, a produção de diferenciais.

Ao interpelar as forças inconscientes do espectador, não o inconsciente recalcado, mas os vazios – o que se coloca entre ausência de representação de coisa ou imagem e as pulsões –, o artista seria capaz de expressar o caráter imanente das coisas do mundo. Uma ação, portanto, seria o dispositivo capaz de criar imagens inconscientes indutora de forças que favoreceriam a emergência das contraimagens.

Tais estados se sustentam na atualização de um campo de virtualidades sempre presentes que, como processos subjetivantes, operam por forças ainda não codificadas, transduzindo-se<sup>4</sup> em formas. Essas forças estão em um campo intensivo como virtualidades, que são atualizadas no processo de construção de mundos, a partir da apreensão perceptiva. Embora não conscientes ou conscientizáveis, esses virtuais se dão aos sentidos por micropercepções dos espaços moleculares e vão constituir parte do dialeto de cada um.

A alusão rítmica, conceito proposto por Gil<sup>5</sup>, parece estar referida ao espaço idiolectal, entendido como o dialeto próprio, como algo singular no tocante às inscrições já realizadas na trajetória pessoal, de forma a marcar a instalação na subjetividade de um *quase-território*, mas que ainda não pode ser nomeado, mostrando-se como uma espécie de névoa que indicaria algum contorno.

José Gil (2001) apoia-se na trilha das pequenas percepções para nos trazer a contribuição da experiência da dança como produzida pelo encontro dos corpos, por meio de efeitos que ele designa como *efeito nuvem*. Este faria parte das experiências captadas para além do codificado, dos espaços localizáveis e que não temos uma consciência vigil. O *efeito nuvem* poderia ser entendido como um lugar entre o visível (gestos codificados) e o invisível (forma das forças). São essas nuvens de sentido que, no avesso da intencionalidade, invadem o corpo pelos movimentos; constituindo a consciência do corpo, seus movimentos tornam-se movimentos de pensamento.

As *nuvens de sentido* sendo formas móveis, como poeiras que se organizam momentaneamente num sentido, mas que rapidamente se deslocam para outro movimento, infinitamente, possibilitariam a emergência de comunicação entre os inconscientes, que, segundo Beuys, não se liga a uma experiência individual, e sim a uma imagem-nua, a uma ação. Imagem-nua é algo que pertence às pequenas percepções, ao mundo a-significante, ao campo imanente da existência.

Em seu livro *A arte como linguagem*, José Gil (2010) aproxima a experiência estética

da produção de mundo e a localiza no despertar do artista e da criança no contato com os existentes. Segundo o autor (2010, p. 55),

antes da intencionalidade da consciência que pressupõe o objeto dado, existe uma ligação com o mundo, que visa este mundo como mundo animado. Na percepção de uma coisa forma-se sempre um devir-coisa [...] [que] está indelevelmente inscrito na percepção que o artista e a criança tem do mundo. Na percepção daquela mesa por Beuys que acha demasiado baixa como um rafeiro, há um devir-cão da mesa. Não se pode perceber sem projetar a vida no mundo.

Winnicott, psicanalista inglês que contribuiu de forma decisiva para uma releitura da psicanálise, enfatiza a importância de atentar para as experiências primárias do desenvolvimento, onde se localizariam vivências de captação de mundo pelos sentidos de eu. Espaço/tempo a-significante em que a comunicação se daria aí, neste vir a ser, na processualidade, neste fluxo intensivo em que o perceber está impregnado de uma corporeidade aberta, descente.

A potência do corpo desenvolve-se sobre um fundo de impotência primeira. Em virtude de sua prematuridade e de sua dependência ao meio exterior a criança está aberta aos agenciamentos intensivos. Por tal via nos esforçamos, por meio dos cuidados, para que o corpo do bebê se torne capaz de ter consciência de si e do outro. Constata-se, assim, que a fragilidade inicial é uma força de onde o corpo humano retira sua potência, justamente por ser uma forma em formação.

A infância, em todos nós, preserva seu olhar a-significante sobre o mundo, campos pré-discursivos em que a intensidade, que subjaz ao discurso, mantém a linguagem viva. A esse intervalo Foucault (1971) denomina o fora do discurso e nos propõe perceber que, justamente, nesse território em que operam as forças – o campo intensivo, e pela chance de tangenciá-lo – nos é possível sair de um ajustamento semiótico. Tal ajustamento, que escraviza os sentidos pelo fechamento dos códigos, opera uma redução na capacidade crítica de perceber o mundo.

No processo de vir-a-ser, este outro que se institui na alteridade e que denomina mãe é “um banho de palavras, são olhares, sorrisos, contatos, braços que amparam – o que se chama na falta de melhor coisa, ambiente” (PONTALIS, 1991, p. 117). Essa afirmação nos coloca diante não só da dimensão da singularidade, como também da dimensão necessária da ação, da estesia, da corporeidade na experiência primária constituída na afecção com o mundo.

A capacidade transdutora do corpo refere-se às proposições enunciadas por Deleuze e Guattari, assim como Foucault, ao aproximar a vida em sua produção à ideia de obra de arte, ou seja, à possibilidade de que nos processos de subjetivação se constituam espaços estéticos de resistência, linhas de fuga aos mecanismos de poder, fazendo emergir outras formas de estar no mundo. Contemplamos, também, essa sintonia de ideias em Winnicott quando este destaca:

Através da expressão artística, há a esperança de manter contato com nossos selves primitivos, de onde se originam os sentimentos mais intensos e sensações amedrontadoramente agudas e ficamos realmente empobrecidos se somos apenas sãos (WINNICOTT, 1978, p. 285).

Sob essa perspectiva, o trabalho performático, operando por transdução, possibilita o acesso ao campo pré-individual, ao coletivo transindividual como território das forças que devém formas. Nesse sentido, o corpo sustenta, no ato poético, sua extensão política ao se tornar fazimento de si mesmo no encontro do campo sutil das coisas do mundo.

A arte, assim, afirma a vida inventando novas possibilidades de existência e tem como finalidade última, se é que existe, uma subjetivação sempre a conquistar. Por intermédio de processo de captação do real reinventa-se a vida de modo a combater a rigidificação codificada de que o poder necessita para se constituir em sua tirania. A singularização, a individuação consiste, justamente, em um processo de transdução em que o pré-individual se torna acessível para produzir o deslocamento necessário, viabilizando novos territórios existenciais, resistindo à uniformização do pensamento e das condutas.

Trabalhando na potência do campo pré-individual, Agamben (2007) fala-nos, em seu livro *Profanações*, sobre a força disruptiva da existência e seu poder criador:

Todo o impessoal em nós é genial; genial é, sobretudo, a força que move o sangue em nossas veias ou nos faz cair em sono profundo, a desconhecida potência que, em nosso corpo, regula e distribui tão suavemente a tibieza e dissolve ou contrai as fibras dos nossos músculos. É Genius que, obscuramente, apresentamos na intimidade de nossa vida fisiológica, lá onde o mais próprio é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e indomável. Se não nos abandonássemos a Genius, se fôssemos apenas Eu e consciência, nunca poderíamos nem sequer urinar. Viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não-conhecimento (AGAMBEN, 2007, p. 17).

O impessoal, sendo o que nos ultrapassa, implica estranheza no que da vida não é nossa posse: é poder falar do resto, do lixo, do banal, do vergonhoso retirando a rede de sentidos que torna esses fluxos codificados como negativos, entendendo, desde aí, arte como aquilo que pode restaurar o livre uso do mundo.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BORGES, Hélia. O Processo de maturação em Winnicott como campo de atualização de virtualidades. *In*: MELGAÇO, Anna; OUTEIROL, José; ARMONY, Nahman (Orgs.). **Winnicott** – seminários cariocas. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sobre o movimento**: o corpo e a clínica. Tese (Doutorado)–Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **Performance e rede**: mediações na era da tecnocultura. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/textorede.htm>>. Acesso em: 7 jul. 2012.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. Pensamento nômade. *In*: MARTON, Scarlett (Org.). **Nietzsche hoje?** São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 56-76.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imanência estética. **ALEA**, v. 5, n. 1. jun./jul. 2003.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2010.

FOUCAULT, Michel. **L'Hermeneutique du sujet**. Collection Hautes Études. Paris: Gallimard / Seul, 1990.

\_\_\_\_\_. L'Ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971. Disponível em: <[www.scribd.com/doc/.../Michel-Foucault-A-Ordem-do-Discorso](http://www.scribd.com/doc/.../Michel-Foucault-A-Ordem-do-Discorso)>. Acesso em: jul. 2012.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GIL, José. **A arte como linguagem**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

\_\_\_\_\_. **Imagem nua e pequenas percepções.** Estética e semiótica. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

\_\_\_\_\_. **O movimento total** – corpo e a dança. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: 34, 2000.

PONTALIS, Jean-Bertrand. **Perder de vista.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1991.

WINNICOTT, Donald. **Da pediatria à psicanálise.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

\_\_\_\_\_. **O gesto espontâneo.** São Paulo. Martins Fontes, 1990.

# Corpo e imagens replicantes

Maria Bernardete Ramos Flores<sup>6</sup>

“Somos historia, somos memoria, somos imagen.”  
(José Luis Molinuevo)

“O corpo nunca está pronto, mas também nunca está no rascunho.”  
(Denise B. de Sant’Anna)

Quando Sigrid Nora me fez o convite para fazer uma palestra neste VI Seminários de Dança, fiquei um tanto perplexa diante do tema: “Corpo performático: fazeres e dizeres na dança”. Não sendo eu bailarina, o que poderia dizer sobre dança? Demorei bastante para pensar num título, o segundo desafio, que fizesse alguma relação. Afinal, o título enuncia, de entrada, as conexões entre conceitos e bases teóricas que façam algum sentido numa fala de 50 minutos, diante de uma plateia acadêmica, num espaço próprio de artistas. Tentarei, então, juntar os três termos que elegi para compor o título enunciado – *corpo, imagem, replicantes* – que, de modo geral, se ligam às minhas próprias pesquisas e espero que façam, de alguma forma, ressonância com o tema do seminário.

## Corpo

Lugar de inscrição, armazenagem e transporte de signos, suporte da memória, o corpo é nosso velho conhecido, embora, paradoxalmente, nunca se deixa conhecer realmente. Se conseguíssemos ler o que está nele inscrito, se dominássemos esse tipo de leitura, declara Michel Serres (2004, p. 78), poderíamos decifrar sua história, suas atribuições e suas ondulações como se estivéssemos diante de um livro aberto; sobre sua dança, seu desejo e sobre as máscaras e estátuas de sua cultura, poderíamos igualmente decifrar a enciclopédia de suas descobertas. Como um virtual, um devir constante, o corpo é potência, intensidade, fluxos, versátil, adaptável, performático, que recorda e esquece, que pode mais e pode menos do que acredita poder. Serres afirma que a união da alma ao corpo ou ao que entendemos como somático é tão clara e, ao mesmo tempo, tão difícil de entender quanto a relação do *software* com o *hardware*. As

novas informações que um *software* introduz no *hardware* metamorfoseiam o antigo computador em um novo; da mesma maneira o corpo se metamorfoseia por meio de seus gestos e imitações. Gilles Deleuze, ao retomar a questão deixada por Spinoza, de que não se saber o que pode o corpo, diz que nenhuma pessoa tem condições de saber “o que pode um corpo” porque ninguém conhece os limites de suas afecções. Seu poder de ser afetado é constante, qualquer que seja a proporção das afeições passivas e das ativas (*apud* JEUDY, 2002, p. 109).

## **Imagem**

Para expor o que pensei sobre o segundo termo do título, *imagem*, começo fazendo referência a dois relatos míticos que fundam nossa condição de humanos. 1) O mito da caverna: Platão narra a história de alguns humanos que nasceram e cresceram numa caverna, sem nunca sair dali; ficam de costas para a entrada, acorrentados, sem poder mover-se, forçados a olhar somente para a parede do fundo, onde são projetadas sombras de outros homens que estão fora e que mantêm acesa uma fogueira. Das paredes da caverna também ecoam sons, de modo que os prisioneiros pensam que são sons das falas das figuras projetadas. Desse modo, os prisioneiros julgam que as sombras, as imagens projetadas na parede, sejam a realidade. Esse mito acompanha a história do conhecimento no Ocidente. O que vemos a nossa volta, afinal, são imagens ou são realidades? Como chegar à realidade por trás da aparência que nossos olhos veem? Ou, a aparência é o próprio real? Será que o Outro que vemos diante de nós não nos aparece como um *tamatguchi*, aquele brinquedinho japonês que consiste em cuidar de um animalzinho virtual que existe por trás da telinha? 2) O relato bíblico do Gênesis diz que Deus criou o homem a sua imagem e semelhança e a mulher à imagem do homem: somos cópias, portanto, e, condenados à propriedade de cópias, vivemos na busca da perfeição, desde a representação de Eva e de Adão no Paraíso, passando por toda a iconografia artística, na história da arte, até a modelagem de corpos de modelos e misses que servem de parâmetro de beleza no nosso cotidiano. Com base na interpretação dos dois mitos, Molinuevo (2002, p. 44) afiança: “Somos história, somos memória, somos imagem”.

A antropologia e a filosofia da imagem têm demonstrado que “somos bancos de imagens vivos – colecionadores de imagens – e uma vez que as imagens entram em nós,

elas não param de se transformar e de crescer” (AGAMBEN 2004, p. 39). O projeto de toda a vida de Aby Warburg foi o de compreender o problema da sobrevivência das imagens, ou seja, a reutilização de figuras antigas e a imitação de antigos modelos culturais. Diante dos relevos de Adolf von Hildebrand, Warburg viu, respectivamente, a sobrevivência da Antiguidade nas suas duas acentuações de movimento: a tendência dionisíaca na exageração e a tendência apolínea no autocontrole. As representações de figuras com formas de ninfa na pintura do Renascimento, inspiradas não só na poesia, como também na arte figurativa, suscitaram-lhe a tese da constante irrupção de imagens que sobrevivem ao longo do tempo. Para Warburg, a razão pela qual a ninfa estava tão intensamente carregada de significado, na sua inesperada reaparição em meio ao mundo florentino burguês, se encontra no fato de que essa figura tinha já um posto no imaginário dos pintores contemporâneos. Os cabelos ondulados e os vestidos levantados pelo vento recordam os detalhes que conferem ênfase dramática aos gestos de seus protótipos antigos: as ménades, representadas sobre os sarcófagos e urnas funerárias (WARBURG, 2005, p. 23).

Burucúa nos chama a atenção para não cairmos na tentação de achar que, diante da persistência, no caso da ninfa, nos achemos ante uma regularidade, uma constante da história cultural do ocidente, a qual derivaria de uma espécie de lei geral em termo de encadeamento e de reprodução mecânica de processos psíquicos causados por visão regular da jovem em movimento. Se Warburg, no seu projeto denominado *Mnemosyne*, compôs o Atlas iconográfico das *Pathosformeln* – imagens sobreviventes – do Ocidente, insistiu, contudo, na identificação do particular e próprio que encerra cada citação da ninfa na larga série. Trata-se de descobrir o desvio individual de uma aparição nova da ninfa com respeito às aparições anteriores, para desmontar nelas o que é igual e contínuo dos anteriores e o que é diferente e instala a novidade no mundo. “Porque finalmente la historia humana es esa paradojo de una vida que sentimos ininterrumpida y hasta cíclica pero, al mismo tiempo, siempre nueva, única e irrepetible” (BURUCÚA, 2002, p. 131).

Didi-Huberman diz que, para Warburg, a imagem constitui um “fenômeno antropológico total”, uma cristalização, uma condensação particularmente significativa do que se chama cultura em um momento de sua história. Em resumo, a imagem não é dissociada do agir global dos membros de uma sociedade, nem do saber próprio de uma época, nem da crença: ela reside em outro elemento essencial da invenção warburguiana, que foi o trabalho de história da arte no continente negro da eficácia mágica – mas

também, litúrgica, jurídica ou política – das imagens. “Façon d’interroger, au cœur même de leur *histoire*, la *mémoire* à l’œuvre dans les images de la culture” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 48).

## **Replicantes**

A palavra replicante vem de réplica, do latim *replicatione*. No dicionário Houaiss (2009, p. 1646), replicante é a pessoa que replica; como termo jurídico: aquele que apresenta a réplica. O verbo replicar: 1 – responder a objeções, a acusações; contestar, refutar; 2 – dizer como réplica ou como explicação; acusar com réplica. No dicionário Aurélio (FERREIRA, 2009, p. 1.737), réplica é ato ou efeito de replicar; replicante: o que se replica, que faz objeção, refutação, replicação. Art. Plásticas: cópia de uma escultura, de uma pintura, etc. Jurado: acusação complementar, uma vez acabada a defesa, e por sua vez, se complementa com a tréplica. Na música: Ritornelo.

Portanto, a palavra replicante remete tanto à ideia de cópia ou duplicata como à de resposta ou contestação. Mas a inspiração para o termo replicante presente no título desta palestra me veio do filme *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), adaptação de uma novela de Philip K. Dike (1968). Replicante é o nome dado aos seres artificiais, aos androides, indivíduos construídos à imagem e semelhança do homem. Em certo momento do filme, um grupo deles torna-se insubordinado e parece adquirir cada vez mais características humanas, enquanto os humanos parecem adquirir características não humanas. Ao fim, as questões que afligem os replicantes – querer ter mais anos de vida – acabam por se tornar as mesmas que afligem os humanos. Num diálogo da androide Pris, ela diz: “Não somos computadores, somos seres vivos”. E J. F. Sebastian, um dos criadores dos replicantes, sofre de envelhecimento precoce (síndrome de Matusalém) e, tal como os androides, tem poucos anos de vida.

## **Deslizamentos**

Com o nó que enlaça, portanto, corpo e imagens replicantes, pretendo refletir sobre nossa condição de humanos, sobre a condição de nosso corpo, que ao fim e ao cabo é o que temos de mais concreto. O corpo sofre as determinações culturais que o levam a se replicar, a se reproduzir como cópias, sob o efeito das maquinarias de subjetividades em

série. Porém o corpo replica, reage, inventa formas de singularizações. Filmes como *Blade Runner* (1982), *Matrix* (1999), *Inteligência artificial* (2001) representam uma reflexão científica que interroga sobre a realidade da figura humana e pulveriza a noção de humano. Juntamente com as invenções de andróides, ciborgues, homens-máquina e pós-humanos, os estudos culturais com as discussões sobre práticas e representações, os estudos pós-colonialistas a afirmarem que não existe alma negra ou alma branca, os estudos feministas ao declararem que não se nasce mulher, torna-se mulher, provocaram uma ruptura epistemológica, com impacto no pensamento sobre o descentramento dos eixos identitários do século XIX e do sujeito cartesiano.

Homi Bhabha (1998, p. 76 e seguintes), ao analisar o livro de Jacqueline Rose, *Pele negra, máscaras brancas*, aponta três condições subjacentes ao processo de identificação: existir é ser chamado à existência em relação a uma *alteridade*, visível na troca de olhares entre Eu e o Outro, entre o nativo e o colono, por exemplo; o próprio lugar da identificação é um espaço de *cisão*; finalmente, a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. Bhabha trabalha com a ideia dos interstícios culturais – o *entre-lugares* –, lugar onde se pode introduzir a “atividade negadora” da cultura colonialista, da violência racista, das identidades hierarquizadoras de gênero, classe etc. “De que modo se formam sujeitos nos *entre-lugares*, nos excedentes da soma das *partes* da diferença (geralmente expressas como raça / classe / gênero, etc.)?” (BHABHA, 1998, p. 19). Na fronteira – lugar por excelência da alteridade –, lugar do encontro da diferença, há um terreno deslizante, próprio para “a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 19).

Nos *entre-lugares* pode-se interrogar, contestar e descobrir que as fronteiras do ser “estão perpetuamente em mudanças. Elas variam entre os indivíduos e no mesmo indivíduo, segundo os momentos do dia ou da noite, segundo as fases da sua vida, e elas encerram conteúdos diferentes” (AZIDIEU, 1989, p. 102) Nos *entre-lugares* pode-se questionar a identidade do sujeito cartesiano, racional, pensante e consciente, soberano e homogêneo, fechado, coerente e permanente na sua subjetividade; identidade que culminou na carteira de identidade, que faz de cada indivíduo uma entidade que tem um nome, um sexo, um endereço e uma profissão e também uma etnia, que é um

estrangeiro, um imigrante (MAFFESOLI, 1996, p. 305-306). Segundo Maffesoli, o indivíduo só pode ser definido na multiplicidade de interferências que estabelece com o mundo circundante. A pessoa constrói-se na e pela comunicação, com todas as potencialidades humanas: a imaginação, os sentidos, o afeto, e não apenas a razão. É isso o que permite falar de “abertura” da pessoa, abertura aos outros, abertura às diversas características do Eu (MAFFESOLI, 1996, p. 201).

Daí a importância da noção de performance ao conectar diferentes formas de ação humana, em diferentes âmbitos – no teatro, nas artes em geral, e também, especialmente, na vida cotidiana, por meio das práticas incorporadas. Vivemos criando e projetando imagens a todo o momento diante das demandas variáveis de identificação, isto é, ser para um Outro, o que implica práticas, sempre provisórias, a construírem representação de si na ordem diferenciadora da alteridade e na ordem das competências que estamos dispostos a desempenhar. A performance artística, ademais, com suas exacerbações, talvez seja o que melhor possa responder à questão “O que pode o corpo?”.

## **Metamorfose**

O nacionalismo moderno com seu cortejo de práticas e discursos (imperialismo, militarismo, industrialismo, racismo), que se instaurou no Ocidente no período que vai da segunda metade do século XIX até a Segunda Guerra Mundial, fez emergir um rol de investimentos sobre a *perfectibilidade* humana. Se a perfeição pode ser incrementada, se o homem pode, pouco a pouco, num ilimitado grau, melhorar a si e sua espécie, o ideal de perfeição devia ser colocado como objetivo a ser alcançado na vida cotidiana, gradativamente. O liberalismo já havia apostado na *autoperfectibilidade* para formar o caráter do indivíduo. O nacionalismo investiu na perfectibilidade da nação, mediante a política de raça, ou seja, por intermédio daquilo que Foucault denominou biopolítica, que consiste na intervenção no corpo da população para a melhoria da espécie. A perfectibilidade individual passa a ser vista, então, como parte da perfectibilidade da espécie humana, o que traz em seu bojo os princípios da teoria racial e a consequente, *nonsense*, classificação da humanidade em raças superiores e inferiores.

Quando, em 1869, Francis Galton publicou *Hereditary genius*, não desencadeou apenas a crença de que o controle da hereditariedade dos genes fosse garantia para a

melhoria da espécie. Imprimiu também uma engenharia social que não colocava em dúvida de que a raça humana podia e devia ser metamorfoseada, melhorada, física, mental e moralmente. Outra contribuição, não menos importante, para a formulação da doutrina moderna de perfectibilidade veio do biologista francês Lamarck, cuja obra, no início do século XIX, assegurou que os organismos animais podem ser classificados conforme uma hierarquia dada pela complexidade de seu esquema corporal, a partir do mais baixo ao mais alto nível de vida, e que cada órgão se desenvolve com o uso repetitivo, ou, ao contrário, seu não uso poderá enfraquecê-lo e até atrofiá-lo. Se o lamarkismo significa que o desenvolvimento dos órgãos é proporcional aos exercícios que executam, então o indivíduo pode consciente e substancialmente modificar seu esquema corporal e, ainda, passar para sua prole o grau de melhoria adquirido (FLORES, 2007).

## **Réplicas humanas**

A descoberta da peculiaridade plástica do corpo humano, do fato de que ele pode ser reparado, educado, fabricado, metamorfoseado, se por um lado foi vista de forma positiva como condição para a melhoria da espécie humana, por outro criou a sensação de insegurança diante das possibilidades abertas. Junto da noção de perfectibilidade, aparece um sentimento de incerteza diante da figura humana. O Dr. Frankenstein (1818), de Mary Shelley, feito de pedaços de cadáveres, é a metáfora, por um lado, do desejo da perfeição (uma espécie de super-homem é possível, ainda que na ficção). Por outro, Frankenstein não representa apenas o poder de criação de um ser artificial. Nele também repousam algumas das principais questões que angustiaram os homens do século XIX: teme-se de que o conhecimento sobre a criação da vida seja proibido, já que o homem feito em laboratório se transformou num monstro assassino; teme-se de que a artificialidade da vida leve o homem à ruína; há o temor de que a criatura se volte contra seu criador e, ainda, de que a criatura se reproduza por conta própria.

O conto de Mary Shelley faz parte do movimento de proliferação de autômatos, considerados réplicas de humanos ou de animais – pássaros de madeira que cantam para marcar as horas no relógio da parece, pianistas de madeira que movimentam mecanicamente o teclado do piano, e tantos outros exemplos. Esses artefatos incidem sobre a crença na capacidade da máquina em simular um ser vivo. Autômatos, brinquedos animados e outros objetos mecânicos, museus de cera com suas figuras sinistras, as

*fantasmagorias* (espetáculos cujas personagens eram silhuetas recortadas em papel, iluminadas por trás, e que se movimentavam por trás de uma tela branca transparente, que Benjamin tomou como paradigma para refletir sobre a modernidade) criaram um fascínio no homem do século XIX e ao mesmo tempo a dúvida sobre a própria realidade humana<sup>7</sup>.

Nas letras, nas artes, na filosofia aparece o tema das incertezas em relação ao humano, expressando uma crise de identidade. No conto *O homem de areia* (1817), de Hoffmann, Natanael foi tomado por uma terrível loucura ao descobrir que havia se apaixonado perdidamente por uma boneca mecânica; o medo alastrou-se por toda a cidade, pois os amantes não tinham mais certeza se estavam diante de uma mulher verdadeira ou de uma boneca de madeira. *O médico e o monstro* (1886), de Stevenson, problematiza o misterioso deslocamento da sensualidade amorosa para a criminosa, violando a tênue fronteira entre o bem e o mal. No Dr. Jekyll embute-se em seu nome o médico assassino – *I kill* – em Mr. Hyde – *hidden* – esconde-se o mistério da conjunção entre o desejo de matar e amar. Indaga-se, assim, sobre os limites das necessidades humanas, sobre a ideia da supremacia do homem no universo, repercutindo numa recusa das formas seculares do antropomorfismo; recusa que, pelo menos desde o fim do século XVIII, entrando pelo século XIX, funda uma crise na representação da figura humana no pensamento europeu, dando asas à imaginação e a novas sensibilidades em relação às incertezas diante do corpo humano.

*As mentiras convencionais da nossa civilização* (1900), de Max Nordau, denuncia a sensação de que o mundo estava se desmoronando sob a perda da função da arte em representar o real. O mal traduzia-se em todas as manifestações do espírito humano; dele estariam atacadas a arte, a literatura, a filosofia, a ciência positiva, a política e a ciência econômica. A literatura deixara de reproduzir a realidade; a arte deformara tudo; o pessimismo é a moda filosófica; Schopenhauer é o Deus da época (NORDAU, 1909, p. 13). Quando Otto Weininger se suicida, aos 23 anos de idade, em 1903, seis meses após a publicação de *Sexo e caráter*, Max Nordau foi o primeiro grande escritor a lhe render homenagem. Os dois comungavam do “desespero” de sua época, *pari passu*, com vários outros intelectuais. Um sentimento de crise de identidade estaria informando toda a arte de vanguarda, tanto como domínio da imaginação e da pura sensação quanto como manifestação de rebeldia contra as normas tradicionais.

Schreber, antigo presidente do Senado de Dresden, culto, inteligente e preparado para exercer a profissão de juiz, tinha passado sete anos como paranoico internado em várias clínicas quando tomou a decisão de colocar por escrito com todos os detalhes o que o mundo lhe pareceria no seu sistema de delírio. *As memórias de um neuropata* (1903), na acepção de Elias Canetti (1998), é um dos documentos mais fecundos para perceber como aquilo que parece o mais nítido está lá onde aparentemente se limita. “Eu também sou apenas um homem”, diz Schreber no início, “e por isso também estou sujeito aos limites do conhecimento humano”. E projeta para si cinco futuras existências. E se metamorfoseia em várias; em uma delas aparece como mulher. Mas, para desespero de Schreber, sua intenção de fixar-se como mulher não durou muito tempo. O mundo desmoronava-se, “toda a humanidade tinha sucumbido”. Schreber considerava-se o único real sobrevivente. Ele acreditava que as poucas figuras humanas que continuava vendo – seu médico, os enfermeiros do estabelecimento ou outros pacientes, por exemplo – eram simples aparências. Eram “homens rapidamente esboçados”, que somente lhe eram simulados para deixá-lo confuso. Vinham como sombras ou como imagens e se dissolviam outra vez; ele naturalmente não as levava a sério. Todos os verdadeiros homens tinham sucumbido. Deus, se quiser ser eterno, só pode ser nervos, alma. Se se torna corpo, perecerá. Se se aproximar dos vivos poderá contaminar-se de corporeidade. Por isso, Deus gosta tanto dos cadáveres (CANETTI, 1998, p. 497-498).

## **Manequins**

Se as réplicas inquietaram o século XIX, na perspectiva da potência criadora que se descobre sobre o corpo, nas primeiras décadas do século XX aparece o tema dos manequins, que, congelados na imobilidade de um espaço praticamente fechado, acabam por transformar o corpo em coisa, conforme analisa Eliane Moraes (2002, p. 105). Nele, a figura, particularmente a feminina, podia ser evocada como uma mera ilusão, um simulacro, para ser infinitamente repetida pelas ruas da cidade. Os manequins – associados aos autômatos – como se pode ver na obra *A grande autômata* (1925), de De Chirico – provocam sorrisos entre os surrealistas que os têm como seres mais mortos que os mortos, que reclamam prerrogativas de vida, que geram sentimentos inquietantes, que fazem interrogar sobre a realidade da figura humana. A grande mulher, como nos manequins, apresenta um rosto sem feições e o seu corpo gigantesco, composto de uma

*assamblagem* de diferentes ferramentas: réguas, esquadros, segmentos de molduras – parece um cavalete fragmentado. O artista oferece-nos a imagem de um monumento estruturado geometricamente, mas ao mesmo tempo nega a ordem, a volumetria e a simetria, das estátuas da Antiguidade.

Para De Chirico, o motivo do manequim não só servia para representar uma metáfora do corpo ou um meio de alcançar a coisa que é referida como humana, como também para trivializar as estátuas (FLORES, 2008, p. 108). *As musas inquietantes* (1924), sobre o qual escreveu Valsecchi (1972, p. 734),

talvez seja o quadro mais célebre de De Chirico. [...] É a hora do crepúsculo e sombras oblíquas são projetadas pelas estranhas figuras, estátuas decapitadas, manequins, colunas esculpidas, junto com instrumentos coloridos de um rito mágico e irônico. Há algo de absurdo nessas aparições; as cidades do silêncio são povoadas por criaturas de pesadelo ou de memória erudita que o sonho altera num ar de angústia e incerto escárnio.

Na leitura de Argan (1992, p. 496), no quadro *As musas inquietantes*,

é inútil procurar significados recônditos, relações profundas: o significado, o princípio de relação é a negação de qualquer significado ou relação, a conversão consciente da realidade em não-realidade, do ser em não-ser. A pintura é especulação sobre a nulidade do ser; e, como especulação, não pode ter qualquer função.

## **Sobrevivências**

“O corpo nunca está pronto, mas também nunca está no rascunho”, disse Denise Sant’Anna (2005). Sim, é verdade. Porém existem imagens que se colocam no nosso horizonte como miragens gravitacionais. Imagens de musas e de Apolos infinitamente retornam como fantasmas. *O nu – um estudo sobre o ideal em arte* (s.d.), de Kenneth Clark, traça a história do nu masculino e do feminino desde a Antiguidade grega até o modernismo europeu. Clark chama a atenção para o fato de que o padrão de perfeição, encontrado na forma visível da geometria, com expressão na escultura e na pintura, proporcionado ao espírito do homem ocidental desde o Renascimento até o século XX, é a memória do tipo físico peculiar que se cultivou na Grécia, entre os anos 480 e 350 a.C. (CLARK, s.d., p. 34-35). O livro de Clark teve várias edições e traduções desde que foi publicado pela primeira vez, em 1956, na Inglaterra. Segundo Lynda Nead (1998), situa-

se entre as obras que garantem o discurso histórico sobre a arte. Nele, a tradição clássica e idealizadora da representação adquire a força de uma norma cultural geral. Outros modos de representar – o nu-gótico, barroco, não europeu – são categorizados como transgressivos, como um “outro” cultural. Curiosamente, diz a autora, há pouco interesse em revisar ou rechaçar o “último clássico” sobre o tema do nu artístico (NEAD, 1998, p. 27).

Nas primeiras décadas do século XX, a crença na possibilidade de intervenção no corpo para melhorá-lo, embelezá-lo, purificá-lo, seguindo os padrões da beleza clássica, ganha nova ênfase por meio das políticas nacionais, de cunho étnico-racial, passando pelo nazismo, os fascismos, os chamados estados novos como Brasil, Portugal, Espanha, Grécia, e até as chamadas democracias liberais, como França, Inglaterra, Estados Unidos. Imagens da Antiguidade, de musas e de Apolos, são consideradas modelos de imagem ideal de homens e mulheres de carne e osso.

As teorias raciais formuladas no século XIX, que vinham perdendo credibilidade científica, ganham novos investimentos políticos, médicos e educativos na década de 1920. Em vários países, notadamente na Alemanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos, o discurso da “regeneração racial” imiscuíra-se em vários programas político-institucionais, cuja aplicação prática passava a ser imprescindível para a “salvação da nação” (BIZZO, 1994, p. 96). Em 1925, *Mein Kampf*, de Hitler, fora publicado; *Hereditary genius*, de Galton, reeditado; algumas profecias anunciadas por Spencer, Wallace, os Darwin e, sobretudo, Haeckel e as Ligas Monistas tiveram sua reentrada no cenário político-literário (BIZZO, 1994, p. 91). Leonard Darwin, filho de Charles Darwin, dividia seu tempo entre combater a legislação de amparo aos pobres e promover a instalação de leis eugênicas já praticadas na América. Não só se tornara o líder do movimento eugênico na Grã-Bretanha, como também fora eleito presidente da Federação Internacional das Sociedades Eugênicas, em 1921. Em 1926, com a sociedade para a Educação Eugênica transformada em herdeira da Sociedade de Eugenia, fundada em 1907, Leonard Darwin publicou o tratado *The need of eugenic reform*, concluindo: “Se a raça está deteriorando por causa de elevada taxa de multiplicação dos tipos mal-adaptados [...] o Estado tem o dever de evitar a procriação...” (BIZZO, 1994, p. 87).

Na arte a escultura tornou-se o veículo mais visível do retorno da beleza clássica, como se pode ver nos nus de Aristid Maioll, o grande escultor do entre-guerras, do movimento estético denominado “retorno à ordem”. Na Alemanha os famosos nus de Arno

Breker recriam a beleza helênica, representativa do homem viril como símbolo da pureza racial. No filme documentário *Olympia – Os deuses do estádio*, sobre as Olimpíadas de Berlim, de 1936, Leni Riefenstahl associa estátuas da Antiguidade clássica aos atletas. E o próprio complexo olímpico era ornamentado por inúmeras obras de arte, altares e estátuas de deuses e heróis, vencedores olímpicos, reis e generais da Grécia antiga. A beleza extraída de esculturas gregas contextualizada a elementos germânicos tornava-se uma espécie de emblema mítico, a celebração da beleza da forma humana. Ao mesmo tempo, corpos dos atletas, talhados pelos exercícios físicos, considerados continuadores ou restauradores da tradição, serviam de modelo para a escultura. Arno Breker usava como modelo atletas da equipe alemã. Por exemplo, a obra *Segerin*, esculpida para ornamentar o estádio, teve como modelo a lançadora de dados Ottilia Fleicher, que ganhou medalha de ouro na sua modalidade (CORNELSEN, 2006).

## **A técnica**

Porém, se no otimismo de *Olympia*, Leni aproxima corpos de homens e mulheres esculpidos na pedra aos corpos dos atletas como cópias da beleza grega, criando um vínculo estético entre passado, presente e futuro, no filme de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), o medo da mecanização moderna põe em dúvida, por sua vez, o futuro do humano. O enredo é ambientado no século XXI, numa grande cidade governada autocraticamente por John, um poderoso empresário. A classe abastada e privilegiada vive na superfície, enquanto os operários, escravizados pelas máquinas, vivem em extrema miséria no subterrâneo da cidade. A metáfora é, por demais, evidente. A máquina conduz à destruição do indivíduo. Rotwang, um inventor louco que está a serviço de John, informa que seu trabalho está concluído: criara um robô à imagem do homem. Não haverá mais necessidade de trabalhadores humanos e, em breve, ninguém conseguirá diferenciar um ser vivo de um robô. Antes mesmo da entrada em cena do robô, Freder acusara o pai de transformar as máquinas em novos deuses. Entre os trabalhadores, surge uma líder espiritual, Maria, com uma mensagem de esperança e de paz, que exorta os operários a aguardar por um intermediário que virá dialogar com a classe governante e libertará os operários da sua existência miserável. John, então, ordena ao inventor que seu robô tenha a imagem de Maria e que se infiltre entre os operários para semear a discórdia e destruir a confiança que sentem por ela. Porém, cumprindo-se os planos de

Rotwang, não é só entre os operários que o robô Maria implanta a discórdia. Ao dançar de forma sedutora nas festas dos ricos, suscita um sentimento de luxúria e desejo que conduz a comportamentos humanos autodestrutivos; entre os operários o robô apela, ironicamente, à morte das máquinas. Privados das palavras apaziguadoras da boa e verdadeira Maria e incitados pelo ódio instilado pela Maria robô, os operários dão azo a toda uma série de atos violentos, destruindo as máquinas que alimentam e sustentam toda a *Metrópolis*, incluindo a Cidade dos Operários, que fica totalmente inundada.

Contudo, se a técnica assusta pela mecanização humana, há outro mito que aflige a humanidade: ao perder o Paraíso, o homem recebeu o castigo de ter de ganhar a vida com o suor do rosto. Desde então, sua natureza passou a ser a constante autocriação para superar a vida animal. “El hombre empieza cuando empieza la técnica”, diz Ortega y Gasset (1957, p. 45) em *Meditación de la técnica*. Para o filósofo espanhol, a vida do homem é inventada, como se inventa uma novela ou uma peça de teatro. A vida humana seria então, na sua dimensão, uma obra de imaginação? – pergunta o filósofo. Seria o homem uma espécie de novelista de si mesmo? É ele que forja sua figura fantástica e, ao realizar essa obra, faz-se técnico. A vida não é só contemplação, pensamento, teoria. A vida é produção, fabricação, portanto, há latente no homem a técnica, e não se pode afirmar que o mundo corporal seja a-mecânico (ORTEGA Y GASSET, 1957, p. 33).

Os efeitos da técnica sobre as coletividades e os indivíduos vinham causando inquietações filosóficas, antropológicas e sociológicas e se transformando em tema do pensamento dos maiores intérpretes da crise pela qual passava a Europa, nos albores do século XX, como Spengler, Heidegger, Simmel, Ortega y Gasset, Keyserling, os quais, de modo geral, tiraram a seguinte conclusão: já que a técnica é inexorável e, ao mesmo tempo, contraditória, escravizadora de homens e promessa de felicidade iluminista, o que resta esperar? Que a técnica na sua potência libere o homem do fardo do trabalho.

Como exemplo, vemos o autômato do filme *A invenção de Hugo Cabret* (2011), ambientado nos anos de 1930, em Paris. Hugo herdara do pai a capacidade de consertar quaisquer coisas e, também, um autômato que havia sido achado em um museu junto com um diário que o pai escrevera sobre como consertá-lo. Hugo passa seu tempo livre tentando achar peças para colocar sua herança a funcionar; ele se relaciona com o autômato como a querer descobrir nele um fio de humanidade, uma mensagem ou a reconquista de um afeto perdido com a morte do pai. Hugo não é seu inventor, mas quer ajudá-lo, quer consertá-lo, quer salvá-lo para salvar-se a si mesmo. Nós, espectadores,

sentimos que a qualquer momento se rompa a finalidade predeterminada da máquina, que o autômato se humanize e que preencha o vazio que atormenta a vida do menino que perdera o pai. E, de fato, a capacidade de desenhar do autômato, a semelhança de seu criador, conecta Hugo com a memória perdida.

## **Os ciborgues**

Se os robôs representam o fato de que as máquinas recebem qualidades humanas, fazem confundir as fronteiras entre humano e artefato técnico, como se viu em *Blade Runner* e, agora, na recente novela *Morde e assopra* (2011), de Walcir Carrasco. O robô dessa novela, criado por Ícaro à imagem de sua falecida esposa, representada pela atriz Flávia Alessandra, é programado com as mesmas lembranças da mulher. Toca piano e, aos poucos, vai adquirindo personalidade e sentimentos.

Já nos ciborgues, frutos da cibernética, é o próprio corpo, é o próprio humano que recebe a potência da técnica e da ciência. A mistura entre humano, técnica e ciência reformula cada vez mais as noções herdadas do humanismo tradicional e inventa outras formas de viver, de criar e de imaginar nosso corpo. No filme *Mulheres perfeitas* (2004), os homens da cidade, por meio de um programa computadorizado, implantam *chips* no cérebro das suas mulheres e as transformam em ciborgues. Elas se tornam eternamente felizes, obedientes, belas, potencializadas em suas qualidades, corrigidas de seus defeitos, o que resulta num alto desempenho, tanto sexual quanto como esposa e dona de casa, dentro de um padrão estético. O tema do filme é uma crítica feminista à sociedade patriarcal norte-americana, mas podemos tomá-lo como exemplo para pensar que a era da revolução digital tem consequências profundas para a vida humana e nos leva a concluir que a potência do corpo humano é sem limites.

A noção de ciborgue como homem-máquina fascina a uns e assusta a outros. O ciborgue anuncia a imagem performática do pós-humano, como resultado das promessas da ciência e da tecnologia. No nosso cotidiano, o corpo ideal do *body building* – atlético, *sexy* e *clean* – tem sido analisado como reflexo desse pensamento cibernético com impacto numa nova postura estética do corpo que toma forma ante a valorização da performance: o que é belo está, cada vez mais, relacionado com o desempenho desejado. Na perspectiva da performance, as máquinas de musculação, as próteses estéticas, as intervenções cirúrgicas, a toxina botulínica, a cosmética, os anabolizantes, os

complementos alimentares, os *diet* e *light* são meios que a tecnologia disponibiliza para atingir um corpo de alto desempenho, essencialmente performático e que se anuncia como pós-humano ou corpo-passagem de informações, e não corpo-invólucro ou recipiente de uma substância pensante.

## **O pós-humano**

A primeira ordem de perguntas que nos vem à mente seria: Quais os perigos a serem avaliados diante da possibilidade ilimitada de intervir no corpo? No que estamos nos tornando? Adorno temeu a emergência de uma sociedade totalmente administrada pelo poder da informática e da mídia; Horkheimer, o domínio da razão instrumental; Marcuse, a redução ao homem inidimensional. As reflexões mais recentes, diante dos novos processos advindos da digitalização do corpo e da engenharia genética, com as implicações nas composições híbridas entre homem e máquina, orgânico e inorgânico, clonagens e manipulações genéticas, tendem para os discursos ligados ao universo pós-orgânico, pós-biológico e pós-humano. Ainda se mostra válido persistirmos dentro das margens tradicionais do conceito de homem? – pergunta Paula Sibilia (2002, p. 18). Ou, pelo contrário, seria talvez preciso reformular essa noção herdada do humanismo liberal e inventar outras formas, capazes de conter as novas possibilidades que estão se abrindo? O corpo humano, como uma figura orgânica, é obsoleto? Paula Sibilia considera que não é tão simples assim. “O corpo biológico ainda se ergue. E a sua materialidade se rebela: por vezes, ele parece ser orgânico, demasiadamente orgânico. A teimosia do sensível persiste, o homem parece estar enraizado em sua estrutura de carne e osso. Ao menos, talvez, por enquanto” (SIBILIA, 2002, p. 94).

Laymert Garcia dos Santos, por sua vez, considera que essas novas tecnologias apontam para a emergência do Além-do-Homem nietzscheano, a liberação da vida no próprio homem em benefício de outra vida. Afinal, diz ele, a história humana não pode ser modelada pela história natural porque seus mecanismos de seleção sempre foram não naturais. A evolução do humano se faz por processos artificiais. O homem torna-se humano quando, ao lutar contra suas feridas, complementa seus processos fisiológicos, recorre a toda sorte de artifício, inventando instâncias reparadoras e criadoras – técnica, cultura e linguagem – que superam as fragilidades de seu organismo. A evolução do humano se dá não na adaptação darwinista e na conservação, mas em sua desadaptação,

em sua exposição às afecções e na acumulação de forças que resistem dentro de si e buscam uma resolução (SANTOS, 2003, p. 314-315).

O filósofo Michel Serres também apresenta argumentos otimistas. Ele considera que, com as novas tecnologias, estamos entrando numa nova sociedade, a "sociedade pedagógica", em que qualquer um pode ter acesso a um número muito grande de informações, em qualquer lugar. A "era do conhecimento", maravilhosamente, coloca-se diferente da "sociedade de controle", pensada por Deleuze, das coleiras eletrônicas, própria da sociedade de consumo, e diferente também da "sociedade disciplinar", pensada por Foucault, do homem produtivo, da sociedade industrial. A internet, afirma Serres, veio para dar acesso a todos à informação. As universidades a distância, em toda a parte e sempre presentes, substituirão os *campi*, guetos fechados para adolescentes ricos, campos de concentração do saber. Pode-se viver agora, conforme o filósofo, como Robin Hood. Na floresta, fora do espaço jurídico, num espaço do não direito, toda espécie de criação é possível. Nas florestas, à noite, o oposto das Luzes, diz ele, viveram as bruxas, mulheres camponesas, excluídas das universidades, que, no entanto, chegaram a certo número de plantas desconhecidas do farmacêutico, venenos, remédios etc. De certa maneira, há uma bruxa nas novas tecnologias, conclui Michel de Serres (GRUPO HEC MANAGEMENT, 2010).

A biopolítica tinha como meta capturar a vida para controlar, disciplinar e medicalizar os corpos dos indivíduos para transformá-los em força produtiva e signo racial, deixando-os morrer ou fazendo-os viver (FOUCAULT, 1992, p. 249); a biotecnologia aponta para a criação da própria vida, combinando orgânico e inorgânico, natural e artificial, alternando o código genético, criando novas espécies, fazendo clonagens. Assistimos à passagem do homem-máquina para o homem-informação. O homem supera as suas próprias limitações biológicas. A vida, decifrada pelo manual de instrução inscrito no código do DNA, com a ajuda dos instrumentos digitais, deixou de ser um mistério. A morte, momento final irreverente irreversível, agora é declarada tecnicamente, com decisões a serem tomadas: interromper o suporte artificial, autorizar a extração de órgãos para transplante, efetivar o enterro ou conservá-lo por meio da criogenia.

No entanto a capacidade de a vida poder ser artificialmente manipulada possibilitou aos eugenistas operacionalizarem técnicas biológicas para programarem a melhoria das "raças", no contexto dos nacionalismos étnicos. Conhecemos o ápice dessa política: os experimentos nazistas e os campos de concentração. Mas esses não foram os únicos.

Todas as nações, desde os totalitarismos, passando pelas ditaduras estados-novistas até as democracias liberais, colocaram em prática os meios para a “melhoria racial”, investindo na geração da prole saudável, bela e branca, excluindo, reprimindo e estigmatizando os feios (diga-se, os braquicéfalos, os mais escuros, os de menos estatura), os loucos, epiléticos, homoeróticos, sífilíticos, tarados, as prostitutas, os masturbadores, todos enquadrados na categoria “degenerados”, portadores de “anomalias”. Se há potência na artificialidade da vida, corremos também riscos na sua manipulação.

### **À guisa de conclusão**

Sueli Rolnik (2002, p. 311) afirma que a arte “constitui um manancial privilegiado de potência criadora ativo na subjetividade do artista e materializado em sua obra”. Ou como lembra Forest Pyle (2000, p. 124), “quando fazemos ciborgues – ao menos quando o fazemos nos filmes – também fazemos e desfazemos nossas concepções sobre nós mesmos”. Nos anos de 1930, Hans Bellmer produziu uma série de bonecas desmembradas, de beleza mórbida contida no cenário de decadência urbana, erotismo e abuso físico. Todavia as bonecas eram também uma arma de combate ao fascismo da época, uma ofensiva crítica a uma ideologia do perfeito e puro nazista<sup>8</sup>. A aparência das bonecas assemelha-se a autômatos desequilibrados, reproduções humanas de contornos roliços, e mesmo fálicos, ou simplesmente seres mecanizados sem força motora para agir nem capacidade para lutar pela sua vida e dignidade. O mais fascinante nelas, ou o mais chocante, são as suas anomalias que produzem corpos sem nenhuma construção narrativa das esculturas. As suas anomalias configuraram corpos plásticos e fragmentados com personificações móveis, passíveis, adaptáveis, articuláveis e incompletas.

Entretanto hoje, citando mais uma vez Sueli Rolnik, a anomalia dos artistas é festejada! Ela faz girar o mercado da arte. Sua obra tende a ser clonada, esvaziada do problema vital que ela cartografou. Ela agrega valor de *glamour* cultural à moda. Ao artista não clonado restam, em geral, poucas saídas para fazer circular sua obra. O destino de muitos é trabalhar nos departamentos de criação das agências que produzem as identidades *prêt-à-porter*, *design*, publicidade etc. No meio da arte o capitalismo renovado vai encontrar os artífices de suas clonagens. “A mesma desestabilização que

intensifica as misturas e pulveriza as identidades implica também na produção de *kits* de perfis-padrão de acordo com a órbita do mercado” (ROLNIK, 2002, p. 310-312).

De minha parte, no entanto, gostaria de concluir esta fala relembro Deleuze, citado no primeiro dia deste VI Seminários de Dança, por Hélia Borges. Para Gilles Deleuze, a arte cria pensamento. O objetivo da arte seria o de dar acesso ao corpo aquém da organização, à vida não estabilizada, à vida como força inorgânica. A pintura de Francis Bacon, desfazendo o rosto e o organismo, em vez de correspondências formais, constitui zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade, ao plasmar na figura humana a potência inorgânica que anima o corpo (DELEUZE, 2007, p. 29). Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari conceberam o corpo sem órgão, o corpo inorgânico, um corpo-devir, como luta contra a subjetividade hegemônica, contra as identidades fixas, contra a lógica binária/dualista ligada à reflexão clássica da “árvore-raiz, o pensamento vertical. Em oposição, nosso pensamento deve ser ‘rizoma’, que se espalha, que se derrama, feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado por intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Somente intensidades passam e circulam. E o devir dançarino é a condição de todo devir, talvez aqui pensando em Nietzsche, que somente acreditava num Deus que soubesse dançar. Só na dança percebemos a leveza do ser. Deleuze diz que é preciso passar por um devir-dançarino para mergulhar num processo de devir, pois o devir é dançarino. A dança liga o corpo ao mundo. Não é o sujeito que renasce no mundo – a relação sujeito/objeto é até negada –, é o corpo-mundo que se apresenta como acontecimento único. A dança é o desafio lançado ao impossível (GIL, 2004, p. 197). A dança, pura emoção sem nada querer comunicar, é o que melhor fala do corpo, escreve Paul Valéry (2005, p. 42). “A dançarina tem algo de socrático, ensinando-nos a andar, a nos conhecer um pouco melhor” (VALÉRY, 2005, p. 28). Seu corpo desenraizado arranca-se sem cessar da própria forma; seus membros parecem querer disputar entre si a terra e o ar; sua cabeça parece ocupar o lugar de uma perna e a perna o lugar da cabeça. “Penso no poder do inseto, cuja inumerável vibração das asas segura indefinidamente a fanfarra, o peso, e a coragem!...” (VALÉRY, 2005, p. 37).

Não somos uma fantasia organizada? [...] E nosso sistema vivente não é uma coerência que funciona, e uma desordem atuante? [...] Os acontecimentos, os desejos, as idéias, não se intercambiam em nós do modo mais necessário e incompreensível? Que cacofonia de causas e de efeitos!... (VALÉRY, 2005, p. 35-36).

Aqui encontramos Pina Bausch. Na interpretação do filósofo português José Gil, também citado por Hélia Borges, Pina faz correr um fio que serpenteia entre todos os gêneros de espetáculos (ou performances). Para uma só peça, pode convocar elementos provenientes do balé clássico, da dança moderna, do *music-hall*, do circo, da dança étnica, do teatro de rua, da festa de salão ou da festa de feira. Trata-se de uma obra rizomática, cuja composição é alcançada depois de muitas ramificações. Os devires pululam nos jogos, nas mudanças bruscas de atitudes corporais e nas falas das personagens. Os espetáculos de Pina oscilam permanentemente entre processos de subjetivação que tendem a enrijecer os corpos segundo modelos pré-fabricados (gestos brutais masculinos, andar *sexy* dos corpos das mulheres) e movimentos de devir que quebram esses modelos libertando forças que iriam, talvez, no sentido da formação de subjetividades singulares. Há uma oscilação – diz José Gil – entre vetores de subjetivação e vetores de singularidades. A lógica geral visa à coexistência, à tensão e à passagem de um ao outro dos polos dos paradoxos – dançados ou representados ou representados-dançados (GIL, 2004, p. 179-182).

A dança de Pina, repetindo modelos e saltando para fora deles, fazendo o corpo dançante, entrega-se como abertura ao mundo por meio da recusa dos critérios determinantes dos modelos de representação; talvez possamos perceber o jogo dos replicantes, na sua inteira noção: copiamos, replicamos, somos réplicas de modelos culturais, mas não de forma sujeitada. Também somos replicantes rebeldes; sujeitos, nosso corpo é insubordinado, inventa novas “artes de ação” (performances), singularizadas.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**. *Ecrits sur l’image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

ANZIEU, Didier. **Eu-pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BIZZO, Nélio Marco Vincenzo. **Meninos do Brasil**: idéias sobre reprodução, eugenia e cidadania na escola. Tese (Livre-Docência)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

BURUCÚA, José Emílio. **História, arte, cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. México: Fonde de Cultura, 2002.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UnB, 1998.

CLARK, Kenneth. **O nu** – um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Ulisseia, s.d.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim. **Classica**, v. 19, n. 2, p. 196-223, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: 34, 1995. v. 1.

DIDI-HUBERMAN, George. **L' image survivante**. Histoire de l' art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FLORES, Maria Bernardete R. Imagem e memória: As musas inquietantes. *In*: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra (Orgs.). **Imagens na história**. São Paulo: Hucitec, 2008.

\_\_\_\_\_. **Tecnologia e estética do racismo** – ciência e arte na política da beleza. Chapecó, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Genealogia del racismo**. De la guerra de las razas ao racismo de Estado. Madrid: La Piqueta, 1992.

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

GRUPO HEC MANAGEMENT. Nuevas tecnologías y lo virtual. Acta de la intervención de Michel Serres. **Revista de Extensión Cultural**, p. 75-81, dez. 2010.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, 1996.

MOLINUEVO, José Luis. **La experiencia estética moderna**. Madrid: Síntesis, 2002.

MORAES, Eliane. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino**. Arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos, 1998.

NORDAU, Max. **As mentiras convencionais da nossa civilização**. [1900]. Lisboa: Francisco Luiz Gonçalves, 1909.

ORTEGA y GASSET, José. **Meditación de la técnica**. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

PYLE, Forest. Making cyborgs, making humans: of terminators and blade runners. *In*: BELL, David; KENNEDY, Barbara M. **The cybercultures reader**. Londres: Routledge, 2000.

ROLNIK, Suely. Despachos nos museus. Sabe-se lá o que vai dar. *In*: RAGO, Margareth *et al.* (Orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SANT'ANNA, Denise B. de. Horizonte do corpo. *In*: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de (Orgs.). **Corpo, território da cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias**. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: 34, 2003.

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

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VALSECCHI, Marco (Direção). Galeria Delta da Pintura Universal. Rio de Janeiro: Delta S.A., 1972.

WARBURG, Aby. **El renacimiento del paganismo**. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza, 2005.

WEININGER, Otto. **Sexe et Caractère**. Lausanne: L'Age d'Home, 1975.

*Site consultado*

<<http://absurdmoment.blogspot.com.br/2006/11/as-bonecas-de-bellmer.html>>.

# **Encadeamentos**

# **Performatividades em dança: atos que reposicionam corpos, que reinventam mundos**

Sandra Meyer<sup>9</sup>

A performance e seus desdobramentos em performatividades diversas (e sua fricção com a teatralidade) tem sido exaustivamente evocada para falar do teatro e da dança contemporânea. Decorrente dos fenômenos de vanguarda do século XX, a performance passou a ser percebida na década de 1970 como meio de expressão independente intensificada pelo surgimento da arte conceitual. Desde então, as aparições ao vivo de artistas têm propiciado infinitas possibilidades de desafiar os alicerces da arte estabelecida e propiciar o contato mais direto entre artista e público. Como salienta Féral (2008, p. 200), a performance “redefiniu parâmetros que permite-nos pensar a arte hoje”, visto que a prática da performance teve uma incidência radical sobre prática teatral como um todo, operando uma ruptura epistemológica. Essa ruptura diz respeito à experiência tanto do artista quanto do espectador, colocando em jogo processos de criação e a própria ideia de arte.

Qualquer esforço de definir o que seja performance parecerá inócuo, podem-se, no máximo, apontar vetores, pois se trata de gênero múltiplo e heterogêneo que desafia apriorismos constantemente. A performance instituída a partir dos anos 1970 volta-se para aspectos mais conceituais e estéticos, apresentando um aumento da preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade dos *happenings*, deixando para trás um tipo de anarquismo próprio da contracultura dos anos 1960 sem perder, contudo, seu ímpeto transgressor. Os fundamentos múltiplos da performance compõem-se de investigações que exploram a “centralidade do corpo, a contraposição ao mercado de arte, a obra de arte baseada no aqui/agora, o esfacelamento dos limites entre ato artístico e ato de vida e a relação direta com o espectador”, destaca Lúcia Romano (2009, p. 436). Neste ensaio utilizamos o conceito de performance associado à arte, e não o entendimento mais amplo presente nos *performance studies*, decorrentes das formulações do teórico norte-americano Richard Schechner, que considera fenômenos sociais tais como rituais e cerimônias cívicas.

Féral (2008, p. 198) admite que, se há uma arte que se beneficiou da relação

estreita com a performance, é certamente o teatro, “dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero”, tais como

transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia.

E quanto à dança? Até que ponto tem se beneficiado da aproximação com a performance? Muitos dos elementos traçados por Féral em relação ao teatro são familiares à dança contemporânea. É visível que o teatro se serviu de práticas performáticas para repensar a noção de representação, já a aproximação da dança contemporânea com a performance, além de reafirmar a presentidade do corpo, permitiu a intensificação de questões ontológicas próprias da dança, como a autorreflexibilidade dos corpos, que não necessitam “significar” além de sua materialidade, encobertas pela tentativa (muitas vezes em vão) de mimar a dança<sup>10</sup>.

Nos anos 2000 houve uma retomada da relação entre dança, artes plásticas e performance anteriormente explorada pela geração pós-modernista da década de 1960. A dança contemporânea colocou em crise o corpo e seus modos de representação nos cruzamentos de dispositivos performáticos e desdobramentos coreográficos. O novo cruzamento com a prática da performance propiciou modos de investigação singulares. A constatação de que “não há dança” num espetáculo sintetizava a consternação ante a estética de artistas europeus surgida no início dos anos 2000, a exemplo de Jérôme Bel, Xavier la Roy e Maria La Ribot. No Brasil são muitos os artistas na atualidade que se nutrem das questões inerentes à produção das artes visuais e da performance, produzindo outras articulações para as artes do corpo.

Neste ensaio, chamo a atenção para dois trabalhos da recente produção em dança sul-americana, cuja contaminação com o campo da performance, dentre outras aproximações, permite intensificar e problematizar aspectos próprios ao campo da dança experimental contemporânea. Não se trata aqui de analisar procedimentos interdisciplinares que tais performances articulam, como imagem, texto, corpo, mas, sobretudo, destacar experiências que propõem políticas de movimento e de recepção na relação corpo-ambiente. Uma dança participativa, “sem espectadores” talvez, que flerta com o teatro que Jacques Rancière (2010, p. 10) enuncia em *O espectador emancipado*.

O filósofo francês propõe uma partilha de inteligências, na qual aquele que “assiste” tem uma experiência cognitiva em vez de ser meramente seduzido por imagens. Tampouco o artista é um portador de mensagens. Rancière (2010, p. 27) descreve acerca de um comum entre performer e espectador, salientando o poder que cada um tem de “traduzir à sua maneira o que percebe”, ou seja, de articular o que percebe do mundo à sua aventura intelectual singular, deslocando a discussão do problema “atividade (do artista) x passividade (do público)”. Uma comunidade que reconhece e respeita o saber que opera em cada um no partilhar de uma experiência.

Destaco duas proposições artísticas que permitem observar modos pelos quais a dança contemporânea incorpora atos performáticos na tentativa de partilhar saberes entre artistas e entre estes e o espectador: *Disculpe usted podría coreografiarme* (DUPC)<sup>11</sup>, criada e dirigida por Laura Kalauz e performada por Florencia Vecino, de Buenos Aires, que investiga a produção do ato coreográfico e do movimento em termos de sua significação; e *Estudio para certezas de incompletud* (EPCDI)<sup>12</sup>, desenvolvida numa parceria entre os coreógrafos Luis Garay<sup>13</sup> e Alejandro Ahmed<sup>14</sup>, baseada até recentemente em dois encontros presenciais entre os dançarinos e uma constante troca de experiências via internet. De um lado, a dançarina Mariana Romagnani, de Cena 11, e do outro, Florencia Vecino, colaboradora de Garay em sua companhia.

Penso a performatividade neste ensaio como vivência compartilhada entre artistas e público, e que os que “fazem” e os que “assistem”, nos dois trabalhos citados, são parceiros na tentativa de construir um comum<sup>15</sup>, seja entre dançarino e “coreógrafo”, como em EPCDI, seja entre este e o espectador, como em DUPC. As duas propostas de dança contemporânea oferecem um ambiente propício para pensarmos não somente as fronteiras que borram os limites entre linguagens (nesse caso específico dança, artes plásticas, novas mídias e performance), mas as fronteiras entre corpo-mundo e artista-espectador.

### **Corpos copresentes em uma partilha do sensível**

*Disculpe usted podría coreografiarme* (DUPC) basea-se no diálogo entre uma bailarina profissional e pessoas sem experiência anterior em teatro ou dança, que se oferecem para assumir o papel de “primeiros coreógrafos”<sup>16</sup>. Essa conversa, performada e filmada em plena luz do dia na esquina de uma cidade, acaba se tornando uma espécie de

ato coreografado. DUPC, de acordo com Laura Kalauz, pretende questionar a função e o papel do coreógrafo e do dançarino, bem como a relação entre eles e as formas “profissionais” estabelecidas pela produção artística. A noção de autoria também surge como questão.

DUPC investiga a produção do ato coreográfico, recontextualizando-o e pensando o movimento em termos de sua significação. Quais são suas possibilidades enquanto disparador de micro-relações sociais? A partir de que processo o movimento se converte em um texto legível?<sup>17</sup>.

Durante uma semana do mês de fevereiro de 2010 Florencia Vecino se deixou coreografar pelos transeuntes alheios às questões da dança contemporânea, numa espécie de dança participativa, na esquina das ruas Ribadavia e Roque Sáenz Peña, em Buenos Aires. O espaço em que DUPC se insere, a própria cidade, coloca a experiência suscetível a possíveis interferências do ambiente. Féral (1985, p. 129) salienta que toda performance “só é feita (e só pode ser feita) em e para um dado espaço ao qual ela está indissoluvelmente ligada”. O trabalho é pautado no diálogo entre a artista e o espectador-coreógrafo, convidado a propor ideias para serem traduzidas em movimento. Transcrevo a seguir um dos diálogos, ocorrido originalmente em espanhol.

Elza (E)<sup>18</sup>: – *Agora não há nada, estamos as duas sozinhas. Estamos pisando em nuvens.*

Florencia (F): [permanece imóvel, buscando aparentemente a sensação de vazio; começa a mover-se lentamente, levanta a perna direita e caminha nas pontas dos pés, leva a mão em direção à Elza até tocar a mão desta e ser por ela auxiliada na sustentação de seu equilíbrio].

E: – *Ai que linda! Sim, siga devagar, é claro, porque as nuvens flutuam.*

F: [para de se mover e pergunta] – *Me interessa a ideia do vazio, do nada. Como traduzir o nada em movimento?*

E: – *Sim, o nada, que eu não tenho nada na cabeça [risos], um vazio. Eu gostaria de dormir numa nuvem... muito bem!*

F: [executa um movimento de arquear a coluna para trás com os braços soltos e apoio sobre as duas pernas estendidas; permanece por minutos na posição].

E: – *Ah, muito bom! E agora vamos... saltando nas nuvens.*

F: – *E como termina?*

E: – *Bem, dormindo numa nuvem. Como numa posição fetal.*

F: [faz um gesto de juntar as mãos e as coloca ao lado do rosto, que se apoia nas mãos, numa referência ao ato de dormir].

E: – *Por favor, não atrapalhe, estamos em um filme [se dirige aos demais transeuntes que passam entre Florencia e a “coreógrafa”].*

F: [salta algumas vezes sobre cada uma das pernas alternadamente, para, transfere o peso do corpo lentamente para uma das pernas enquanto a outra estica; direciona o braço direito à frente, depois o esquerdo, e junta as palmas das mãos. Ainda lentamente a cabeça vai em direção à mãos em micromovimentos, a cabeça pausa

sobre as mãos, os olhos fecham].

A “cena” termina com um grupo de garis satirizando um senhor que atravessa o espaço e aplaudindo a artista e a coreógrafa. Na experiência compartilhada Florencia e a “coreógrafa” aproximam seu imaginário e garimpam alguma questão que possa intensificar a experiência de tradução do discurso em movimento. Instigada pela noção de “vazio”, Florencia propõe que ambas investiguem a ideia do “nada”. Após um estranhamento inicial, a coreógrafa transeunte mostra-se cada vez mais à vontade em sua função de direção. Parece estar satisfeita ao encontrar uma isomorfia entre a sua proposição de representação do “vazio” e a tradução em movimento de Florencia. Sintoma de partilha? A tradução se dá entre autor e intérprete, que verificam constantemente a compreensão mútua de suas ideias/movimentos.



**Figura 1** – DUPC. Florencia Vecino e um “espectador-coreógrafo”

Foto de Ricardo Bautista

Eleonora Fabião (2008, p. 237) sabiamente chama as ações performativas como programas, pois o termo descreve melhor um tipo de ação “metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada”<sup>19</sup>. Nesse sentido, complementa:

Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou **convidar espectadores para ativarem suas proposições**). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio (FABIÃO, 2008, p. 237. Grifos meus).

*Estudio para certezas de incompletud* (EPCDI), como o título sugere, problematiza a ideia de completude, sem negligenciar uma de suas proposições: materializar em ações instruções para movimentos escritas por “coreógrafos” de forma presencial e virtual. Outra possibilidade de tradução. Alejandro Ahmed e Luis Garay, em seus respectivos computadores, digitam frases que incitam movimento, projetadas na cena em tempo real em um telão. As frases projetadas dão ignição ao movimento de Mariana, que segue as instruções digitadas por Ahmed projetadas do lado esquerdo da tela. Florencia, por sua vez, segue aquelas digitadas por Garay no lado direito da tela. Mais à frente, surgem imagens delas em suas respectivas cidades, Florianópolis e Buenos Aires, deixando a ver o processo de feitura do programa, em que instruções são realizadas e compartilhadas via internet.

*Estudo para certezas de incompletude.* É uma situação em constante mudança coreográfica, onde trabalhamos através da internet, como suporte estético e território conceitual. EPCDI trabalha com a ideia de distância, não como falta, mas como um lugar de encontro na diferença. Exploramos também a ideia de processo criativo, como uma situação espectral (sem lugar), que nos leva a descobrir recursos adaptativos, que, também na dança, geramos para lidar com uma estética que se afasta da permanência e se aproxima do desaparecimento<sup>20</sup>.

A palavra e o corpo. Palavra falada em DUPC e palavra escrita em EPCDI. Assumir o espaço de difícil tradução entre o dizer e o fazer e transformá-lo em trampolim para a criação é uma leitura possível desses trabalhos de dança em sua transposição da palavra, que saiu de um corpo (oral em DUPC e escrita em EPCDI) para outro corpo como movimento (de Florencia e de Mariana)<sup>21</sup>. Atos performáticos que demandam estratégias de “adaptabilidade”, termo caro a Ahmed.

Uma das questões que surgem ligadas às práticas performáticas é a ênfase no processo e menos no produto final, a obra. Ações performáticas são apresentadas muitas vezes como *work in progress*. No caso de DUPC não há a pulsão por um resultado final, tampouco é a abertura de um processo sendo feito, é a própria “obra” que se formaliza numa experiência de movimento que problematiza a ideia de coreografia, e que não se esmera por finalizar-se num “produto coreográfico”. DUPC não é uma tentativa de negar a noção de representação, aspecto presente em muitas experiências performáticas. Curiosamente busca traduzir ideias em movimento.

As frases-instruções de EPCDI criadas em tempo real por Ahmed e Garay são lidas e imediatamente materializadas por Mariana e Florencia numa sintaxe própria de cada corpo. Não há uma tradução de significados, mas uma espécie de transcrição em movimento. Haroldo de Campos utiliza a impossibilidade de tradução na literatura para introduzir criações que acabam por criar uma nova obra, uma espécie de *transcrição* da primeira<sup>22</sup>. Não se traduz o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma, tais como propriedades sonora e imagética visual (CAMPOS, 1992, p. 35).

A ideia de instrução (ou tarefa) estabelece um conjunto de ações objetivas para serem “cumpridas”, como no caso de DUPC: “boca fechada com força / equilíbrio numa só perna / corpo a 90 graus” (figura 2). As tarefas surgem com vigor no contexto da dança pós-moderna americana, com um olhar sobre movimentos do cotidiano, abandonando modos de introspecção e formas narrativas próprias à dança moderna e ao teatro tradicional<sup>23</sup>. As tarefas modificam a noção de coreografia, que passa a ser resultante de um processo colaborativo, e não de algo “criado” exclusivamente pelo coreógrafo ou dançarino.



**Figura 2** – EPCDI, Teatro do SESC, Florianópolis, 25/3/2012. Mariana Romagnani e

Valencia Vecino

Foto de Cristiano Prim

A lógica da performance incorporada por EPCDI e DUPC propicia uma perspectiva política ao repartir uma experiência comum entre artistas e espectadores e seus modos de apreensão do sensível. É quando a experiência estética se cruza com a política, esta entendida como uma atividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis, uma prática

que rompe com a ordem natural (RANCIÈRE, 2010, p. 90). A política da estética em ambos os trabalhos começa na distribuição dos espaços e das competências entre dançarinos, coreógrafos e espectadores, permitindo outras maneiras de ser, de ver, de mover, de dizer.

Esses dois “programas” promovem um tempo da escuta, de si, do outro e do ambiente, buscando desvencilhar-se da personalidade do dançarino ou do coreógrafo. Tal posicionamento, que é acima de tudo ético, possibilita uma experiência de presença diferenciada para o artista e o espectador. O que surge das relações geradas no aqui e no agora, a partir de uma percepção compartilhada, ganha maior relevância do que as ingerências do sujeito, com o seu querer expressar ou agir por mero impulso.

Podemos falar numa *copresença*, que envolve tanto um “colocar-se com” de um artista em relação ao outro, com o qual divide a cena, ou ao espectador. Pensar a presença não como a dilatação de uma personalidade, mas pelos agenciamentos com outros corpos. Os modos de apropriação de práticas e mecanismos provenientes das artes visuais, da performance e das artes mediáticas por parte da dança contemporânea aqui ressaltada constituem processos de subjetivação que instauram o que aqui denominamos de *performatividades* em dança: atos que reposicionam corpos, que reinventam mundos.

## Referências

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: 34, 1999. v. 3.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br>>.

FÉRAL, Josette. Performance et théâtralité: le sujet démystifié. In: FÉRAL, Josette *et al.* (Org.). **Théâtralité, écriture et mise en scène**. Québec: Hurtubise HMH, 1985.

\_\_\_\_\_. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article>>.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROMANO, Lúcia R. V. **De quem é esse corpo?** A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. Tese (Doutorado)–Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

*Sites consultados*

DISCULPE usted podría coreografiarme. Disponível em: <<http://vimeo.com/10757988>>.

ESTUDIO para certezas de incompletud. Disponível em: <<http://vimeo.com/35947518>>.

# O “batucar-cantar-dançar” do Congo e o “dançarino/músico/narrador” Maia: fundamentos para uma performance afro-ameríndia

Zeca Ligiéro<sup>24</sup>

No Brasil a pluralidade das culturas trazidas da África apresenta um paralelo com a multiplicidade das culturas nativas das Américas: as formas espetaculares e ritualizadas de suas performances. Em seus conteúdos explícitos, podemos observar, em ambas, um profundo respeito pela natureza em todas as manifestações físicas, combinadas com uma ética e uma filosofia humanista. Os rituais, as danças, os ritmos e os mitos dessas culturas têm providenciado um enorme manancial para autores, pintores, compositores e artistas plásticos. Embora pesquisas tenham sido conduzidas de forma específica por antropólogos ou sociólogos, as manifestações não foram analisadas enquanto fundamentos estéticos e filosóficos em estudos comparativos. A troca entre índios e negros é notável durante os processos de escravidão e fugas, sofridas igualmente pelos dois povos, obviamente em circunstâncias históricas diferentes, ainda que pouquíssimo estudo comparado tenha sido feito nesse sentido a respeito das suas culturas no que tange às suas performances culturais.

O meu trabalho de investigação das performances afro-brasileiras foi iniciado no fim dos anos 1980 e, hoje como resultado, já conta com uma série de livros e artigos. Quanto ao trabalho com as performances ameríndias, mesmo que visitado em diversas ocasiões, somente em janeiro de 2012 realizei uma pesquisa de campo por meio de uma viagem a Sololá (Guatemala) e entrei em contato direto com o Grupo Sotz’il, da etnia Kaqchikel (Maia). Pude também trazer o grupo para o Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA), onde realizou uma série de oficinas e apresentações, o que me permitiu uma maior aproximação com esse universo. Ainda assim, a pesquisa encontra-se em um período embrionário, tamanha a quantidade de informação a ser processada.

Nos últimos anos, como metodologia de trabalho, para dar conta de entender as dinâmicas das diversas manifestações que procedem de diferentes matrizes culturais africanas e que são reprocessadas nas Américas, desenvolvi o conceito de “motrizes

culturais". Procurei aplicar tal conceito ao trabalho de Sotz'il, que, como um grupo contemporâneo de investigação de teatro/dança/música, entra em contato com as "verdades ancestrais" da estética Maia, presentes ainda no espetáculo mais antigo (pré-hispânico) das Américas, o Rabinal, criado e mantido pela comunidade Achí, vizinha a Sololá, Guatemala, o qual é apresentado durante o calendário católico sempre nos mês de janeiro.

### **O conceito de motriz como fundamento cultural**

Para entender as relações do corpo com a espiritualidade e a filosofia africana principalmente dentro do ritual (candomblé, umbanda, jongo, folia de reis etc.) e também em situações do entretenimento (samba, futebol-arte-negro etc.), no sentido de resguardar a tradição, desenvolvi o conceito de "motriz cultural" como processo de entendimento da continuidade de performances africanas no Brasil em vez do termo "matriz", largamente conhecido entre adeptos e admiradores (LIGIÉRO, 2011). Procurei destacar "um conjunto de técnicas aplicadas simultaneamente com o cantar-dançar-batucar" – expressão usada por Fu-Kiau para indicar o denominador comum das performances africanas negras.

Considero ainda outro valor agregado a essas dinâmicas, o da ocorrência da simultaneidade de ritual e jogo dentro da mesma performance, para o qual utilizo os conceitos de jogo e ritual de Schechner (LIGIÉRO, 2012). Outra chave é o conceito de "recuperação do comportamento", do mesmo autor (SCHECHNER, 1985), empregado para entender a instauração de dinâmicas que geralmente pertencem ao campo das artes (música, dança, canto, jogo dramático) para criar o corpo dilatado do devoto, induzindo-o ao transe e ao contato com o mundo dos ancestres. A performance de origem africana, ao mesclar o jogo (a brincadeira) com o ritual, empresta a toda tradição popular brasileira um tônus e uma rítmica própria, criando uma literatura corporal que muitos identificam genericamente como "brasileira". Uma forte característica das performances afro-americanas em geral é justamente a via dupla entre o jogo (a brincadeira) e o ritual. Aspectos geralmente tidos como opostos nas religiões ocidentais encontram nas chamadas celebrações tradicionais afro-americanas um campo fértil de distensão e reencontro com as forças da natureza – elas também simultaneamente ordenadas e caóticas.

Entre essas performances destacarei a presença do cantar-dançar-batucar, bem como a incidência do jogo dramático no ritual que constrói, sem dúvida, uma performance afro-brasileira sem, contudo, que o elemento étnico seja o preponderante. Ou seja, muitas vezes a maioria dos participantes não pertence ao mesmo grupo étnico, e o ritual ocorre de igual maneira como se toda a comunidade fosse composta exclusivamente pela mesma etnia.

Seguindo a análise, destaco a importância do corpo dançante do devoto/participante, em que todo o processo ocorre (no caso do afro-brasileiro):

As dinâmicas das matrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo. Neste sentido, o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição. Frases contemporâneas de cunho acadêmico como "pensamento do corpo", "fala do corpo" etc., importadas de pensadores europeus ou norte-americanos, já eram muito conhecidas da tradição afro no Brasil há pelo menos 100 anos, daí o ditado popular "tem que dizer no pé" usado para definir a performance de um bom sambista (JAIR DO CAVAQUINHO, 2007).

Na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes) se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa a combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço (LIGIÉRO, 2001, p. 110-111).

Dessa forma, procuro perceber uma associação de diversas matrizes culturais na construção de matrizes afro-brasileiras, capazes de se reconstruir na diáspora das Américas, reconfigurando elementos étnicos originários de diferentes países da África em rituais e festividades também oriundos daquele continente, mas reprocessados e recriados dentro do contexto opressivo colonial português ou espanhol, muitas vezes tutelado pela igreja e sob o guarda-chuva de um santo protetor, em que o ritual africano é restaurado dentro de uma nova moldura cristã, como foi o caso da congada ou da folia de reis.

O elemento da transmissão dos saberes é muito importante, pois, como tradição, se legitima através do contato de rituais/celebrações, o conhecimento se exerce através da própria prática em que o neófito é iniciado por meio do convívio com o seu mestre. Aparece ainda, em muitos casos, a contribuição pessoal do performer, não só fazendo o que aprendeu com mestre, mas ele mesmo desenvolvendo um estilo próprio capaz de rearranjar os materiais apreendidos e as técnicas da tradição em novas restaurações de antigos comportamentos como examina Richard Schechner<sup>25</sup> com a sua conceituação de comportamento recuperado (LIGIÉRO, 2011, p. 113-114).

## O corpo em ação conjunta e complementar: cantar-dançar-batucar

É natural dentro de uma roda de samba, tanto na década de 1930 como de agora, um sambista iniciar um simples batuque chacoalhando a minúscula caixa de fósforos como se fosse um instrumento musical clássico, imprimindo o ritmo da música. Quando a letra ainda não se faz presente, o canto surge com sons onomatopeicos, ou mesmo “telecoteco... tecoteco... skindô skindô...”, até a memória trazer à tona uma antiga melodia ou algo de improvisado, as letras vão surgindo de acordo com a inspiração do momento. É como se o ritmo não soubesse viver sozinho, precisa da sua expressão vocal. Mesmo quando todos os sambistas estão sentados em volta de uma mesa, seus corpos não permanecem rígidos como se estivessem em uma orquestra sinfônica. Os que não têm instrumentos passam a bater palma, e os que ainda não se inseriram no conjunto, mesmo de fora, tocam algum instrumento improvisado, como garfo ou colher no prato; outros que permanecem ainda mais longe instintivamente se aproximam e começam a soltar as juntas, permitindo que as ondas sonoras lhes penetrem a medula, modulando o quadril para reproduzir o molejo da música, de forma que o corpo reverbere o batuque. Até os mais desafinados se sentem encorajados a entoar, quando não toda a música, ou pelo menos o refrão. Na roda de samba informal esse fato ocorre, podemos perceber que na base do ritual afro-americano encontramos o cantar-dançar-batucar.

A dança africana subsaariana caracteriza-se pelo seu movimento explosivo e concentrado, o envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão, gerando um contexto cujo sentido é fortemente espiritual e atinge, no êxtase, o seu apogeu, momento em que o transe, o encontro máximo com o divino, pode ocorrer ou não, dependendo do tipo de ritual e da preparação do médium para que isso aconteça. As danças africanas são incontáveis em seus estilos, variando conforme os grupos étnicos, ambientes e trocas mútuas através da história das migrações. Em todos os casos, a dança ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes. Através do corpo, fala a etnia, num léxico próprio de movimentos articulados com ritmos e cantos que são emblemáticos da própria mitologia do grupo ou nação em questão (LIGIÉRO, 2011, p. 131-132).

Bunseki Fu-Kiau afirma que a dança é somente um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (“amarrado”), o “batucar-cantar-dançar”, que seria então um *continuum*. Em sua análise, aponta que, em quase todas as religiões africanas, os

espíritos dos principais ancestrés, quando venerados por meio do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Em tais espaços devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrés: “A vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso trio de palavras-chave da música e do divertimento” (FU-KIAU). Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” por intermédio de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos” (FU-KIAU). Podemos, então, entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, elas são formas complementares dentro do mesmo ritual.

## **A performance ameríndia**

Os elementos da dança e suas complexas coreografias, o uso de máscaras e os elaborados desenhos corporais, a arte plumária, o canto e a dramatização de animais selvagens e seres encantados mitológicos, o profundo sentido ritualístico são as características em comum dos grupos étnicos que constituem o leque extraordinário ameríndio que vai dos esquimós à terra do fogo, destacando grupos das montanhas, das florestas e dos cerrados. As performances culturais nativas, tanto das chamadas civilizações pré-hispânicas Maias, Incas, Astecas, como a indígena brasileira, de fato não possuem nenhuma relação com as do europeu, mas apresentam aspectos muito semelhantes às formas asiáticas e africanas.

Ao encontrar a informação sobre a existência do Rabinal Achí, o drama pré-hispânico Maia, tive uma grande surpresa, pois atribuímos toda a história do teatro àquela que determina o seu nascimento na Grécia antiga. Nos meios acadêmicos desconhece-se a existência de um drama Maia pré-hispânico como o Rabinal, embora este já tenha sido tombado como patrimônio imaterial da humanidade pela Organização das Nações Unidas

para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, do inglês United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), em 2009. Outra coisa que se destaca na performance: não existe um limite distinto entre o que é dança, teatro e música. Trata-se de uma performance na qual os elementos artísticos e ritualísticos são combinados de forma requintada e elaborada para melhor entreter os deuses, mostrando a devoção dos humanos.

Rabinal Achí, cujo nome original da obra é Xajooj Tun, que significa *Dança do Tambor*, um drama dinástico dos Maias kek', datado do século XV, é um exemplo raro das tradições pré-hispânicas. Nele misturam-se mitos da origem do povo queqchi e as relações político-sociais do povo de Rabinal, Baja Verapaz, Guatemala, os quais são expressos por meio de máscaras, dança, teatro e música. Esse drama sobreviveu na clandestinidade desde 1625 até 1856, até que o sacerdote francês Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg procedeu à sua tradução, segundo a narração em achi de Bartolo Sis. Observa-se aqui um processo raro de preservação das formas épicas de encenação conjugando texto, dança e música para contar uma história de embate entre guerreiros. A peça tradicionalmente era encenada para os deuses maias como testemunho de sua crença e conhecimento de sua própria história. Entretanto, para conceder a permissão do poder colonial, a partir do século XVII, passa a ser representada no dia 25 de janeiro durante os festejos católicos.

A profundidade de seus ritos tem provocado tabus e interdições. Daí surge a dificuldade de os rabinales decidirem participar como dançantes nas performances do Rabinal de Achí, uma vez que quem representa suas personagens devem fazê-la por toda vida, diferentemente de outras danças cuja participação deve acontecer por apenas sete anos. De todo modo, a persistência da dança segue sendo secular e é difícil que desapareça. É a coesão comunitária dos que moram em Rabinal. É identidade histórica.

### **A performance do grupo Sotz'il Jay**

O trabalho do grupo consolidou-se com a criação do Centro Cultural Sotz'il Jay, a casa do Grupo Sotz'il em Sololá, uma comunidade vizinha aos Achí, também na Guatemala. Seu trabalho contextualiza a noção cíclica da vida percebida e praticada pela cultura Maia. O espetáculo *Oxlajuj B'aqtun* constitui um rito espiritual e artístico que dialoga profundamente com os ancestrais daquele povo indígena. A começar pela evocação que a montagem faz ao então guia espiritual e coordenador da entidade,

Lisandro Guarcax, sequestrado, torturado e assassinado em agosto de 2010, aos 32 anos (ele promoveu e pesquisou a arte pré-hispânica por meio das artes, impulsionou o movimento da Juventude Indígena em outros núcleos comunitários).

No *site* do grupo<sup>26</sup> lemos:

Esta montagem acontece em nome dos nossos avôs e avós, a eles devemos os conhecimentos e a inspiração, estamos aqui para continuar o seu legado. Também é uma homenagem a todos os avôs e avós que lutam para manter o equilíbrio desde a Resistência do Povo Maia.

Resistência a séculos de exploração colonial e de décadas de feridas pela guerra civil, conjunção histórica comum a vários países da América Central ou da América do Sul. O trabalho surge da necessidade de socializar os conhecimentos milenares maias reprimidos pela sociedade atual. Como costumava dizer Lisandro Guarcax, em sua língua-mãe, “desejamos que todos os nossos esforços se traduzam em conhecimento do outro”. O grupo pesquisa a tradição de diversas maneiras, coletando antigos instrumentos musicais e recriando-os, entra em contato com os murais e estatuetas para recriar as danças, além das poses das antigas civilizações com a ajuda de pesquisadores que se associaram ao grupo.

Foram meses de preparação para trazer *Oxlajuj B'aqtun*, contrariando a crença de que a cultura Maia prega o fim do mundo quando na realidade o indígena compreende a natureza em ciclos. Na cultura Maia o encerramento de uma era implica uma longa conta de cinco medidas de tempo, como *q'ij* (dia), *winäq* (20 dias), *tun* (360 dias), *k'atun* (20 anos) e *b'aqtun* (400 anos), os quais vão mudando com o passar dos dias e numerais do calendário sagrado, o *Cholq'ij*. Se se antepõe ao *b'aqtun* (unidade de medida do tempo mais larga) o número sagrado 13 (*Oxlajun*), o resultado é a duração de uma era maia, quer dizer, *Oxlajun B'aqtun* equivale a 13 períodos de 400 anos, ou 5.200 vezes 360 dias, equivalente a que os dias e as eras se sucedem, pois na era maia o tempo caminha através de uma espiral em que se situam de forma paralela o passado e o futuro.

Em meio a essa relação temporal e espacial plena de símbolos e energias, a dramaturgia desce ao plano dos conflitos terrenos. Os senhores de Xib'alb'a' (os donos do inframundo) enfrentam os gêmeos Jun Ajpu' e Yaxb'alamkej, representados como o ser humano e o espírito. Eles refletem as forças duais, mas necessárias à existência. O conflito dá-se por intermédio do jogo e da dança inspirada nas chamadas danças

folclóricas e nos murais Maias, de uma forma sistemática como Isadora Duncan buscou na iconografia dos vasos gregos para criar a sua dança.

Além dos elementos teatrais, a criação coletiva dirigida por Víctor Manuel Barrillas Crispín – são nove atores em cena – costura referências da dança e da música sempre a partir de suas raízes. O grupo é formado por jovens da etnia kaqchikel e soma dez anos de trabalhos artísticos e culturais. Terra de milho, ou *Iximulew*, é se define a Guatemala na tradição Maia. O espetáculo *Oxlajun B'aqtun* do Grupo Sotiz'il é uma pesquisa do grupo de jovens maias da pequena cidade de Solola sobre sua própria identidade. O grupo investiga não somente os instrumentos tradicionais maias com base no imaginário pré-colonial, bem como suas danças tradicionais. O grupo literalmente cria um ritual cênico que se aproxima do que vislumbraram o Teatro Antropológico (de Barba) ou o Teatro da Crueldade (de Artaud), mergulhando profundamente no que foi denominado por Grotowski o "ator santo", em seu *Em busca de um teatro pobre*.

Antes de apresentar o espetáculo, os atores recolhem-se, preparam-se para um ritual, sabem que o palco é o microcosmo de uma operação metafísica. Revigora-se a memória dos ancestrais. O próprio espetáculo é uma motriz cultural, congregando conhecimentos milenares por meio do cantar-dançar-batucar, complementado pela sabedoria de narrar histórias míticas, fundacionais.

### **Considerações quase finais**

Ao longo de cinco séculos de opressão econômica, militar, religiosa e estética exercida pela elite euro-brasileira, muitos foram os momentos em que as duas tradições, ameríndias e africanas, se encontraram. Natural que disso resultasse não somente na miscigenação de seus descendentes, como no intercâmbio de suas tradições. As religiões dessas culturas adoram as forças da natureza, utilizam a medicina natural encontrada a partir da manipulação de raízes e folhas, acreditam que a alma dos mortos retorna à terra para ensinar ou para evoluir através da reencarnação. Elas têm outro ponto em comum, que particularmente nos interessa: suas performances espetaculares. Em ambas notamos o mesmo cantar-dançar-batucar como um todo indivisível e inseparável. Ambas as performances são interativas e dialogam com o ambiente onde acontecem. O público permanece em roda, reagindo a tudo que os brincantes ou "performers" fazem (LIGIÉRO, 2011, p. 74).

Neste estudo comparativo procurou-se discutir o conceito de performance cultural e performance artística no âmbito das performances afro-ameríndias, cujo eixo central é o corpo. Por intermédio das motrizes culturais os conhecimentos ancestrais são restaurados

num processo em que fica difícil separar onde começa o ritual e onde termina o jogo, onde vida e fé convivem juntos e mesmo o mais incrédulo dos espectadores registrará uma estranha forma de arte que o transporta para outro tempo. Essas duas tradições tão antigas apresentam relações com narrativas corporais que são de alguma forma retomadas e recontextualizadas por artistas, dançarinos e performers no começo do século XXI. A apresentação procura enfatizar a poderosa contribuição afro-ameríndia como eixo de uma arte holística, integrada, e desenvolvida principalmente por culturas comunitárias em oposição à indústria cultural.

## Referências

ASCHENGREEN, Erick. The beautiful danger. Facets of the romantic ballet. **Dance Perspectives**, v. 58, Summer 1974.

FREYRESS, George Hilhlm. **Viagem ao interior do Brasil**. [1815]. São Paulo: USP, 1982.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia *Bunseki*. A powerful trio: drumming, singing and dancing. *In: BULWA Mèso: to have one's eyes opened, master's voices of Africa*. v. I. Manuscrito não publicado, cortesia do autor.

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

JAIR DO CAVAQUINHO. **Jair do Cavaquinho** [2007]: entrevista. Entrevistador: Zeca Ligiéro. Vídeo.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Filadélfia: University of Pennsylvania, 1985.

\_\_\_\_\_. O que é performance. **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 32-37, 2004.

*Site* consultado

<[www.gruposotzil.org](http://www.gruposotzil.org)>.

# **Rede de Olhares**

## Um corpo, uma bicicleta, um pensamento de dança

Airton Tomazzoni<sup>27</sup>

Desde que recebi o convite para falar sobre o corpo performativo a partir de umas das obras da programação da Mostra Contemporânea de Dança, duas questões me mobilizaram. A de pensar afinal que lugar é este do corpo performático e que papel no cenário atual esse corpo passa a assumir, ou seja, que importância tem continuar performando e performando em dança? Afinal estamos numa cultura altamente performativa em muitos sentidos, muitos deles inócuos e banalizados. Mas, então, que corpo performativo me interessa ver potencializado pela produção de dança?

Ante tais questões começo pontuando dois fragmentos que traduzem algumas inquietações e que me interessam ao pensar em dança e no corpo envolvido por essa dança. A primeira diz respeito à “possibilidade de que, mesmo que não possamos desinventar a nós mesmos, possamos ao menos reforçar a questionabilidade das formas de ser que têm sido inventadas para nós e começar a inventar a nós mesmos de forma diferente” (ROSE, 2001, p. 201).

Vou partir, portanto, pensando que a questão da inventividade constitui um importante aspecto para refletirmos sobre o corpo performativo em dança. Se não podemos nos desfazer nesse mecanismo de invenção, podemos fazer do processo a possibilidade de problematizar as formas que tentam orientar a nossa subjetividade, o nosso modo de ser e estar no mundo.

O segundo fragmento, que se articula com o anterior, remete à questão da experiência que vivenciamos ou que podemos deixar de vivenciar quando “o gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente em que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais” (DEWEY, 2010, p. 123).

Inventividade e experiência significativa: dois aspectos que me interessam ao pensar o corpo performativo. Um corpo que talvez possa estar aí para reafirmar a importância da inventividade e das experiências que possam realmente nos afetar e ganhar sentido na vida. Isso se desdobra em muitas questões que me são caras, como a de que não existe uma identidade original, fixa (tanto para nós quanto para a dança); que

há sempre invenção, construção do modo de sermos, de nos constituirmos enquanto sujeitos (e sujeitos também fazedores e apreciadores de arte) e invenção que se dá por meio de nossas experiências, se a elas estivermos atentos. E não se trata de teoria de bibliografias complexas e inalcançáveis nem de herméticos artistas, é vida vivida. Todos os dias, por mais rotinas que temos, somos obrigados a inventar modos de agir. Seja no percurso diário que fizemos e que frequentemente precisa ser refeito de maneira diferente, por um buraco na calçada, pela pressa em chegar, pelas poças d'água que a chuva formou; ou nas formas de afirmarmos nossas paixões, por vezes mais intensa, por vezes mais sutil, por vezes silenciosamente. A cada experiência a que estamos atentos podemos (e temos de) inventar formas de vivenciá-las. E com a dança, que **é** e **está** na vida, não é diferente.

### **Inventos para dançar ao longo da história**

Se dermos uma mirada na história da dança, vamos encontrar vários exemplos disso. De como se foram inventando aparatos para a dança ser experienciada. É como na figura do feiticeiro da caverna Les Trois Frères, pintada em uma caverna na França. Nela vemos um homem que dança, vestido com pele de animal de chifres. Há cerca de 10 mil anos a.C. a dança fez uso de chifres e peles para performar.



**Figura 1** – O feiticeiro da caverna Les Trois Frères: pele e máscaras como recursos para dançar

Fonte: <<http://faculty.gvsu.edu/webstern/Myth/Sorcerer.html>>

Avançando mais um bocado, lá pelo século XIX, na Europa, vamos perceber outra dessas inventividades na dança: um artefato de tecido e couro para os pés – a sapatilha de pontas. Esse objeto permitiu a elevação das bailarinas e todo um repertório de imagens dançantes que perduram ainda hoje.

E, em pleno século XXI, em Joinville, no meio da Feira da Sapatilha, assistimos a outra invenção dançante. Agora a dança acontece sobre um veículo de duas rodas: uma bicicleta, na apresentação de *Bolero de 4*. Para estranheza de alguns e deleite de outros tantos.



**Figura 2** – *Bolero de 4*: uma bicicleta em vez de uma sapatilha

Foto de Airton Tomazzoni

O trabalho de Luiz de Abreu e João Rafael promove uma experiência que nos reinventa e sem pretensão assinala como a inventividade é condição de sobrevivência para a arte, para a dança. *Bolero* vai nos afetando, nos “reescrevendo”, nos atravessando de imagens e de possibilidades. Estamos diante de uma cumplicidade entre carne e ferro, do afeto pela matéria inanimada que se afirma em muitos contornos, para mim:

- a bailarina (Cecilia Kerche?);
- a amante;
- a parceira;
- Jorge Donn (do *Bolero*, de Bejárt);
- um avião;
- sucata;

- morte;
- paixão;
- ressurreição.

Ao mesmo tempo em que me deixava afetar, eu percebia as afetações no rosto do público. A senhora assombrada, talvez pensando se aquilo era dança e logo pouco se importando com o que era e se deliciando; o garotinho encantado com aquela coisa mais interessante que qualquer brinquedo da linha *transformers*; a aluna de balé incrédula, mas feliz; o senhor de testa franzida, porém sem arredar o pé da cena que contemplava. E neles todos eu notava o pensamento dançando e fazendo ali, virtualmente, o corpo também dançar.

### **Metáforas ou o pensamento em trânsito**

A palavra *metáfora* tem sua origem no grego antigo μεταφορά (metafora), que significa “transporte”, o que permite a inevitável relação com esse trabalho que tem em um veículo de transporte de duas rodas o suporte para a performance em dança. E então nos transporta duplamente, na imagem à nossa frente, nas imagens que faz em nós proliferarem. Eis uma função que me interessa na arte: a de nos tirar do lugar, de tirar ideias e percepções das prateleiras, de provocar a aventura de descobrir que se pode vestir e desvestir o pensamento de muitas formas, de que se pode deslocar o imaginário com muitos meios.

Talvez a bacana ideia seja pensar em um corpo performático não apenas como o corpo que se mostra, um corpo que se apresenta, um corpo que se espetaculariza, mas sim como o CORPO INVENTIVO, o CORPO INQUIETANTE, um corpo disposto a ocupar um lugar fora de lugar.

### **Referências**

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

TOMAZZONI, Airton. **Esta tal de dança contemporânea**. 2006. Disponível em: <<http://idanca.net/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/>>.

*Site consultado*

<<http://faculty.gvsu.edu/websterm/Myth/Sorcerer.html>>.

## Sobre ver, e ouvir, O silêncio da casa

Beatriz Cerbino<sup>28</sup>

Apresento aqui algumas breves reflexões suscitadas pelo espetáculo *O silêncio da casa*, do intérprete e criador Cosme Gregory, apresentado na Mostra Contemporânea de Dança. São muitos os caminhos para observar tal trabalho, assim como para olhar o corpo que ali dança. E um destes é perceber a memória ali encarnada. Memória que tece, de maneira delicada e ao mesmo tempo intensa, a urdidura coreográfica proposta. Trata-se de apreender como a experiência corporal apresentada em cena, mais do que revelar significados, é capaz de construir sentidos.

Como construção que se realiza no tempo, a memória não é um dado fixo e invariável, mas um processo de ressignificação elaborado com base em percepções e questionamentos feitos no aqui e agora, ou seja, no tempo atual. Não se trata, portanto, de *resgatar* algo deixado para trás, termo usual e erroneamente relacionado ao ato de rememorar, e sim perceber que a memória, mesmo necessitando do passado para sua realização, está ancorada no tempo presente (CERBINO, 2009, p. 33-47).

A memória, em um constante embate com o esquecimento, revela àqueles que a evocam os “segredos do passado”, descortinados, porém, no momento presente. A operação memorável não expõe o que ficou para trás, de maneira imutável, reproduzindo, simplesmente, experiências passadas. Ela aponta o que, e como, pode ser lembrado. Um passado (re)construído a partir de demandas, recursos e processos seletivos efetuados no presente. Trabalhos da memória que, com suas reminiscências, traços, rastros e vestígios, (re)elaboram constantemente significados e sentidos.

A relação entre lembrança e esquecimento – o que se quer lembrar, ou o que pode ser lembrado, de que maneira, e com que propósito – produz inúmeras e diferentes estratégias políticas de inserção no mundo e conduz a outro importante aspecto: a constituição de identidades. Estas não são unívocas, mas múltiplas e dinâmicas, evidenciando diferentes pertencimentos sociais ao longo do tempo.

Outro caminho possível para refletir sobre o que foi visto em *O silêncio da casa* é partir da proposta do filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman de que o significado das imagens importa menos que seu funcionamento, pois elas constroem um

campo de continuidade que nos sustenta e é por nós sustentado. Isso ocorre porque nada escapa do incêndio a que estamos/somos constantemente submetidos. As imagens, que ardem no contato com o real, como afirma Didi-Huberman, iluminam com seu brilho o difícil processo de reinventar a realidade. É possível, a partir delas, mergulhar na densidade de reverberações elaboradas cotidianamente e ordenar de outro modo o mundo (BERNAL, 2012). Uma nova ordem como a proposta por Cosme Gregory, para quem o cotidiano ganha cores e tons que transformam as formas, reinscrevendo os movimentos no corpo e no espaço de maneira a novamente se apropriar deles. O encontro a que se refere Didi-Huberman (2013), em que “o tempo passado se encontra com o agora [...] formando uma constelação” possibilita ao artista “aproximar o rosto das cinzas” e soprar até conseguir avivar novamente brasas já esquecidas.

## Referências

BERNAL, Rafael Mauricio Méndez. **Remexendo nas cinzas da alma urbana:** uma paisagem inventada no centro do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte)–Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, 2012.

CERBINO, Beatriz. Dança e memória: usos que o presente faz do passado. *In:* BOGÉA, Inês. (Org.). **Primeira estação:** ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. v. 1, p. 33-47.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes tocan lo real.** Disponível em: <<http://www.google.com.br/search?sourceid=chrome&ie=UTF8&q=cuando+las+imagenes+tocan+lo+real>>. Acesso em: 17 jan. 2013.

## Reverberações do corpo performático

Carlos Alberto Pereira dos Santos<sup>29</sup>

Primeiro, foi o estrondo inicial. O *big bang* gerou o movimento que ordenou a vida. Formas primeiras, subsequências de organizações, reorganizações. Evoluções. Então, as formas humanas, os homens, os caminhos. O corpo ereto descrevendo uma trajetória.

Ao olhar para esse processo, em *O fenótipo estendido* (1982), Richard Dawkins descreve como um organismo se expande no ambiente em que vive. Nessa ótica, um gesto de um corpo repercute em outro, variando a informação e o veículo de transmissão. Logo, um corpo é sempre um agente interativo. Nessa elaboração, Dawkins diz que os memes, genes invisíveis da memória, transmitidos por quadros, livros, frases e, no caso desta análise, também a dança, são agenciadores de informações, são replicadores de informações. Eles potencializam o olhar para o corpo contemporâneo, no caldo da cultura humana.

Uma das ideias importantes aqui é a de memória. Ela é construção que se relaciona com uma série de informações: aquilo que é herdado, o que está posto e o que está acontecendo num momento específico e o que se antecipa ali para um devir, tal qual a perspectiva de Deleuze e Guattari (1992): sobre aquilo que engendra algo em reciprocidade, complexidade e complementaridade. E isso vai além da qualidade da diferença, apesar de incluí-la. Num processo de retroalimentação, são quantidades de referências organizadas e reorganizadas em intermitência.

Diferença, continuidade e descontinuidade anunciam-se também ao olharmos para o corpo contemporâneo, o corpo que dança, o corpo performático. São questões que dialogam com memória em movimento, com o ambiente que forja essas referências, com a possibilidade de entender determinada dança com uma imbrincada rede de relações estabelecidas.

Num primeiro conceito, e não se trata de uma escala hierárquica, olho para dança na perspectiva dos estudos de Helena Katz e Christine Greiner, que descrevem: "o ato de dançar, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação" (KATZ; GREINER, 2005, p. 132).

Noutra perspectiva, a dança também pode ser olhada por meio do conceito de redes de criação elaborado por Cecília de Almeida Salles, que “pede um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, pois objetos estáticos não se mostram satisfatórios ou eficientes” (SALLES, 2008, p. 52).

E, sob uma terceira ótica, lembrando Rancière em *A partilha do sensível*, a dança na perspectiva de que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Então, estamos mergulhados nesse universo referencial que nos auxilia a olhar para o corpo performático capaz de nos acionar tantas conexões.

Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (2006) afirma que o corpo humano se assemelha a uma obra de arte. Diz o autor: “o contorno do meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias não transpõem” (2006, p. 143). Pelo conceito de corpo próprio de Merleau-Ponty também emerge a questão da unidade. Portanto, não existe causa e efeito das coisas e das ações desse corpo. Elas “estão confusamente retomadas e implicadas em um drama único” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 125). Assim, estrutura física é estrutura vivida ao mesmo tempo.

Vale aqui também lembrar o que a crítica de dança Helena Katz escreveu a respeito do sujeito dos nossos tempos, os que dançam e os que olham para a dança: ela não os vê na condição de espectadores passivos, uma vez que o corpo performático não concebe essa condição. Katz situa o novo universo de produção ou resignificação de informações por meio da dança “como um fluxo de interações e não de essências eternas”. Assim, “o observador desapaixonado da ciência clássica foi substituído pelo conhecedor-participante” (KATZ, 2005, p. 35).

A confluência ou a fusão das experiências sensório-motoras e das experiências subjetivas semeia metáforas, à luz do pensamento dos teóricos Lakoff e Johnson, que afixam: “Seu corpo não é e não poderia ser um recipiente para uma mente descarnada, sendo uma metáfora a figura de transporte, nascida da experiência *embodied* (materializada)” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 561).

Giorgio Agamben (2009) questiona: “De quem somos contemporâneos?”. Ele responde assinalando que, talvez, do nosso próprio tempo e, numa relação crítica com ele, do anacronismo e da atualidade dos contextos que nos forjam e, ainda e dialeticamente, do pertencimento a esse contexto. O autor ressalta:

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 64).

E quando o corpo performático mergulha na cidade, no corpo-cidade, construindo suas danças na rua, exercitando o *le parkour*, explorando à deriva – me permito a aliteração: à deriva do devir – , numa ação contaminatória por onde passa, interferindo nessas paisagens, confundindo-se com elas, desafiando-se diante dos desafios do caminho?

Esse corpo aciona relações entre *bios* e *polis*, reinventando experiências da ordem biopolítica, coreografando instantes e instâncias do cotidiano. Com base em Foucault, Peter Pál Pelbart auxilia-nos e descreve os reflexos da ação artística na urbe:

Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada, torna-se quantidade social e pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política (PELBART, 2001, p. 139).

O corpo performático, portanto, nunca dança só, mesmo que num solo. A quantidade dos que dançam, dos que são solicitados por ele e que, mesmo silenciosamente e imóveis, respondem a uma dança, é infinitamente superior ao que se possa ser quantificado como intérpretes de uma obra. O corpo performático provoca estrondos na paisagem. Sua ação repercute no outro. Seus movimentos reverberam metáforas, seu eco é político, sua instância, poética, seu instante, paradigmático.

Assim, o corpo-carcaça que o Grupo Strondum performa é moldado pelos embates, é o corpo das finitudes e das limitações, é o corpo vigoroso, carcomido, enferrujado, restaurado, subjugado, violentado, mas resistente. É o corpo que acolhe a revolta e que aninha. Ele tem as marcas da cidade-corpo que o forja: é híbrido, mistura afro e *break*, desorganiza a convenção pela invenção de um jeito próprio. Trata-se de um corpo indisciplinado, pois não se acomoda, incomoda. Ele deixa cicatrizes na cidade, tensiona seus movimentos, seus deslocamentos. Em seus estrondos estéticos, reverbera a contundência das muitas instâncias da vida em eterna transformação. Sempre um novo *big bang*.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

\_\_\_\_\_. **O rio que saía do Éden**: uma visão darwiniana da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

\_\_\_\_\_. **The expanded phenotype**. Oxford: University Press, 1982.

DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: 34, 1992.

KATZ, Helena. **Um dois três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.

\_\_\_\_\_; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, Christine (Org.). **O corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo, Annablume, 2005.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: 34 / Exo Experimental Org., 2005.

SALLES, Cecília de Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

## A montagem clownesca em Interlúdio

Luciene Lehmkuhl<sup>30</sup>

“A dança engendra toda uma plástica. O prazer de dançar exala em torno de si o prazer de ver dançar.”  
Paul Valéry

Este texto está organizado em duas partes: a primeira faz uma reflexão sobre a relação dança, arte, história e seus diálogos teórico-metodológicos; na segunda há a leitura do espetáculo *Interlúdio* com base nas chaves de leitura encontradas nos autores apresentados.

Nós dançamos. Todos nós dançamos. Em algum espaço, em algum tempo nos é dado dançar. Somos levados a dançar, incitados a dançar. Mas os dançarinos, aqueles profissionais que fazem da dança seu cotidiano, dançam para realizar arte, fazem de seus corpos as (ou parte das) obras de arte. Por esse motivo dirijo minha fala a eles, os dançarinos e seus corpos.

Se no fim do século XIX Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncam (1877-1927) impressionaram plateias com a “naturalidade” (entre aspas, claro!) de suas danças, no século XX os espectadores passaram a se impressionar com a “falta de naturalidade” (novamente entre aspas) das danças moderna e contemporânea.

Com sua *Dança da serpentina*, apresentada em Nova York no ano de 1892, Loïe Fuller propunha um corpo liberado das convenções e apto para expressar sensações, como os corpos dos animais. Isadora Duncam, inspirada pelas forças da natureza, propunha dançar o amor e a vida tendo como foco o equilíbrio do corpo a partir do plexo solar. Suas proposições, ao mesmo tempo em que provocaram estranhamentos, suscitaram a produção de textos críticos, poesias, desenhos, pinturas, fotografias e filmes. Os escultores Rodin e Bourdelle, os pintores Maurice Denis, Giacomo Balla e Gino Severini, os escritores Paul Valéry e Mallarmé são alguns dos artistas em cujas obras se podem ler e ver referências ao encantamento provocado por ambas as dançarinas.

Em texto de 1952, Merce Cunningham afirma que

na dança não é possível separar o espaço do tempo [...]. Um corpo imóvel ocupa exatamente o mesmo espaço e o mesmo tempo que um corpo em movimento. Resulta que nenhuma dessas ações – mover ou ficar imóvel – é mais ou menos importante que a outra, a não ser que é agradável ver um dançarino em movimento (p. 161).

Isso para lembrar que, se o balé clássico conservou uma forma de espaço linear (os passos são uma espécie de pano de fundo a guiar o olhar do espectador até o fim da ação), a dança moderna americana, vinda do expressionismo alemão, abriu largamente o espaço, transformando-o numa sucessão de pontos desconectados uns dos outros, seja pela junção de movimentos díspares ou pela imobilidade presente na cena, seja pela valorização do uso da gravidade e do peso do corpo (CUNNINGHAM, 2011, p. 161-162).

Cunningham propõe pensar que pintores e dançarinos partilham as mesmas noções acerca da criação de espaços, nos quais tudo pode acontecer ao se juntar coisas diferentes: pesadas e leves, pequenas e grandes, todas independentes umas das outras, mas cada uma afetando as demais (2011, p. 162). No texto, o autor não desenvolve essa ideia e não nos apresenta os pintores e as pinturas que engendram suas reflexões, porém aqui, ao pensar a dança com a história e com as artes plásticas e visuais, sou levada a visualizar esses espaços de partilha e pensar a dança em conjunto com a visualidade das artes. Vejamos então três obras.

Os quadros renascentistas, e toda a arte clássica que os seguem, obrigam-nos a ver de um determinado ponto de vista, o ponto príncipe, ou seja, o ponto no qual está o príncipe. Vejamos, por exemplo, *Primavera* (c.1478), de Sandro Botticelli (1446-1510). Nessa pintura Vênus aparece no centro da composição, em seu reino de árvores, frutos e flores em abundância e esplendor, cercada de figuras míticas, como as três graças que representam a beleza juvenil, o deus Hermes a dissipar as nuvens, um cupido que se diverte às cegas e o vento Zéfiro a soprar as ninfas que espalham as benéncias da estação, Flora e Primavera. O pintor, seguindo os cânones de seu tempo, organiza as figuras de sua alegoria de maneira a conduzir nosso olhar aos acontecimentos mais relevantes à narrativa. Aby Warburg estudou a pintura em questão para poder identificar os elementos da Antiguidade que interessavam aos artistas do Quattrocento italiano quando queriam representar o movimento, mas em “motivos acessórios”, como “modelo de movimento externo intensificado” (WARBURG, 2005, p. 73). Aprendemos com o autor que não são os corpos em si que se movimentam, trata-se de um movimento externo, são os cabelos e o panejamento das vestes que esvoaçam.

Por sua vez, as pinturas modernas implodem o espaço construído para o espectador privilegiado. Nelas o olhar do espectador dissipa-se e é chamado a percorrer a composição de maneira quase que aleatória, assim como a mão do pintor. De fato, sabemos que quase nada de aleatório existe nessas pinturas. Elas são espaços construídos a partir de cânones modernos que pressupõem saberes, regras e princípios, como qualquer obra de qualquer época. Vejamos o que nos mostra Picasso, artista que escande as formas no plano e cria espaços outros, difundidos em múltiplas temporalidades, desde pelo menos *Démoiselles d'Avignon* (1907), marco inicial do cubismo.

Em 1929, Picasso realiza *L'Acrobate bleu*, tela de grande formato na qual é possível observar a figura desconjuntada a ocupar quase todo o espaço da composição. De um limite ao outro do quadro, pernas, braços e cabeça unem-se a um tronco pouco perceptível que parece prescindir de uma coluna vertebral. A acrobata de Picasso faz-se visível e impele-nos a participar de seus movimentos nada convencionais, chama-nos a partilhar de sua postura simultaneamente improvável e possível.

Experimentações muito semelhantes, a partir do corpo, fez o fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1985) em 1933 ao registrar, em clichês de vidro, "uma série de 200 imagens de duas modelos nuas, uma jovem e uma dançarina de cabaré mais velha" (MACEL, 2011), refletidas em espelhos encurvados. As imagens, nomeadas *Distortions*, são vistas como "de acordo com as transformações na representação dos corpos femininos do início dos anos 1930. [Como] uma ode plena de humor às potencialidades plásticas do corpo feminino" (MACEL, 2011).

São corpos distorcidos que parecem sofrer ou se prestar às mais estranhas contorções, no entanto sempre regulados pelos limites do quadro e da moldura. Na exposição *Danser sa vie*, apresentada no Centro Pompidou, em Paris, entre novembro de 2011 e abril de 2012, Picasso e Kertész foram expostos em diálogo que propunha uma "reflexão sobre as possibilidades 'performativas' do corpo, sobre os limites em termos de movimento e sobre a maneira pela qual esses limites jogam com as bordas da imagem, seja pintura ou fotografia" (MACEL, 2011).

É, portanto, a partilha dos elementos das artes que nos interessa nesse momento. Os elementos presentes nas artes afetam-se entre si, mas também afetam aos espectadores, que, por sua vez, afetam os artistas que farão outras obras. Essas obras serão novamente inseridas no sistema das artes e ocuparão um lugar em galerias, museus, exposições e coleções públicas ou privadas, assim como nos palcos, nas salas de

espetáculos, nos registros audiovisuais, nos meios de divulgação. A cadeia de afetações pode ser percebida como uma partilha da arte, uma partilha do sensível, que, segundo Jacques Rancière (2005, p. 15), “se fundem numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam propriamente a maneira como um ‘comum’ se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha”.

Ao pensarmos no campo das práticas artísticas somos levados àquilo que Didi-Huberman considera como essencial na reflexão da arte, ante as imagens: a noção de que cada imagem é pensada como uma montagem (de tempos e lugares diferentes) que se define anacronicamente. Tal anacronismo é visto como conhecimento necessário às intrincações temporais e coloca-se como “solução de complexidade, visando compreender cada presente histórico como constituído de nós temporais heteróclitos” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 95). Portanto, “em cada imagem, esses tempos coexistem e criam uma complexidade que nos exige tomar um tempo (*prendre le temps*), nos exigem paciência” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 95).

É preciso dizer que Didi-Huberman colhe suas reflexões em Aby Warburg e em Walter Benjamin, autores que “fazem do tempo a verdadeira dimensão da história” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 96). Warburg, historiador da arte, criou o atlas de imagens *Mnemosyne*, composto por aproximadamente mil imagens repartidas em setenta e nove pranchas, capazes, na sua concepção, de “construir um espectro contínuo, irisado e exaustivo de representações que reproduzissem a trama secular da memória do Ocidente” (GOMBRICH *apud* BURUCÚA, 2003, p. 29). Ou seja, imagens sintomas que exigem a relação tempo e espaço na sua apreciação.

Benjamin também pensa a imagem como sintoma, como um relampejar no instante presente. Segundo ele (1993, p. 224), “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”. Para o autor, o tempo da história é aquele tempo “saturado de agoras”, ao contrário do tempo homogêneo e vazio<sup>31</sup>.

Didi-Huberman salienta a herança warburguiana e benjaminiana da imagem como sintoma, a qual usa da noção de tempo e contesta as noções tradicionais de representação e de símbolo como fixas. Mas é em Nietzsche que o autor vai buscar a referência a um passado remoto (vindo da Antiguidade), como uma “nova memória [...], efervescente e alegre em torno da questão trágica, que reconhece nos seus sintomas e nas suas sobrevivências as artes dionisíacas” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 233).

Para Nietzsche, homem do século XIX questionador da autoridade historicista, o nascimento da tragédia evoca uma época em que “as artes se desenvolviam sem que o artista encontrasse diante dele as teorias da arte de forma acabada” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 232-233). O autor deplora a separação teórica do campo artístico, efetuada no âmbito acadêmico, considerando a separação das artes como uma triste imperfeição moderna. Exalta as obras de arte como mescladas aos corpos, como se cada “corpo real pudesse ser o artista, a obra, o espectador, o ouvinte” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 233).

*Interlúdio*, da Cia. Jorge Garcia, nos faz apreciar movimentos, cores, sons, formas, silêncios e imagens produzidos pelos corpos dos dançarinos. São eles que se contorcem, se mexem, se amolecem e se enrijecem para nos proporcionar o espetáculo. Sem eles esse espetáculo de dança não existiria. São eles que povoam nossas mentes de imagens e de sonhos.

O foco de luz encontra na cortina fechada a cabeça da primeira personagem a entrar em cena; ela nos olha e nós a olhamos e aí se instaura uma curiosidade recíproca. O que acontecerá entre nós? Como nos olharemos? Como será nosso contato? Como nos afetaremos? Não demora a se iniciar a relação, porque ela, a personagem, está ali para agir. Ela dança, parece até que involuntariamente, mas dança. Parece que seu corpo, seus membros se movem antes do pensamento. Ou como diria Clarice Lispector (2010, p. 71), ela pensa com o corpo.

Surgem em cena as demais personagens e todas elas apresentam movimentos mais ou menos involuntários. Interagem entre si, brincam, divertem-se, mesmo quando a situação parece trágica. Seus corpos movem-se e detêm-se, saltam e deslizam, giram e correm, estendem-se e encolhem-se, agitam-se e imobilizam-se. Desenham no palco movimentos opostos, ainda que descrevam uma lógica. No quadro que nos é dado apreciar nesse palco italiano, uma narrativa linear e unidirecional não se apresenta, mas conseguimos entrar na história ao juntarmos os fragmentos, montarmos as partes. Assim, a cada um de nós é dado compor sua própria narrativa, construir sua própria história.

As quatro personagens mantêm suas individualidades, todo o tempo, elas não se confundem, não se fundem umas às outras. Seus olhares reafirmam essa decisão, seus rostos (mesmo maquiados de branco) explicitam essa individualidade nas pintas/manchas que se espalham, seus cabelos são desiguais, suas expressões corporais e faciais mantêm as especificidades que cada corpo carrega. Um é grande, outro pequeno, um alto, outro

baixo, uma boca consegue se escancarar, outra mal se abre, há olhos redondos e arregalados que nos encaram e outros miúdos e apertados que mal nos olham. Mesmo assim vemos um conjunto a dançar na nossa frente.

Talvez a indumentária seja um dos pontos altos dessa conjugação entre individualidade e unidade. É grafismo puro a se mover diante de nossos olhos, a nos confundir e a nos divertir. Listras (grossas e finas, horizontais e verticais), bolas (grandes e pequenas), losangos (maiores e menores), todos em preto e branco ou em branco e preto. São composições gráficas que surgem por meio das peças de um figurino marcado por sobreposições. São os contrastes, os opostos, o positivo e o negativo, o sim e o não que concretizam visual, formal e materialmente as sensações que temos com os movimentos. Estão aqui graficamente expressos os "movimentos acessórios", de Warburg.

Encontramos o *clown*, o grafismo de suas roupas, o branco de sua face, seus gestos desconectados, desconjuntados, involuntários, *nonsense*. Ele brinca no palco e na vida indistintamente, carrega transgressões e avessos. O *clown* está nesse lugar da arte e nesse lugar da vida simultaneamente. Ele embaralha (propositalmente) o real, a ficção, a representação. É o inusitado que surge, quando menos se espera. Dos *mimos* da Roma antiga aos menestréis medievais, dos bobos da corte aos atores da *commedia dell'arte*, de Fellini e Marcel Marceau a Luis Otávio Burnier, dos palcos às páginas, das grandes telas às TVs, dos picadeiros às praças, ele povoa nossas mentes, instiga nossa imaginação e nos impele ao riso e ao encontro com nosso avesso. Tudo isso exatamente porque lida com os limites e as habilidades humanas, com o risível e com o grotesco, com o corpo performático capaz de se contorcer, se distorcer e criar formas e cenas outras, avessas ao mundo prosaico.

As personagens clownescas em *Interlúdio* apresentam-se no proscênio, num entreato (fictício, claro. E essa é a magia do jogo *clown!*). Escolhem o interlúdio e, no entanto, em muitos momentos recusam-se a seguir a música. Negam-se a acompanhá-la e a deixar que ela marque seus passos, os movimentos de seus corpos. Fazem o que querem com os instrumentos que escolhem para a cena. Possuem o poder de brincar, de se divertir.

Quando surge a quinta personagem, masculina, as outras se interessam por ela e esperam. Aguardam atenta e ansiosamente e parecem satisfeitas com o presente recebido, mesmo que ele careça de materialidade. Elas aparentam enlevo, êxtase pelo contato, mesmo que sutil, mesmo que fugaz. Seus movimentos são leves, lentos.

Novamente brincam e se divertem. Deixam-se incitar, instigar, provocar, mas, como crianças, cessam a brincadeira quando o interesse acaba. Estancam seus movimentos. Interessam-se por algo que nos é oculto. Desaparecem no mundo do palco.

Somos entretidos com uma ária. O cantor nos inquieta, brinca conosco, nos faz duvidar e hesitamos em aplaudir. Ele solicita. Recebe o que veio buscar e, ao tentar sair de cena, à procura de um caminho encontra uma das personagens e retorna à cena com ela atada a sua bengala. Os dois interagem numa dança em que dominado e dominador se confundem. As demais personagens entram e ocupam o espaço cênico. Ele não encontra mais lugar e sai definitivamente. Elas se encontram e brincam entre si, mais uma vez. Esguicham água, rolam, pulam, giram como acrobatas. Seus corpos se contorcem, e elas instigam-se umas as outras até a exaustão, mas não desistem, não cessam a brincadeira. Estão sempre prontas para recomeçar os movimentos, infinitamente, infinitamente, infinitamente...

Concluo esta reflexão com uma fala de Paul Valéry, em artigo de 1936, no qual afirma que a dança não possui razão alguma em ter um fim.

São os acontecimentos exteriores que a terminam, seus limites de duração não lhe são intrínsecos, são aqueles das conveniências de um espetáculo, é a fadiga, é o desinteresse que intervém. Mas ela [a dança] não tem porque acabar. Ela acaba como um sonho acaba, o qual poderia indefinidamente continuar (VALÉRY, 2011, p. 90).

Não ouse discordar de Valéry, afinal tivemos a sensação de que os dançarinos de *Interlúdio* ficariam eternamente no jogo proposto, num entreato prolongado à exaustão de seus corpos, não fossem limites exteriores a exigir sua interrupção.

Valéry, ao desenvolver uma definição da dança como maneira de “vida interior”, inteiramente construída pelas sensações de duração e de energia que se correspondem e ressoam, diz que tal ressonância é gestada e se comunica, visto que “uma parte do nosso prazer de espectadores é de nos sentirmos tomados pelo ritmo e virtualmente dançamos nós mesmos!” (2011, p. 91).

Dancemos, então!

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. v.1.

BURUCÚA, José Emilio. **História, arte, cultura:** de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CUNNINGHAM, Merce. Espace, temps et danse. [1952]. *In*: DANSER sa vie: écrits sur la danse. Paris: Centre Pompidou, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Arenas ou les solitudes spatiales. *In*: DANSER sa vie: écrits sur la danse. Paris: Centre Pompidou, 2011a.

\_\_\_\_\_. La condition des images. Entretien avec Frédéric Lambert et François Niney. *In*: LAMBERT, Frédéric (Coord.). **L'Expérience des images:** Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman. França: INA, 2011b.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante e outros contos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MACEL, Christine. André Kertész. *In*: DANSER sa vie: art et danse de 1900 à nos jours. Paris: Centre Pompidou, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: 34, 2005.

VALÉRY, Paul. Philosophie de la danse. *In*: DANSER sa vie: écrits sur la danse. Paris: Centre Pompidou, 2011.

WARBURG, Aby. **El renacimiento del paganismo:** aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

## **Como inscrevo *Cavalo* em mim (e de modo torto, talvez apressado, certamente ainda precário, na performatividade)**

Mônica Fagundes Dantas<sup>32</sup>

Para esta leitura da coreografia *Cavalo*, de Michelle Moura, considerarei que as comunicações apresentadas anteriormente<sup>33</sup> já nos situaram em relação a conceitos como performance, performativo, pós-dramático, performatividade, por meio de autores como Josette Féral (2009), Richard Schechner (2002) e Hans-Thies Lehmann (s.d.). Proponho-me, então, a utilizar alguns desses conceitos e autores, de modo instrumental, para formular algumas impressões sobre o corpo performático atravessado por *Cavalo*.

No entanto, antes de iniciar meu texto, que pretende inscrever *Cavalo*, de modo torto, talvez apressado, certamente ainda precário, na performatividade, quero fazer uma digressão. Quero pensar sobre a tarefa que me foi dada – a leitura de uma obra coreográfica – como inscrição da obra no meu corpo. Para esse momento, vou invocar um autor, Maurice Merleau-Ponty (1971; 1992), filósofo francês, um dos expoentes da fenomenologia.

### **Inscrevendo *Cavalo* em mim**

Proponho, primeiro, que pensemos a leitura coreográfica como um processo de criação que se realiza em cada espectador/leitor e, para isso, sugiro retomar um conceito “antigo”, o de fruição. A apreciação/apreensão/leitura de um fenômeno artístico pode estar relacionada ao que se costuma chamar de fruição. Fruir, do latim *fruere*, pode significar estar em posse de, possuir. Ou então tirar de alguma coisa o máximo proveito, perceber os frutos e os rendimentos de determinada situação. Fruir também significa gozar, desfrutar. Os três casos subentendem uma ação vivida e podem ser aplicados à dança: a fruição de uma coreografia pode ser uma experiência que me faz possuir, incorporar essa dança, principalmente a partir do momento em que projeto nela vivências pessoais. Por intermédio da fruição, posso aproveitar o máximo da coreografia, posso,

enfim, gozar, desfrutar daquela obra ou evento. Um primeiro passo para inscrever o *Cavalo* em mim.

Um segundo passo consiste em pensar na interdependência entre os sentidos. Quando assisto a *Cavalo*, tenho, num primeiro momento, uma experiência visual do movimento de Michelle Moura, pois o movimento dançado apela diretamente à minha visão, dirige-se em primeiro lugar ao meu olhar. No entanto a experiência auditiva é também muito forte na obra. E contamina, inexoravelmente, minha experiência como espectadora/leitora. Os movimentos e as sonoridades de *Cavalo* colocam em jogo a experiência do meu próprio movimento, a minha própria experiência. A informação visual e auditiva gera uma experiência cinestésica, uma experiência de movimento imediata. Os movimentos e as sonoridades de *Cavalo* deixam-se reconhecer por um tipo de comportamento – alterações na minha postura, mudanças de atitude, movimentos que se insinuam no meu corpo. Assim, o meu olhar retoma os movimentos da coreografia – e de certo modo, os seus sons – e reunifica-os numa intenção motora, num movimento esboçado em meu próprio corpo. Como ressalta Merleau-Ponty (1971), o que se vê produz, muitas vezes, o que se sente, uma vez que “os sentidos se traduzem um ao outro sem terem necessidade de um intérprete, se compreendem um ao outro sem terem de passar pela idéia” (p. 241). As experiências visual, auditiva e cinestésica (e olfativas, gustativas, proprioceptivas) são pregnantes uma da outra.

Posso dizer, assim, que a relação que se estabelece entre *Cavalo* e mim é de contiguidade, em que os movimentos e as sonoridades de *Cavalo* se reúnem às minhas sensações de movimento enquanto o vejo. Há, pois, uma comunhão de sentidos que engloba num só ato *Cavalo* e eu. Como diria Merleau-Ponty (1992), trata-se de uma relação que se realiza na carne do mundo. Por isso, ousou dizer que a obra se inscreve em mim, se infiltra, penetra, se difunde no meu corpo e alimenta incessantemente a sua leitura.

Essa dupla imersão não impede de entender que tal relação é também histórica e cultural, porque quem “[...] percebe não está despojado diante de si mesmo como deve estar uma consciência, ele tem uma densidade histórica, ele retoma uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente” (MERLEAU-PONT, 1971, p. 244). Assim, na condição de espectadora/leitora, retomo uma tradição de ver dança e de reconhecer gestos e movimentos de uma coreografia, tendo em vista que a rede complexa de heranças, de aprendizagens e de reflexos que determina a particularidade do movimento

de cada indivíduo define igualmente o modo de perceber o movimento dos outros. Contudo *Cavalo* está aí para também surpreender e esgarçar tal relação. E nisso pode ser performativo, porque pode desestabilizar um modo de ver dança.

### **Inscrevendo o corpo dançante num corpo performativo e vice-versa**

Eu trabalho – e vivo – há muito tempo a ideia do corpo dançante, concebido como corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante. Um corpo, entre outras coisas, que faz a experiência da dança a partir da intensificação da presença corporal e que exprime as relações de continuidade entre dança e vida, revelando que aqueles que dançam integram à sua prática artística as experiências mais ordinárias e mais íntimas, convergindo-as ao projeto coreográfico do qual fazem parte (DANTAS, 2010). No presente ensaio, sugiro um deslizamento para o corpo performático, que não deixa de ser um corpo dançante.

Para tanto, invoco Lehmann (s.d.). Ele não trata especificamente do performativo, mas analisa o teatro atual, um teatro cuja diversidade das características ele definiu como pós-dramático e para o qual Féral (2009) propõe a denominação de teatro performativo. Eu costumo utilizar a expressão cena contemporânea para me referir a esses contextos. Certamente há diferenças entre os três termos, porém podemos conceber como características gerais tanto do chamado teatro performativo quanto do teatro pós-dramático ou mesmo da cena contemporânea uma rejeição, em maior ou menor grau, à totalidade, à síntese, à representação, à hierarquia, ao resultado, à composição, ao corpo como reprodução de um modelo. E um acolhimento, em maior ou menor grau, da ambiguidade, de estruturas parciais, da decomposição, da heterogeneidade, da intensificação da presença corporal. E, ainda, um trânsito pelos interstícios da dança, do teatro, das artes visuais e midiáticas, da performance. Ressalta-se que Lehmann (s.d.) utiliza obras e eventos de dança como exemplos de manifestações do teatro pós-dramático. Comentando o papel das imagens corporais no teatro pós-dramático, sublinha:

Não por acaso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia, não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto (LEHMANN, s.d., p. 339).

Pensando nisso, poderíamos questionar: toda dança seria, em certa medida, performativa? Talvez... Sem muitas certezas, podemos alegar que, ao longo do tempo, as proposições coreográficas se transformam e algumas, mais do que outras, se distanciam dos modelos de criação e de composição coreográfica clássica e moderna, distanciando-se de estereótipos técnicos e de interpretação de bailarinos clássicos e moderno e, assim, desestabilizando modelos. Talvez essas danças possam ser vista como “mais performativas”?

Céline Roux (2007), pesquisadora francesa, usa a expressão danças performativas para refletir sobre certas produções coreográficas apresentadas na França entre os anos 1993-2003. Segundo ela, foi um período decisivo para a afirmação de uma atitude performativa no campo da dança.

A autora propõe que vislumbremos a performance – e a performatividade – como uma atitude. A atitude é, antes de tudo, uma maneira de portar seu corpo, de se colocar no espaço, de se colocar frente ao outro (daí a ideia de “tomar uma atitude”). Entende-se a atitude, igualmente, como uma maneira de apreender um evento, como uma reação que temos ante uma dada situação, em um lugar e momento preciso. Conforme comentei na seção anterior, o espectador/leitor não é passivo em relação à fruição da coreografia, ele é elemento ativo e construtivo da leitura da obra; assim, ele toma uma atitude em relação ao que vê, sente, percebe.

Roux (2007) descreve a performance – e a performatividade – como uma atitude evolutiva, em constante mutação e hibridização. Tal atitude possibilita que se abram espaços críticos para as práticas existentes, entre elas a prática da dança. Ela sugere o uso do termo atitude performativa, para caracterizar uma tomada de posição do artista, seu engajamento na ação e a inter-relação entre projeto artístico e projeto de vida. E indica quatro enunciados que aproximam campo coreográfico e atitude performativa: entre presentificação e representação; a necessidade de conceitualização e experimentação; risco e permissividade; o espectador ou a recepção em questão. Não sigo à risca essa proposição de análise, mas ela me auxiliou a inscrever *Cavalo* de modo torto, talvez apressado, certamente ainda precário, na performatividade.

**Inscribendo *Cavalo*, de modo torto, talvez apressado, certamente ainda precário, na performatividade**

Tendo inscrito *Cavalo* em mim, pergunto: quais aspectos da obra favorecem uma leitura do corpo performático? Opto por acentuar três aspectos: o corpo como presentificação/manifestação, a sonoridade e a voz como presença e a problematização de certos parâmetros da tradição coreográfica ocidental.

O primeiro aspecto refere-se ao corpo como presentificação ou como manifestação, em oposição à noção de representação. Michelle Moura não representa um cavalo, ela o torna presente. E então, encontra um dos princípios da performance, da atitude performativa, do corpo performativo: realizar a ação. Fazer. Mostrar o fazer. Ser.

O corpo como manifestação ou presentificação se opõe à ideia de representação enquanto imitação ou simulacro. Um dos princípios do corpo como manifestação é a integração, incorporação, personificação da energia da ação. Assim, a busca da justa energia para realizar as ações, aliada às transformações vividas pelo corpo durante as ações, permite a Michelle incorporar a matéria coreográfica, personificar a energia e as ações do cavalo. Enfim, presentificar o cavalo. A bailarina não imita ou simula um cavalo. Ela é/está cavalo. Ela é/está cavaleiro, pois há, no trabalho, essa ambiguidade, essa passagem de uma condição à outra. A artista incorpora a matéria coreográfica, matéria humana e equina, segundo suas experiências e concepções de cavalo e de cavaleiro, mas sem seguir, necessariamente, um modelo ou convenção do que seriam a matéria, a energia, a corporeidade de cavalo e de cavaleiro.

Trago outra Michelle, Fèbvre (1985), para refletir um pouco mais sobre o corpo dançante como corpo performático. A autora refere-se ao corpo dançante, todavia vou projetar suas proposições para o corpo performático. O corpo dançante não trabalha com dados literários ou psicológicos exteriores a seu texto motor. O que o alimenta para criar sua partitura são as ações, que ele integra, assimila, torna suas, pouco a pouco, e que o afetam, permitindo-lhe progressivamente encontrar o sentido dessas ações, de organizá-las interiormente, intimamente, para enfim reconhecê-las como um caminho já percorrido.

O corpo de Michelle Moura, na obra em questão, não parece trabalhar com dados literários ou psicológicos exteriores nem reproduz os estereótipos técnicos e de representação de certa dança ou de certo modelo coreográfico. Ele corporifica/presentifica o cavalo. Assim, numa atitude performativa, ultrapassa a encenação para atingir a vivificação, buscando "ativar o espaço de si e ativar o espaço de cada um" (ROUX, 2007, p. 85). Por isso, *Cavalo* opera na intensificação de certas experiências corporais, na elaboração de uma corporeidade densa, intensa, dilatada.

Trago outro dado para pensar o corpo performático, a partir de *Cavalo*, que é a sonoridade – e a voz de Michelle Moura – como presença. Inspiro-me novamente em Fèbvre (1985), que analisa o uso da voz e da palavra na dança contemporânea.

Ressalto que, no registro da coreografia em vídeo, não é possível experimentar a sensação de estar embebido nessa densidade sonora. Isso adquire outra dimensão quando se assiste ao vivo. A voz, ressaltada pelos recursos tecnológicos de amplificação de sons, participa da elaboração desse corpo energético, vital, denso, que é o corpo de Michelle na condição de cavalo. É a partir da ampliação da respiração, da gestão dos ruídos e sons provenientes do ato de respirar, intensificados pelo esforço para realizar os movimentos, que o corpo vai se organizando. E é como se o corpo do cavalo se deixasse transbordar por suas funções orgânicas ou por suas pulsões. Os sons parecem emergir das suas profundezas. Em seguida, há uma transformação, sutil, e as vocalizações vão se configurando quase como melodia. Muitas vezes, a voz sustenta ou pontua o movimento, compartilha de seu trajeto espacial e energético por meio de suas variações de altura e timbre. A palavra surge nesse jogo, mas o ritmo (e a melodia) é o protagonista.

Desse modo, a palavra é explorada como materialidade sonora, expressiva e simbólica, escapando à função de transmissão de conteúdo, mas agindo como simulacro de uma permuta comunicacional. Os sentidos são muitas vezes percebidos mais pela modulação e singularidade fonética do que pelo uso de códigos sintáticos e semânticos.

O terceiro ponto que quero explorar está ligado à problematização de certos parâmetros da tradição coreográfica ocidental. O que, precisamente, *Cavalo* problematiza? O retorno ao palco, à cena italiana, e, em consequência, certa relação com o público. E por fim, destaco sua referência ao expressionismo.

A obra investe no espaço, utilizando a cena italiana não mais como espaço de representação, de totalidade, de síntese, de reprodução de modelos coreográficos. Ela reinveste essa cena para fazer dela o lugar do cavalo, seu hábitat. O espaço torna-se íntimo. *Cavalo* secreta seu espaço, oferecendo-o em contiguidade ao espaço do espectador/leitor. A bailarina, aqui, não projeta espaço, permanece em uma kinesfera medial e não aumenta a distância entre ela e o espectador/leitor. "Surge um espaço de intensa dinâmica centrípeta em que a cena se torna um momento de convivência de energias" (LEHMANN, s.d., p. 166). Assim, sem sair do palco, ou talvez, retornando ao palco, *Cavalo* não me distancia enquanto espectador/leitor. E o mais interessante é que são principalmente os sons, as vozes e os ruídos que emanam do corpo do

cavalo/Michelle, preenchendo o espaço, envolvendo nossos corpos de espectadores que tornam esse espaço viscoso.

Por fim, a referência ao expressionismo. Ela está explícita no texto que anuncia a obra: "*Cavalo é sombrio, expressionista, noise e hipnótico*". E talvez nesse espaço denso, viscoso que o trabalho engendra. E também na ausência de neutralidade – o corpo não assume nunca a posição anatômica neutra, mais ou menos relaxada, postura de base tão frequente na dança contemporânea, os gestos não são cotidianos, nem objetivos, nem funcionais. Mas acima de tudo há o rosto. Um rosto que condensa as características do cavalo. Assim como o fluxo do movimento é contido – fluxo controlado, como diriam os labanianos –, o rosto é tenso, denso; a boca aberta, aberta por tanto tempo, torna esse gesto facial uma atitude, no sentido de que falei antes – um modo de ser portar, uma tomada de posição frente ao mundo, ao outro. A boca abre-se, no entanto o resto do rosto parece permanecer mais ou menos sereno. E daquela boca, aberta por tanto tempo, escorre saliva... o cavalo baba.

Mas vou especular sobre essa relação com o expressionismo também a partir da minha autonomia como espectadora/leitora. Uma das coisas que mais me tocou na obra foi a contenção do gesto, o fluxo controlado, a reversibilidade do movimento, aliado ao trabalho de tronco e à mobilidade sofisticada da coluna vertebral. *Cavalo* ativou algumas das minhas referências corporais, dialogando com uma tradição inscrita no meu corpo, que me é cara e que tem retornado, com insistência, na minha dança: as torções, contrações, retenções, expansões, escavações do tronco, tão características da dança moderna e, particularmente, da técnica de Martha Graham.

É preciso advertir que não estou afirmando que *Cavalo* tem uma influência da técnica de Graham nem que o corpo equino-humano do cavalo-Michelle foi inspirado em Graham ou em qualquer outra técnica de dança moderna. Estou dizendo que o corpo equino criado por Michelle fez reverberar em mim uma memória cinestésica que me é cara, que eu prezo e reverencio para além das formas, dos padrões e dos modelos que a técnica de Graham já gerou. Eu a prezo, dentre outros motivos, porque ela me reenvia a esse corpo condensador de energia, a esse corpo vibrátil, nervoso e vital, que se manifesta apesar e por meio dessa minha memória cinestésica. E porque ela me permite me reconhecer no cavalo-Michelle.

**Encaminhando para o fim**

Pensando em concluir, sirvo-me de um argumento que Féral (2009) usou para buscar uma distinção entre a performatividade e a teatralidade. Vou utilizá-lo num outro sentido, para aproximar o corpo dançante – um corpo que tece a promiscuidade entre a dança e a vida – do corpo performático. A autora postula que “[...] talvez seja nesse reportar-se a si e à identidade, mais forte na performatividade do que na teatralidade, que devemos encontrar uma distinção possível” (FÉRAL, 2009, p. 83). E eu acrescentaria uma aproximação potente entre o dançante e o performático. E prosseguindo na sua argumentação, afiança:

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer/ bailarino, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu, sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai pra cena, que se produz, que executa. Se o ator performa [e se o bailarino dança] ele realmente age com seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, dispêndio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano (FÉRAL, 2009, p. 83).

No início deste ensaio desejei inscrever *Cavalo* em mim. Desejei incorporá-lo, para conhecê-lo, para apreendê-lo, para dele extrair alguns sentidos. Mas, ao mesmo tempo, ele se deixa apreender, ele se oferece ao deleite dos nossos sentidos. E da boca aberta do cavalo escorre saliva; o cavalo baba...

## Referências

DANTAS, Mônica Fagundes. O corpo dançante, entre a teoria e a experiência: estudos dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea. **Do Corpo: Ciências e Artes**, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://ucs.br/site/>>.

FÈBVRE, Michelle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Chiron, 1985.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? *In*: MOSTAÇO, Edélcio *et al.* (Orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, s.d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

ROUX, Céline. **Danse(s) performative(s).** Enjeux et développements dans le champ choréographique français (1993-2003). Paris: L'Harmattan, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies, an introduction.** Londres: Routledge, 2002.

# Dança e teatro imbricados para fabular sobre a Mãe África:

## *Casa de Ferro*

Vera Collaço<sup>34</sup>

“Eu sou a flor da Bahia semeada em chão de pedra.”  
Casa de Ferro

Antes de iniciar a análise do trabalho *Casa de Ferro* julgo pertinente falar sobre, mesmo que sumariamente, esse espetáculo, que tem concepção, direção e atuação de Maurício Assunção. Com estreia em 2006, tem, portanto, seis anos de palcos, apresentando-se em várias regiões do país e também no exterior. Em 2007 participou de três festivais nacionais de dança e de teatro e nesse mesmo ano esteve presente no III Festival de Teatro Físico, em Santiago, no Chile. Em 2008 foi selecionado para o Palco Giratório do SESC e percorreu 14 estados brasileiros<sup>35</sup>. O trabalho foi desenvolvido pelo Grupo Estado Dramático, que começou suas atividades em 2003, sob a coordenação de Maurício Assunção. O grupo desenvolveu uma linha de pesquisa cênica com base na concepção de que o sentimento pode transformar-se e ser o fundamento da proposta representacional.

Convém destacar, como se pode perceber, pelos festivais do qual participou, que esse espetáculo tanto se enquadra nos festivais de teatro quanto nos festivais voltados para a dança. Apresenta-se como monólogo ou como solo, dependendo do foco para o qual se direciona. O trabalho tanto pode ser compreendido como teatro-físico quanto dança-teatro. Como bem coloca Lúcia Romano (2005), eles são análogos, pois são dois processos que questionam a utilização do corpo enquanto linguagem convencional. *Casa de Ferro* coloca-se no contexto do espetáculo híbrido, tal como define Romano (2005, p. 41):

A hibridização explora a fragmentação intrínseca da natureza do teatro e da dança. Sua operação, diferentemente da justaposição e da complementação, não é de interação entre as formas artísticas, mas de transformação daquilo que cada arte conhece de si. Na operação de mistura que sugere, os elementos originários não podem sobreviver sem se modificarem.

Mais do que um “teatro que vai dar na dança, no movimento e na coreografia, a dança-teatro é a dança que *produz efeito de teatro*” (PAVIS, 1999, p. 84). Tal como propõe Pavis (1999), o espetáculo de Maurício Assunção é composto de vários ingredientes teatrais: o uso de textos ditos pelo dançarino-ator; a atenção na composição minimalista do espaço, na escolha e disposição dos raros objetos de cena; além do manto vermelho-púrpura, roupa inicial que se transforma constantemente ao longo do espetáculo e que sempre está em contato direto com o corpo do dançarino-ator, tal como sua terra, o solo virginal. Esses elementos resultam na criação de uma fábula, que trabalho a seguir, e na construção de uma dramaturgia para narrar a história da diáspora africana.

### **Um solo para a Mãe África**

O híbrido espetáculo *Casa de Ferro* propõe em seu material promocional que esse trabalho pode ser apresentado em formato italiano ou em arena. A filmagem a que tive acesso foi realizada com uma câmera estacionária frontal, um olhar fixo de frontalidade. A primeira imagem que o DVD nos proporciona é a de círculos que delimitam um espaço cênico. Nosso olhar identifica, aos poucos, quatro círculos. Um primeiro e grande círculo, olhando de fora para dentro, delineado por um produto branco, um círculo de sombra, o círculo delimitado pela luz do projetor. Dentro desses círculos, no fundo do palco, quase na borda do círculo branco, temos uma bacia de metal, dentro da qual vemos um homem, agachado, de costas para a câmera, formando o último círculo.

O espaço cênico circular na elaboração de tal espetáculo, com 4 metros de diâmetro, remete-nos a uma cenografia política, pois essa forma instiga o público a perceber seu estar-ali coletivamente, a experimentar seu pertencimento.

Num grupo, para que cada um veja todos os demais, é preciso estar em círculo. O círculo é a organização que permite que as pessoas se ouçam (é possível escutar alguém que está atrás de nós), mas é especialmente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se. [...]

Ora, o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva (GUÉNOUN, 2003, p. 20-21).

E o debate sobre o pertencimento, ou melhor, a perda da identidade pelo desenraizamento de um povo está na base do trabalho *Casa de Ferro*, ao colocar em cena o espetáculo dança-teatro sobre a diáspora africana. Maurício Assunção, ao construir o espaço cênico circular, criou um espaço político, no qual os espectadores se confrontam com uma história de perdas, mas ao mesmo tempo ele nos conduz para um universo mítico e ritualístico que o referente circular produz.

Na cena além do círculo branco, da bacia, há também uma pequena gaita ponto, um pequeno acúmulo do pó branco e o magnífico *didgeridoo*, instrumento de sopro de forma cônica. O som desse instrumento (possivelmente de origem africana)

é provocado pela vibração do ar. O instrumentista sopra através do bocal, vibrando os lábios ou fazendo barulhos com a boca que dão origem a diferentes sons. É um instrumento muito antigo, supondo-se que já é utilizado pelo povo aborígine há cerca de 1.500 anos<sup>36</sup>.

O espetáculo solo inicia-se com o dançarino-ator de costas para o espectador, com o dorso nu, e com um manto vermelho-púrpura que lhe veste da cintura aos pés. O ator-dançarino toca o *didgeridoo* com um som de profundo lamento, provocando sensações de vastidão, de solidão, de um espaço enorme que se avista de onde ele se localiza. Ao movimento sonoro esse dançarino-ator desencadeia o primeiro movimento. O dorso “dança” à medida que precisa inspirar/expirar para sonorizar o instrumento musical. A seguir, de modo muito suave, ele gira em si mesmo até ficar de frente para o espectador. A movimentação na bacia é tão sutil e magicamente bem feita que nos passa a sensação que algo move o dançarino, e não o suave deslizar de seus pés na bacia. O dançarino volta-se para o público.

### **Mãe, ensina teu filho...**

O desenraizamento africano e de sua cultura são a base temática de *Casa de Ferro*, que expõe:

O processo de dominação forçada e a posterior transcendência no âmbito mítico-ritualístico, mostrando assim, a força desses seres humanos que encontraram, na sua identidade ancestral, o poder para lutar e propagar sua cultura. Então temas como nascimento, raiz (Terra Mãe), captura, travessia, cativo, evangelização, resistência, castigo, morte e a própria

transcendência metafísica são os enfoques trabalhados na construção artística deste projeto<sup>37</sup>.

O fenômeno sociocultural e histórico denominado de *diáspora africana* resultou na imigração forçada dessa população a países que tinham como característica a existência de mão de obra escrava. Tal população, quando chegava a seus destinos, geralmente, estava destituída de suas identidades. Esse lamento profundo e sua transcendência permeiam os 50 minutos de um espetáculo tenso e mágico.

A história começa a ser narrada pelo dançarino-ator quando este começa a besuntar seu corpo com a "lama-terra" retirada do fundo da bacia. O homem africano esboça-se nesse movimento cênico, começa o processo de nascimento. Esse momento é realizado com gestos suaves e preparativos de um ato ritualístico. Das várias narrativas criadas no espetáculo, o momento de gestão e nascimento do filho é maravilhoso, feito apenas com gestualidades, corporalidade e utilização do pano vermelho-púrpura que cobria seu corpo no início do trabalho. Nesse movimento Maurício trabalha com intensidade os jogos de contrastes a partir de contração e dilatação de seu corpo. O "parto" foi antecedido por um "rio" de água que cai do urdimento na bacia, em jato rosa/sangue.

No embate da captura o ator-dançarino faz uma luta corporal encoberta pelo tecido vermelho-púrpura que a torna mais densa e dramática. Um texto é dito guturalmente, numa difícil audição: "*Mãe, ensina teu filho que seja capturado, que conheça a morte em vida*" (*Casa de Ferro*).

A coreografia criada para narrar a travessia se faz dentro da bacia, com micromovimentos; esse homem não chega mais o mesmo que partiu. E quem chega? Texto dramático: "*Lança teu grito ao vento da tempestade e apaga este inferno*". As falas colocadas por Maurício Assunção narram uma história/poema fragmentada que só é possível construir em conjunto com o trabalho coreográfico. O homem que chega vai precisar buscar no fundo de sua história a razão de viver além do sobreviver. Passará por inúmeras ações destrutivas, mas o vínculo com a terra, com o ancestral, com o mítico, o mantém e lhe dá um sentido do existir.

Para isso vai ser "domesticado", envolver-se e envolver outras culturas, momento mágico em que Maurício faz com a gaita ponto a inserção desse homem na nova cultura. Os outros movimentos envolventes do espetáculo perpassam pela resistência, pelo castigo. A destruição do círculo: "*Pega o nego, pega o nego, mata o nego*". Blecaute

acompanhado por gritos, gemidos de dor e muito sofrimento. Luz na cena. O corpo masculino e o corpo feminino podem coabitar, o tecido vermelho-púrpura molda um corpo feminino, uma nova gestualidade estabelece-se, e um novo verso faz-nos penetrar na dor cênica: "*Quem no coração não faz distinção compreende a minha dor*".

Maurício Assunção, ao fabular sobre a diáspora africana, compõe em cena um jogo em que os poucos objetos, como a bacia e o manto vermelho-púrpura, ganham inúmeros significados. O manto em várias cenas transforma-se pela ação de animação realizada pelo ator-dançarino. O trabalho encerra-se com a cena – o círculo –, o ator e o manto modificados, novamente de costas para os espectadores o dançarino encerra sua narrativa cênica. Com isso convida-nos a exercer outro olhar sobre esse momento.

## **Referências**

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras:** uma idéia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto:** teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2005.

### *Sites consultados*

<<http://doimeacabeca.blogs.sapo.pt/2011/01/>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

<<http://vidacandanga.com/?p=5501>>. Acesso em 15 jul. 2012.

<<http://www.primeirosinal.com.br/associa%C3%A7%C3%A3o-grupo-estado-dram%C3%A1tico>>. Acesso em 15 jul. 2012.

## Danças urbanas

Rosa Primo<sup>38</sup>

No livro *La nouvelle danse française*, de, Guigou, há um item de um capítulo chamado “Trabalhar com os bailarinos de hip-hop” que traz uma entrevista com a coreógrafa francesa Karine Saporta. Na entrevista Saporta fala de sua experiência como artista da dança contemporânea a partir de seu processo de composição com os movimentos de danças urbanas. Em determinado momento ela afirma: “Quando eu descobri o hip-hop, eu disse a mim mesma, veja, está aí, cúmplices, pessoas que talvez possam me dizer coisas naturais e que não passam forçosamente pelos códigos da dança contemporânea” (*in* GUIGOU, 2004, p. 287).

A princípio, não entendi o que ela quis dizer com “naturais”. Mas depois, ao longo do texto, fui me dando conta da dimensão desse termo diante dos movimentos das chamadas danças urbanas. Em meio a um trabalho coreográfico inserido nesse universo, somos tomados por uma sensação de esvaziamento do corpo. Desaparecem os traços materiais, e resta somente a ação direta da produção da presença.

Pois bem, tal produção designa uma energia intensa, uma força que é impossível ver significada em códigos fixos. Est falam das coisas e de suas relações, e não do que as torna possíveis. É nesse sentido que Saporta utiliza “naturais” – algo que para ela se explica quando entende essas danças pela mistura entre “se medir aos deuses” e “a vontade de ser da terra” (GUIGOU, 2004, p. 287-288). Trata-se de um corpo capaz de viver num estado de transe ou de êxtase. Um corpo que se experimenta passando de um estado a outro, de um código a outro: em passagem. Esse processo faz oscilar energias. Dança-se à custa de uma viagem arriscada. Vê-se surgir forças livres, desligadas – desorganização de uma ordem ou desagregação de uma estrutura.

Nesse estado corporal, os códigos fixos são desconstruídos, o que não significa negar os códigos existentes diante dos estilos *funk*, *locking*, *popping*, *breaking*, *hip-hop*, *freestyle*, *house dance*, *krump*, assim como suas subdivisões. Não pretendo aqui fazer referência a certa estética das danças urbanas com base em suas regras e combinações de movimentos. Mais propriamente, o foco centra-se em pensar a corporeidade dançante de artistas “urbanos”, que carregam em si, em sua subjetividade, a rua.

As danças urbanas obedecem a um regime ambíguo. Ao mesmo tempo em que são encadeadas por certa combinação de movimentos determinados, enquadráveis, referenciáveis, a gestualidade dos bailarinos revela corpos de contornos não nítidos, marcados pela inserção de descontinuidades de movimentos, de assimetrias. O corpo desarticula-se, desligando completamente as articulações e tornando as partes que elas ligam independentes umas das outras. O processo tende a abolir a rigidez e os estereótipos que as codificações culturais imprimem no corpo. Parece que a desconstrução de códigos fixos, apontando para esse corpo de natureza possível de transe, êxtase, transgride tabus e opera por metamorfoses, permutando as normas culturais e evidenciando a possibilidade de transposição das normatizações cifradas pela cultura.

Com efeito, se os chamados gestos cotidianos da dança contemporânea se sedimentaram em modelos sensório-motores interiorizados, as danças urbanas refletem tais gestos, falam de "coisas naturais", como diria Saporta, longe desses modelos. Certamente, as danças urbanas possuem seus códigos e criam seus modelos, também sedimentados, interiorizados. Contudo suas formas extremas – sua disponibilidade de se experimentar, passando de um estado a outro, de um código a outro: em passagem, em transe – estão sempre prontas a irromper e a evitar o risco de petrificação dos gestos, demasiadamente carregados de sentido. Trata-se de uma corporeidade dançante na qual a desmesura domina: o corpo não está nem fechado nem acabado. Como diz Rajchman (2000, p. 412), somos sempre interiores e exteriores à cidade, o que possibilita saídas para outros mundos, reinvenções singulares de espaço-tempo, vacúolos de solidão. "A cidade é rede, multiplicação, fluidez, escape, dispersão. Ela é relação com o fora, ou mais radicalmente ela é a própria forma da exterioridade" (PELBART, 2000, p. 46). Portanto, um corpo que ultrapassa a si próprio transpõe os seus limites.

Nas danças urbanas o corpo parece perder suas limitações físicas, sem a dissolução de uma forma natural – ou seja, forças que trabalham no artista e que não se limitam ao homem. Mais propriamente, um corpo que produz e se inscreve em um espaço intensivo, e não exclusivamente num espaço extensivo. Nesse tipo de espaço, as linhas tornam-se dobráveis, sinuosas, transversais e fazem-nos ver um corpo não somente em sua forma visível, como também com toda a dimensão de forças imperceptíveis. Assim, as danças urbanas reintensificam o corpo dançante. Ou seja, redescobrem a natureza intensiva dos corpos; produzindo, além de gestos novos, qualidades outras de movimentos do corpo.

Todavia, para alguns, há um olhar crítico quanto a levar as danças urbanas ao palco. Ou seja, essa espacialidade intensiva, própria de danças de espaços abertos, urbanos, “perde” sua potência ao ser formatada para o espaço da caixa cênica, fechado, construído. Aqui, faz-se necessário lembrar – para ficar apenas no terreno da dança moderna – que ela não se desenvolveu sobre um palco, num espaço arquitetado, construído. Suas primeiras experimentações não ocorreram em um teatro. Foi num espaço exterior, na natureza, em espaços abertos que a chamada dança livre, do início do século XX, explorou suas potencialidades. Templos gregos, praias, parques, para Isadora Duncan; jardins, margens de lagos, colinas, para os criadores modernos na Alemanha. Numa pequena vila, chamada Monte Verità, conhecida como uma comunidade utópica e anárquica, Rudolf Laban fundou a Escola de Arte e do Movimento em 1913.

Tais experiências não se restringem ao início da dança moderna. Elas perduram ao longo de sua história. São muitos os exemplos de trabalhos coreográficos que exploram espaços exteriores outros, como em *Man walking down the side of a building*, no qual a coreógrafa norte-americana Trisha Brown explora a espacialidade dos prédios, ou mesmo na Bélgica, onde Anne Teresa de Keersmaeker experimentou o espaço da floresta em *Woud*.

O lugar não determina a dança em todos os seus aspectos. O corpo reinventa-se de outros espaços, mesmo no interior de um determinado espaço, criando assim figuras de resistência ao determinismo de um espaço arquitetural. Mais ainda, as danças urbanas estão envoltas a qualidades espaciais desagregadoras: brechas, atravancamento, amontoado, distanciamentos, vazios, viscosidade, o escorregadio ou inclinação, criando o possível nas dobras do movimento latente.

Com efeito, as questões que envolvem a espacialidade nas danças urbanas são bastante complexas e não cabe aqui esmiuçá-las – até porque esse é um tema vasto, mais apropriado às pesquisas de mestrado ou doutorado. Sabe-se que a arquitetura ocidental revela uma série de regras, organização de lugares, hierarquização de espaços e circulações – não apenas de corpos, mas também de olhares e percepções. Portanto, não basta apenas dizer que as danças urbanas no palco perdem sua intensidade. O corpo que dança não é apenas produzido pelo lugar, ele produz lugares.

No entanto há uma questão, que acredito ser importante ressaltar, relativa ao espaço, que se repete em muitos estilos ligados às danças urbanas. Tal repetição, que aparentemente parece fazer parte da estrutura dessas danças, que a acompanha em

diferentes lugares, seja no palco, seja em avenidas, recusa, nega, sua própria positividade – ou seja, sua disponibilidade, sua facilidade em mostrar-se claramente como o espaço do corpo é o corpo tornado espaço. Trata-se da frontalidade, tão irremediavelmente sedimentada nas concepções coreográficas das danças urbanas. A frontalidade entra em desacordo com a própria corporeidade dançante desses bailarinos. Neles, a ausência de peso, vivida ao mesmo tempo como propriedades de um móbil no espaço e como se os experimentasse no interior de seu corpo, é completamente negativada pela frontalidade, entretendo o movimento enquanto tal.

Nesse sentido, ao contrário de certa “naturalidade” na frontalidade das danças urbanas, ela paralisa o movimento. Destruí a possibilidade de construção do espaço em toda volta do corpo, não se confundindo com o espaço objetivo e nem subjetivo, pois, como diz José Gil (2001, p. 19), o espaço do corpo é o meio onde o corpo se extravasa a cada instante. A frontalidade<sup>39</sup> torna-se, assim, uma armadura, fixando e estabelecendo uma ordem na qual as potencialidades das danças urbanas são travadas, interrompidas, paralisadas.

Creio que a atitude da dança consiste menos em procurar *o que é o corpo*, ou seja, um *verdadeiro* corpo, que explorar *o que pode o corpo* – em outros termos, explorar *suas potências* de ser. A dança é antes de tudo uma *grande experimentação do corpo*. O corpo-dançante não existe como tal, e sim por meio das facetas que ele pode recobrir: suas múltiplas potências de ser. Para o filósofo Gilles Deleuze, o artista é atravessado por forças não humanas.

Para melhor perceber a relação do artista com as forças inumanas, Deleuze propõe o conceito de devir. Devir é a experiência da absoluta alteridade, do absoluto desnudamento de si mesmo, de todos os traços que caracterizam alguém como um indivíduo particular e estratificado. Quando entra em processo de devir, o artista torna-se um ser de captação do mundo, descobrindo uma multidão que o constitui – pré-individualidades e singularidades anteriores a toda a forma constituída como indivíduo ou sujeito. Trata-se de um estado a que Deleuze chama de a-subjetivo, uma existência que acontece entre a singularidade e a multidão. E é exatamente essa multidão que faz dele um elemento da natureza.

As danças urbanas dizem coisas “naturais” porque nelas corpos são atravessados por forças da natureza, elementos “a-subjetivos”. Devir é então tornar-se natureza, é popular-se com a natureza, é tornar o seu corpo um fragmento do cosmos universal:

animal, flor ou rio. O artista é aquele que entra em devir, quer dizer, que encontra e se junta ao mundo, que se mistura com a natureza, que entra numa zona de indiscernibilidade com o universo. Van Gogh, por exemplo, entra no devir-girassol, Kafka no devir-animal, Xavier Le Roy, em seus múltiplos devires – robô, monstro, ovo, molusco –, João Rafael no devir-bicicleta, Michelle Moura no devir-cavalo, John Lennon da Silva no devir-A morte do cisne.

E assim, indaga-se: que realidade é essa? Uma realidade na qual a vida é concebida como algo grande demais para a consciência. Não que a vida negue a consciência, mas que ela a tem como consciência esburacada. Uma realidade que concebe o pensamento como sinestésico, inseparável do afeto. Uma realidade em seu processo de diferenciação, em devir – afirmação da vida por ela mesma, imanente a ela. Trata-se de uma vida não mediada nem avaliada por modalidades funcionais, mas em experimentação sobre e com as incertezas e as contingências de um vivido relacional. Um corpo que se deixa atravessar pelos fluxos da vida, em seus agenciamentos heterogêneos, que não se vê no espaço, mas cria espaços. Um corpo como território de invenção, experimentação.

É essa a realidade em Patrick Vilar no devir-Van Gogh, Dayvyd no devir-Chaplin, Alessandro Potier no devir-tempo, *Locking time*. Eles não expõem um discurso sobre os acontecimentos; eles atravessam fisicamente cada um deles, sempre passado, sempre por vir – e é dessa experimentação única que vejo emergirem as danças urbanas.

## Referências

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GUIGOU, Muriel. **La nouvelle danse française**. Paris: L'Harmattan, 2004.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

RAJCHMAN, John. Existe uma inteligência do virtual? *In*: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: 34, 2000.

# Fricção entre corpo e cidade – pistas para reconhecer uma performance B.boy

Vanilton Lakka<sup>40</sup>

Apresento este artigo lançando mão do pressuposto da existência de performances das danças de rua, ou danças urbanas, denominação adotada pela comunidade hip-hop nos últimos tempos. Indo além, e vislumbrando a multiplicidade dessas danças na atualidade, decidi eleger a dança/performance B.boy e alguns aspectos da dança/performance *popping* como eixo principal de discussão. Definida a seleção, pontuo relações dessas danças/ performances, bem como seus diálogos com aspectos ou heranças das metrópoles das quais elas emergiram. Foi possível, então, delimitar quatro grandes tópicos, a saber: *corpo espetacular* – apoiado na etnocenologia, discuti a ideia de corpo performático; *corpo território* – trata das interferências que os conflitos territoriais tiveram na formação das danças urbanas; *corpo concreto* – propõe pensar a corporeidade advinda da interação entre corpo B.boy e o espaço físico das cidades; e por fim *corpo tecnológico* – pontuam-se interferências das tecnologias de comunicação na construção da corporeidade das danças urbanas.

## Corpo espetacular

A ideia de performance apresentada nas primeiras linhas deste texto trata de performance cultural, e não performance *art*, como estamos habituados a pensar na dança contemporânea com alguma frequência, e já a algum tempo, principalmente quando atentamos para obras que têm circulado por festivais e programações nacionais. A fim de enfatizar o conceito de performance do qual pretendo me aproximar, faço uso da etnocenologia, por entender ser ela uma base teórica capaz de dialogar com as danças urbanas e o modo como se dá esse corpo comunicador.

O objetivo da etnocenologia é estudar a dimensão espetacular na vida do homem, entendendo que esta se constitui em uma importante esfera presente na compreensão do ser humano. “Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de

se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1998, p. 10).

Portanto, é possível perceber as danças urbanas como um tipo de comportamento estruturado e organizado que diverge de condutas cotidianas e que é reconhecível. Pretende-se, a partir do reconhecimento da existência de uma performance B.boy, mapear causas, conteúdos e motivações que permeiam e que contribuíram para a formação de um corpo comunicador breakdance<sup>41</sup>.

A cultura hip-hop em sua matriz é composta tradicionalmente por quatro elementos: grafite (a expressão artístico-visual do hip-hop), DJ (o som, a música da cultura), MC (mestre de cerimônia: um pré-rapper) e danças urbanas. Integrantes de algumas áreas pertencentes à própria cultura defendem que o hip-hop se expandiu e que a moda, ou o estilo hip-hop de vestimenta, por exemplo, seria elemento da cultura tão importante quanto os outros. O *B.boying* faz parte de um painel de danças da cultura hip hop e é considerado uma das danças fundadoras da cultura, juntamente com o *popping* e o *locking*. Além deles, encontram-se também nesse painel formas mais recentes, como *freestyle* e *krump*, também tidos como danças da cultura hip-hop.

O *B.boying* é um estilo de dança criado por jovens negros e hispânicos de Nova York (EUA). É composto pelo *up rock* ou *Brooklyn rock*, estilo originado do bairro do Brooklyn. O *up rock* apresenta forte influência das artes marciais chinesas populares no cinema no período e das danças nativas da África e dos EUA, além da capoeira brasileira. O *up rock* ou *Brooklyn rock* consiste em movimentos de ataque e defesa, representando (não há contato físico) socos, machadadas, marteladas dentro de uma estrutura de cinco tempos. Outros componentes da dança *B.boying* são: *toop rock* (a preparação, similar à ginga na capoeira); *foot work* (trabalho dos pés), trançando as pernas em volta do corpo com o apoio das mãos continuamente; *freeze* (congelamento), a finalização da dança do solo do B.Boy; e *power move* (uma denominação dada a elementos acrobáticos como giros e saltos que foram adicionados depois de 1980).

É possível dizer que uma performance B.boy está composta por aspectos físico-mecânicos relacionados ao domínio na execução de movimentos compostos por encaixes, alavancas corporais e apoios no próprio corpo, determinando uma educação no contato com o solo, e, ainda, no tipo de pressão e esforço usado/desses movimentos. Contudo é necessário adicionar a percepção da existência de um mundo teatralizado, nas palavras de Contador e Ferreira, um universo pantomímico, próprio de uma cultura urbana e

tecnológica, da qual emergem as representações componentes do universo hip-hop (CONTADOR; FERREIRA, 1997). Tal padrão gestual cênico apresenta-se visivelmente no jogo, no racha.

Fica evidente que vencer um racha está, sobretudo, dependente da boa articulação entre aspectos físico-mecânicos e o gestual teatralizado, integrados por uma boa relação com a música. Acredito que a dinâmica entre esses três elementos se mostra determinante na estruturação de uma performance B.boy ou do corpo espetacular B.boy.

## **Corpo território**

Segundo Steve Haver (2010), o hip-hop começou a surgir no Bronx, em fins da década de 1960 e início da de 1970. Dentre as várias causas possíveis para o surgimento dessa cultura, destaco três intervenções na região do Bronx realizadas na gestão de Robert Moses<sup>42</sup>. Primeiro, a construção em 1959 de uma via expressa exatamente no meio do Bronx, tendo como consequências o deslocamento das fábricas da região, a mudança da classe média de origem italiana, alemã, irlandesa e judia e a chegada de uma população negra e hispânica, acompanhada do aumento do desemprego e da criminalidade. Segundo, a criação em 1968 de um conjunto habitacional ao norte do Bronx que deslocou a classe média para essa localidade, transformando a área em um conjunto de prédios desocupados e desvalorizados. Por fim, e em decorrência dos dois fatores anteriores, tem-se a explosão do fenômeno das gangues em Nova York.

O fenômeno das gangues merece uma especial atenção na gênese da cultura hip-hop, já que o modelo de organização coletivo-social resultante delas e o conflito entre elas, sobretudo com vistas à disputa por territórios, deram origem aos confrontos por meio da dança, conhecidas como batalhas. Estas têm um papel central na cultura hip-hop como um todo, não só nas danças ou no *B.boying*, mas também no grafite e no MC, elementos em que também existem batalhas.

*O confronto via breakdance surge como alternativa/consequência aos constantes confrontos entre gangues pela disputa de território. As disputas logo começaram a acontecer em festas públicas na forma de dança, as big party's, realizadas no Bronx na década de 1970. A estrutura da batalha ainda se mantém similar à configuração original, e é comum encontrar nos nomes de eventos de breakdance esse conceito de forma*

explícita, como é a Battle of the Year, realizada na Alemanha, uma das mais importantes na atualidade.

Como consequência/desdobramento da disputa territorial, e além da sua óbvia interferência na forma B.boy, enfatizo a ideia de *confronto*, ou melhor, de uma *energia de confronto* presente no histórico da gênese da cultura hip-hop. Sustento a ideia de que no B.boy ela estabelece uma ponte entre a questão sociourbana dos confrontos no Bronx e a elaboração da forma B.boy. Acredito que a energia do confronto está presente tanto no histórico das gangues, no contato direto com o adversário, quanto na forma dos passos/códigos da performance B.boy, por exemplo. Dessa forma, a *energia do confronto* é a linha condutora entre o choque físico da luta e o choque simbólico da dança. A *energia do confronto* é pré-forma, ela antecede o passo, mas também antecede a luta, porém está na luta e na dança.

Os grupos de dança *break* são o desdobramento da organização coletiva das gangues de rua, e em sua gênese ainda se encontra a questão do confronto como uma mola, um estímulo, apesar de não existir o incentivo à luta corporal.

## **Corpo concreto**

Reconhecer a performance B.boy é sobretudo legitimar uma corporeidade, um corpo coletivo que é também um corpo técnico, uma inteligência sensível que se criou nas experiências dos dançarinos com a cidade e sua concretude. E entre os conceitos-chave para pensar a relação entre corpo e cidade encontram-se as definições e separações entre *lugar* e *espaço*. Na perspectiva de Certeau, a diferença, portanto está fundada na experiência, é o que constrói o espaço, “[...] o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1998, p. 202). Essa afirmação parte da compreensão de que sem o homem, sem a prática social, sem a história, o espaço não tem razão de ser e se torna uma palavra vazia, uma associação de letras sem significado. Por isso, o espaço é existencial e a experiência é espacial, porque o uso qualifica o espaço.

Portanto, o conceito de lugar diz respeito ao espaço físico propriamente dito, ou seja, não traz embutido nele uma historicidade, é, portanto, o espaço dado. Em oposição, a noção de espaço traz consigo uma vivência, uma história, não apenas o espaço físico, ou seja, o lugar é físico e o espaço é social.

A partir dessa separação encontramos em Certeau outra ideia muito potente, a de habitar a cidade. Habitar a cidade diz respeito ao uso, ou usos da cidade, ou seja, de como se apropria a cidade. Apropriar-se da cidade significa vivenciá-la, experienciá-la e, portanto, criar uma história, um sentido coletivo ou individual ancorado na cidade.

Os padrões corporais presentes no *B.boying* emergem de um contexto marcado pela precariedade de usos da cidade que, mesmo involuntariamente, subvertem o planejamento original do urbano, atualizando-o na prática diária do cotidiano, requalificando o projeto elaborado inicialmente por arquitetos e urbanistas, por meio de novas formas de usos e, conseqüentemente, novos sentidos.

Interessa enfatizar a relação do corpo com a arquitetura física das cidades e o tipo de movimento corporal que surge dela. Nesse sentido, ressaltam-se o *foot work*, o *freeze* e o *power move* dentro da dança *B.boying*, por serem compostos por padrões corporais nos quais o dançarino está em contato direto com o chão e, por conseguinte, obrigado a elaborar estratégias (técnicas) de relacionamento com texturas, volumes e obstáculos presentes na topografia urbana.

É comum encontrar B.boys procurando espaços pela cidade que possuam piso com tais características para praticarem seus movimentos, mas algumas técnicas podem ser utilizadas em espaços que não apresentem essa configuração. Um exemplo é o *power move windwill*, conhecido no Brasil como moinho de vento<sup>43</sup>. Inicialmente ele foi criado com grande dependência do deslizamento das costas em um piso liso, porém outras técnicas mais eficientes foram desenvolvidas, nas quais, em vez de deslizar pelo chão, o dançarino rola, possibilitando a sua execução em outros tipos de piso com mais aderência, como o asfalto ou cimento.

Nos movimentos que compõe o *foot work*, o *freeze* e o *power move*, o dançarino na maior parte do tempo executa movimentos com uma série de apoios corporais que variam entre quatro, três, dois e um apoio tocando o solo. Por vezes, passa pelo chão usando variações de rolamento, todavia a ênfase está em apoios que usam pontos do corpo, como mãos, cotovelos, ombros, joelhos e várias partes do pé, de forma que o corpo do dançarino está quase sempre muito próximo ao chão, mas não entregue a ele.

Interessa, portanto, salientar ainda o tipo de contato, a experiência física com a cidade que há e houve durante a criação da performance *B.boying* e sua gênese enquanto manifestação cultural e de elaboração de uma corporeidade. E destacar o quanto essa

relação com a concretude da cidade foi determinante na elaboração da forma performance B.boying.

## **Corpo tecnológico**

Só é possível falar em uma cidade moderna considerando o desenvolvimento e a interferência dos meios de comunicação trazendo mudanças a conceitos centrais como paisagem, espaço, território, sociabilidade, interação, percepção e sensibilidade.

O habitar, aqui descrito, é, portanto, apresentado como um conceito estratégico para pensar as transformações que interessam não apenas a nossa época e as nossas sociedades, mas também, a nossa condição perceptiva e a nossa forma de sentir (Di FELICCE, 2009, p. 20).

Nova York nas décadas de 1960 e 70 exalava um ambiente de intensas trocas e contatos culturais entre diferentes etnias que conviviam entre si naquele momento, isso em decorrência da situação econômica americana que gerou um grande fluxo migratório e também da nova configuração urbanística da cidade. No entanto é importante ressaltar a interferência que o desenvolvimento dos meios de comunicação produziu sobre essas trocas culturais. Entre as principais interferências ressalta-se a popularização de filmes de artes marciais, como os de Bruce Lee e outros com inspiração no kung-fu. Reconhecem-se na gênese das danças urbanas matrizes culturais centro-americanas e caribenhas em diálogo com afro-americanos, como também a presença de matrizes corporais orientais, que tiveram como principal canal de propagação o cinema e a TV.

Outro fator tecnológico importante no desenvolvimento das performances das danças urbanas é a popularização do videocassete. Esse mecanismo situa-se entre o cinema e a TV e o início da difusão de vídeos pela internet. No caso da TV e do cinema, existe uma relação de passividade do receptor, já que o espectador apenas assiste às imagens, não tem como interferir nelas<sup>44</sup>.

O videocassete apresenta uma nova dinâmica de ação, ao permitir outra relação com as imagens, na medida em que torna possível pausar, passar para frente, reproduzir em câmera lenta, ou mesmo assistir pausando a imagem, vendo-a quadro a quadro. Se por um lado o videocassete interfere diretamente na maneira de aprender movimentos, pois torna possível perceber com mais clareza como os movimentos acontecem tecnicamente, ou seja, quais são, por exemplo, os pontos de contato com o solo ou o

caminho do movimento, por outro, ele praticamente inaugura padrões corporais, como *robot*, *slow* e *eleetro*, já que essa possibilidade técnica de manuseio da imagem estimula a sua reprodução física nos corpos dos dançarinos de *popping*.

Com a popularização da internet e *sites* como o You Tube, outra transformação na dinâmica das danças urbanas acontece. Se antes era possível reconhecer a formação de padrões corporais regionais (apesar de ainda estarem dentro de uma classificação hip-hop) e também uma organização de codificação local, já que em virtude do pouco contato global entre os dançarinos eles não só reorganizavam movimentos que por vezes viam em filmes, clipes e propagandas, como também davam nomes a estes, agora o advento da internet quebra essa relação, na medida em que coloca esses indivíduos em contato entre si, e traz como consequência uma grande padronização, tanto de movimentos quanto de nomes de movimentos.

A padronização não significa necessariamente que as danças urbanas tenham congelado, muito pelo contrário. Uma cultura estruturada em grande medida por jovens e com uma lógica de cultura popular dificilmente pode ter seu *design* controlado. A mudança tecnológica ocorrida no modo de difusão e ensino dessa corporeidade traz interferências diretas na maneira como tal cultura incorpora tendências e no seu constante processo de transformação. Nesse sentido, parece-me propício recorrer a Marshall McLuhan e a termos/conceitos cunhados por ele e que invadiram nosso cotidiano, tais como *o meio é a mensagem* e *aldeia global*.

## Referências

CONTADOR, António C.; FERREIRA, Emanuel L. **Ritmo e poesia: os caminhos do RAP**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

DI FELICCE, Massimo. **Paisagens pós-urbanas** – o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Annablume, 2009.

DE CERTEAU, Michael. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: a carne do espírito. **Repertório Teatro e Dança**, Salvador, ano 1, n. 1, p. 10, 1998.

RHODES, Henry A. **Hip Hop: the illustrated history of break dancing, rap music and graffiti**. Disponível em: <<http://www.hiphopcity.com/history/evolutionofrap02.htm>>. Último acesso em: 17 out. 2010.

*Site consultado*

<<http://cultura.centralblogs.com.br/post.php?href=video+aula+powermove+flare+para+windmill&KEYWORD=23709&POST=3846215>>. Último acesso: 2 jan. 2011.

**Pesquisa em Dança**  
*Comunicações*

## Corpo, dança e imagem: dramaturgias possíveis

Beatriz Cerbino<sup>45</sup>

“[...] o que torna o tempo legível é a imagem.”  
Georges Didi-Huberman

**Resumo:** Esta comunicação objetiva apontar, ainda que de maneira preliminar, algumas articulações entre dança, corpo e imagem. Uma das perspectivas que se pode pensar a dança é interrogar quais são as imagens que o corpo constrói em cena e sua historicidade. Trata-se de refletir acerca de suas estratégias de (re)apresentação não no sentido de o corpo ser veículo de algo, pois não representa a dança que faz, mas de ser ele próprio a dança.

**Palavras-chave:** corpo; dança; imagem; visualidade; dramaturgia.

Ao escrever sobre o entendimento do corpo em movimento e as diferentes maneiras de conhecê-lo, a historiadora norte-americana Susan Leigh Foster percebe que qualquer tipo de movimento é, em si, um tipo de escrita: eu sou um corpo que escreve / eu sou uma escrita corporal, uma escrita encarnada. Em suas palavras, são “hábitos, gestos e ações que emergem de práticas culturais, verbais ou não, e constroem o sentido corporal” (FOSTER, 1995, p. 3). Sentidos, significados que não são imutáveis, mas que se transformam em virtude dos inúmeros encontros que ocorrem ao longo do tempo. Fisicalidade e sentido ressignificam-se em um constante jogo de permanência e impermanência, em que tão importante quanto as características físicas são as qualidades motoras e os significados criados. Uma relação que não é predeterminada, e sim que se (re)constrói no tempo e no espaço. A história é feita por corpos, que dançam, se comunicam, articulando diferentes maneiras de colocar em movimento ideias e questões, modos de sentir e pensar.

A materialidade do corpo revela sujeito, identidade e diferença: corpo como lugar de inscrição da história; o corpo tem uma história, o corpo é a nossa história, como apontam Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006). Um corpo que narra suas opções, suas habilidades, sua materialidade, a dramaturgia do movimento. Logo, o corpo não constitui um vetor de algo, mas aquele que cria significados. Pode-se pensar então no estatuto do corpo como discurso, o corpo-discurso, em que a visualidade criada se mostra fundamental para refletir acerca do próprio corpo. Trata-se, portanto, de perceber as dimensões históricas da narrativa visual (MAUAD, 2008a).

O pensamento do historiador Ulpiano Meneses em relação às imagens é precioso no auxílio do entendimento de como estas podem ser percebidas como textos visuais e, de uma maneira mais ampla, como produção de uma cultura visual. Textos – fotografias, filmes, desenhos, vídeos – localizados na produção de sentido: “sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual” (MENESES, 2003, p. 17). Chama também atenção para o fato de que não cabe às fontes visuais o papel de apêndice, ou seja, de serem tratadas como simples ilustração para o texto escrito, nada ou pouco acrescentando à análise realizada. Além disso, não se deve considerar que a história está por trás da imagem, mas sim de entender que esta é, também, a própria história. Nesse sentido, imagens guardam as diferentes visões de mundo existentes no jogo das relações sociais – políticas, culturais, artísticas – que as conformaram.

A pesquisa com fontes visuais apresenta, portanto, importantes informações para entender como uma determinada obra coreográfica foi trabalhada, tanto nos aspectos estéticos quanto nos técnicos; assim como compreender o *como* e o *porquê* de uma produção ter ocorrido em um determinado período, em uma dada relação espaçotemporal. Mais do que simplesmente apresentar momentos congelados no tempo, as imagens geradas por uma dança, seja ela de qual tipo/técnica for, são resultado de um processo de construção de sentido, trazendo em si a marca de quem as produziu, assim como de quem as consumiu.

Como veículo de informação, as imagens conformam dimensões variadas por meio das quais se podem, e se devem, estudar as relações ali estabelecidas. Para além do visível, assim como do que não se dá a ver em um primeiro momento, é preciso apreender a visualidade presente nas imagens, seu regime visual, conforme aponta Ulpiano Meneses, ao discorrer sobre constituição de uma História Visual. O autor chama atenção para um aspecto fundamental no trabalho com fontes visuais, ao afirmar que

não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação (MENESES, 2003, p. 26).

A trajetória das imagens informa sobre essas transformações, pois são “parte viva de nossa realidade social” (MENESES, 2003), conformando e sendo conformadas pelos contextos em que ocorreram. Daí a importância e necessidade de serem estudadas.

Tal entendimento é fundamental para refletir acerca da dança, especificamente sobre as imagens por ela produzidas ao longo do tempo. Com base nelas e na percepção de que não são fixas, mas podem reciclar-se e assumir diferentes papéis, é possível entender que a imagem produzida pelo corpo que dança consegue igualmente produzir efeitos diversos, apontando assim para uma dramaturgia que não é unívoca nem imutável, e sim plural e em constante movimento.

## Referências

CERBINO, Beatriz. Imagens do corpo e da dança: o Ballet da Juventude. *In*: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Orgs.). **Seminários de dança – histórias em movimento: biografias e registros em dança**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p. 117-123.

\_\_\_\_\_; MENDONÇA, Leandro. Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão. *In*: CALDAS, Paulo *et al.* (Orgs.). **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 151-166.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes tocan lo real**. 2008. Disponível em: <[http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_to\\_can\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_to_can_lo_real.pdf)>.

\_\_\_\_\_. "O que torna o tempo legível, é a imagem" [entrevista]. Entrevistadoras: *Susana Nascimento Duarte* e *Maria Irene Aparício*. **ArteFilosofia**, dez. 2011. Disponível em: <[www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia.../O\\_que\\_torna\\_o\\_tempo.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia.../O_que_torna_o_tempo.pdf)>.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing history**. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1995.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, Dani. **Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007.

MARTIN, Randy. Dancing the dialectic of agency and history. *In*: CRITICAL moves: dance studies in theory and politics. Durhan, Londres: Duke University Press, 1998. p. 29-54.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-34, jan./jun., 2008a.

\_\_\_\_\_. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: Editora da UFF, 2008b.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

# Multiplicidade e fragmentação: o corpo do novo século

Magda Bellini<sup>46</sup>

**Resumo:** A constatação de que, ao longo da história, sempre existiu uma dimensão internacional da criação artística não deve impedir-nos de observar que hoje em dia essa dimensão tem um caráter ainda mais profundo e sistemático e envolve os mais diversos protocolos científicos. Aqui, tem-se o objetivo de investigar novos protocolos científicos relacionados e aplicados à dança cênica contemporânea. Trata-se de pesquisa qualitativo-descritiva, bibliográfica e com viés transversal, não objetivando generalizações, mas a obtenção de informações oriundas do objeto pesquisado ou da análise do fenômeno.

**Palavras-chave:** corpo; fragmentação; multiplicidade; século XXI.

O argumento desta comunicação gira em torno da relação arte-ciência, trazendo-a para o mundo contemporâneo. Sugere que assim como ocorre em vários protocolos científicos, é com base em estudo e experimentações com algumas deficiências físicas, visto que “corpos diferentes” têm surgido e novas possibilidades dentro do processo criativo estão sendo lançadas na arte contemporânea. Os temas da arte e da cultura relacionados ao corpo são estudados mais por meio de modelos de pensamento e exemplos do que por uma crônica narrativa em torno de artistas e instituições.

Durante a abordagem, os mundos da arte e da ciência entrecruzam-se e a problemática corporal permeia enfatizando que não se trata de um corpo (fragmentado, grotesco, deformado) típico do século XXI, mas de uma ideia que foi evoluindo e que, sobrevivendo ao tempo, se disseminou em diferentes ambientes, tornando-se parte integrante e inseparável da sucessão das épocas e da renovação histórica da cultura.

O corpo é o elemento fundamental na dança, e toda a sua história cultural, social, biológica se reflete nos movimentos que faz. Susan Leigh Foster (2011, p. 165) utiliza-se das pesquisas do neurocientista italiano Vittorio Gallese para explicar a empatia e sua relação com a dança cênica:

A metáfora que descreve essa correspondência entre as ações biológicas observadas e executadas é de uma ressonância física. É como se os neurônios dessas áreas motoras começassem a “ressoar” assim que um *input* visual é apresentado. Essa ressonância produz um movimento, uma ação. É uma representação motora interna<sup>47</sup> do evento observado no qual, conseqüentemente, pode ser usada para diferentes funções, entre elas a imitação.

Essa ressonância é responsável pela habilidade de prever ações dos outros e para sabermos o resultado de o por que nos movemos ou o que nos move em certa direção ou caminho. Gallese também se refere a isso como “comportamento de contágio”, e as formas de empatia descrevem, hoje, como as sociedades existem e funcionam.

## **Referência**

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy:** kinesthesia in performance. Nova York: Routledge, 2011.

# Intimidade e exposição em *Bundaflor Bundamor*

Mônica Fagundes Dantas<sup>48</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre a presença do corpo nu e seminu na criação coreográfica contemporânea, tendo como referência *Bundaflor Bundamor*, da Eduardo Severino Companhia de Dança. Utilizando a autoetnografia como abordagem metodológica, ressaltam-se os aspectos relacionados à nudez, à intimidade e à exposição a partir do ponto de vista dos intérpretes e da própria pesquisadora, que também atua como bailarina.

**Palavras-chave:** corpo nu; coreografia contemporânea; autoetnografia.

## Introdução

A presença do corpo nu na dança contemporânea não é novidade. Huesca (2005) retrata essa presença desde o início do século XX, destacando as criações de dançarinos como Isadora Duncan e Rudolf Laban, a partir de 1910, nas quais o corpo nu encarna a harmonia com a natureza idílica e a regeneração da condição humana. A partir dos anos 1990, o corpo nu torna-se cada vez mais presente na produção coreográfica contemporânea, seja na Europa, na América do Norte ou no Brasil. A nudez, nessas coreografias, pode servir a fins diversos: deslocar as referências convencionais sobre a morfologia do corpo humano, expor a fragilidade e a vulnerabilidade do corpo dançante, servir como dispositivo de sedução e/ou de provocação do espectador, questionar os processos de criação e encenação em dança contemporânea. Partindo de tal contexto, proponho uma reflexão sobre a presença do corpo nu na criação coreográfica contemporânea, tendo como referência *Bundaflor Bundamor*, da Eduardo Severino Companhia de Dança.

Em *Bundaflor Bundamor* atuei como bailarina, num processo de colaboração com os demais intérpretes, Dani Boff, Luciana Hoppe, Eduardo Severino e Luciano Tavares. Eduardo e Luciano também assinam a concepção do espetáculo, que teve direção de Bia Diamante. O processo de coleta de informações foi fortemente influenciado pela minha participação como intérprete e cocriadora. No papel de pesquisadora, atuei como participante observadora, ou seja, as sensações, percepções e reflexões decorrentes da minha presença como artista envolvida na elaboração da obra pesquisada constituíram os principais dados a serem coletados. Sendo assim, este estudo encontrou na

autoetnografia uma das principais referências metodológicas. Como destaca Fortin (2010), a autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu.

## **A nudez da bunda**

*Budaflor Bundamor* tem inspiração, como não poderia deixar de ser, na bunda de cada um, mas também na bunda que habita o imaginário de todos. Talvez uma das melhores qualidades da peça seja o bom humor e a ironia com que o tema é abordado: “Severino investe no humor, no lúdico, o que repercute com sorrisos e risadas da platéia durante o espetáculo, desarmando quem entra na sala tensionado com a expectativa de presenciar nudez de uma parte tão, digamos, sensível”, como destaca Mendonça (2008). A presença de corpos nus (ou de bundas nuas) em cena pode realmente provocar embaraços nos espectadores, pois, como ressalta Pavis (2007), há um erotismo inevitável ao se confrontar uma pessoa de carne e osso nua à sua frente, e há também um constrangimento ainda maior, um prazer atenuado pelo medo de ser pego em flagrante delito de voyeurismo. Como intérpretes, também tivemos de lidar com certos constrangimentos ao longo da criação e das apresentações. Recorrer ao lúdico ajudou a tornar mais leve o fato de termos de desnudar as nádegas. Por outro lado, tentamos evitar as referências mais explícitas às funções eróticas ou sexuais da bunda. O que não significa que não havia sensualidade no trabalho: em alguns momentos me sentia voluptuosa como uma vedete de teatro de revista. Durante a criação da peça, a exploração de movimentos oriundos do quadril permitiu a emergência de uma postura corporal de base bastante sinuosa, que fazia com que eu percebesse meu corpo mais amplo e dilatado. E mais sensual.

Em *Budaflor Bundamor* não se trata, necessariamente, da nudez do intérprete, mas da nudez da bunda. Ou mesmo de uma seminudez, pois as nádegas são emolduradas pelas calças abaixadas. Referindo-me à Malysse (2002), sublinho que a seminudez aqui proposta não é necessariamente aquela que ressalta a sedução; comparando com as bundas femininas expostas nas praias brasileiras, com seus biquínis que adentram pelos vãos das nádegas, as calcinhas abaixadas expõem a bunda na sua inteireza, sem muitas possibilidades de disfarce. Assim, na maior parte das vezes em que as bundas estão nuas,

elas não são mais um elemento na composição plástica da cena, desenhadas pela luz e transformadas pelas formas que assumem, elas aparecem como são, bundas dançantes em carne, osso, pele, tecido adiposo.

## **Considerações**

Em *Bundaflor Bundamor*, bundas são desnudadas sem artifícios e a intimidade de cada intérprete é compartilhada com os espectadores. Retornando ao primeiro parágrafo deste texto, eu me interrogo se a presença do corpo nu nessa coreografia se insere numa certa tendência da dança contemporânea. De certa maneira sim, uma vez que o corpo nu como material para a composição plástica, a fragilidade dos corpos nus expostos sem artifícios ao olhar do público, a nudez como forma de posicionamento político e ideológico são aspectos presentes em *Bundaflor Bundamor*, assim como em outras produções contemporâneas em dança, sejam europeias, norte-americanas, latino-americanas ou brasileiras. Os artistas que participaram do trabalho aqui em questão têm consciência de que compartilham determinadas visões de corpo, de dança e de mundo com tantos outros artistas mundo afora. No entanto estão também conscientes das relações assimétricas que podem se estabelecer quando se confrontam produções brasileiras/latino-americanas com produções europeias e norte-americanas.

*Bundaflor Bundamor* embaralha as expectativas sobre a exposição da bunda nas sociedades contemporâneas, seja por privilegiar a ostentação da bunda masculina em detrimento da bunda feminina, seja por exibir de modo semelhante bundas masculinas e femininas: a bunda, em *Bundaflor Bundamor*, seja ela masculina ou feminina, é curva e plenitude, dobra e reentrância, é carne ambígua. E é ambiguidade encarnada. O trabalho também brinca com a bunda mestiça, seja pela incorporação de movimentos inspirados no samba, seja pela presença de Luciano Tavares, afrodescendente dono da bunda mais bonita em cena. Em seus solos, são realizados movimentos em que os braços estão imobilizados junto às costas, com uma mão segurando o outro punho cerrado. Seus movimentos são suaves e sinuosos, há muita delicadeza quando ele dança; e não obstante a beleza da cena, as imagens que suscitam em mim remetem ao corpo negro escravizado.

Como reconhece Pavis (2007, p. 263), "se a nudez não é mais, pelo menos no Ocidente, um problema ético, ela é sempre o espaço de uma crise existencial, o tubo de

ensaio e a caixa de ressonância da visualização da vida e da morte, do gozo e do terror”. *Bundaflor Bundamor* convida o espectador a se desestabilizar, a olhar de outro modo para os corpos nus e seminus à sua frente ou ao seu redor e, talvez, a olhar e a perceber o seu próprio corpo (e a sua própria bunda) de maneiras diversas.

## Referências

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, n. 7, 2010.

HUESCA, Roland. Les différents corps de la technique. **Quant à la Danse**, n. 2, p. 30-40, jun. 2005.

MALYSSE, Stéphane. Em busca dos (H)alteres-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. *In*: GOLDENBERG, Mirian. **Nu & vestido**: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 79-137.

MENDONÇA, Renato. Comentando *Bundaflor Bundamor*. **Caco, Blog de Teatro**, 2008. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp>>. Acesso em: abr. 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

## Da dança *fantasmata*: caleidoscópio do corpo

Rosa Primo<sup>49</sup>

**Resumo:** O texto que segue tem como pressuposto discutir o tema da imagem, do tempo e do movimento em experimentações com o corpo e a dança cênica. Partindo da videoinstalação de Bill Viola, intitulada *Passions*, e do elemento *fantasmata*, concebido por Domenico da Piacenza – mestre da corte italiana que por volta dos anos de 1435 e 1436 escreveu um dos primeiros tratados da dança, *De arte saltandi et choreas ducendi* (*Sobre a arte de dançar e dirigir coros*) –, busca-se pensar o tempo, a imagem e o movimento desdobrando-se eminentemente no corpo em dança. Para tanto, a filosofia de Gilles Deleuze é o ponto de partida que guiará os diversos atravessamentos à procura de uma construção do pensamento em sua dimensão paradoxal, cujo “fantasma” como película quase transparente encobrindo o visível retido no instante é condição de possibilidade da visão: imagem como pausa não imóvel, tornando visíveis as forças do corpo em corpo.

**Palavras-chave:** dança; imagem; movimento.

Nos primeiros meses do ano de 2003 uma videoinstalação de Bill Viola, intitulada *Passions*, no Getty Museum, de Los Angeles, deslocou o espectador de uma intervenção meramente retiniana para ser vivenciada com o corpo. Viola havia trabalhado sobre o tema da expressão das paixões, codificadas no século XVII por Charles Le Brum e retomadas no século XIX sobre as bases científico-experimentais de Duchenne de Boulogne e Darwin. À primeira vista, as imagens no écran pareciam imóveis, mas alguns segundos depois elas começavam quase imperceptivelmente a se moverem. O espectador se dava conta, então, de que na realidade as imagens estavam sempre em movimento e que a extrema lentidão da projeção, dilatando o momento temporal, fizeram com que parecessem imóveis.

O tempo, que tão eloquentemente se desvenda nesse “registro cinético”, exige uma atenção a que não somos mais habituados. Se, como mostrou Walter Benjamin, a reprodução da obra de arte se contenta com um espectador distraído, o vídeo de Viola força, ao contrário, o espectador a uma espera e a uma atenção singular, nas quais o corpo solicita um estado de presença diferenciada, intensa, concentrada, amplificada. Tanto assim que um espectador ausente desse corpo certamente se sentirá obrigado a rever o vídeo desde o começo.

Aquilo que escapa à percepção trivial, aquilo que a visão comum mal chega a notar, parece instalar-se aí no centro de *Passions*: irradiando da infinidade de pequenas

percepções vibrações de uma evidência macroperceptiva; fazendo o espectador mergulhar num mundo de escala ampliada em que o infinitesimal e o intersticial se tornam tangíveis e imediatos. Em *Passions* o passado e o futuro, a impermanência e o permanente, a irreversibilidade e o que sempre retorna não são dimensões contraditórias e incompatíveis. O tempo entra em cada momento do tempo que passa.

Com efeito, cada instante, cada imagem em *Passions*, parece antecipar virtualmente seu desenvolvimento futuro e recordar os gestos precedentes – num movimento que comporta em si a força do tempo: um tempo como forma inalterável do que muda. Talvez por isso Giorgio Agamben tenha proposto uma definição específica para os vídeos de Viola a partir da inserção do tempo nas imagens, e não ao contrário, a partir da inserção das imagens no tempo.

Como uma imagem pode carregar em si o tempo? Que relação existe entre o tempo e as imagens? Partindo dessas questões, Agamben chega à dança por meio de Domenico da Piacenza, mestre da corte italiana que por volta dos anos de 1435 e 1436 escreveu um dos primeiros tratados, intitulado *De arte saltandi et choreas ducendi* (*Sobre a arte de dançar e dirigir coros*), no qual invoca a autoridade de Aristóteles para pensar a dança como um duplo de esforço e inteligência. No tratado Domenico enumera seis elementos fundamentais da arte: métrica, memória, comportamento, percurso, aparência e "*phantasmata*". Agamben identifica esse último elemento como absolutamente central e o define como uma parada súbita entre dois movimentos, contraindo virtualmente em sua própria tensão interna a medida e a memória da série coreográfica inteira (AGAMBEN, 2004, p. 40).

Apesar da dificuldade em compreender a origem de tal elemento constitutivo da dança, levando historiadores a suprimirem-no – como Paul Bourcier, que assinala apenas cinco elementos no tratado de Domenico –, essa concepção deriva da teoria aristotélica sobre a memória e a reminiscência, que teve influência determinante na Idade Média e no Renascimento. Nela, Aristóteles vê a filosofia ligada estreitamente à memória e à imaginação, fazendo-o afirmar que "só as criaturas vivas que são conscientes do tempo podem lembrar, e elas fazem isso com aquela parte que é consciente do tempo, ou seja, com a imaginação" (*apud* AGAMBEN, 2004, p. 41). A memória, nesse sentido, não é possível sem uma imagem (fantasma), que é uma afecção, um *phantos* da sensação ou do pensamento. Nesse sentido, Agamben ressalta que a imagem mnemônica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e perturbar o corpo.

Para Domenico, a dança constitui essencialmente uma operação conduzida pela memória, uma composição de fantasmas numa série temporal e espacialmente ordenada. Com efeito, o lugar da dança, segundo Agamben, não é no corpo e em seu movimento, mas na imagem como pausa não imóvel, junção de memória e energia dinâmica. "Isto significa que a essência da dança não é mais o movimento – mas o tempo" (AGAMBEN, 2004, p. 42).

Essa tenção dinâmica, cuja imagem carrega em si o tempo, remonta à origem do cinema, nas fotos de Marey e de Muybridge. Como também nos direciona a Walter Benjamin, cuja concepção de experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens são elas mesmas carregadas de história. As rugas e as dobras do corpo são inscrições deixadas pelas paixões. No passado do corpo, o presente é prefigurado, assim como no presente há um tanto de passado.

Tratando-se do corpo do bailarino, uma temporalidade provisória produz outra temporalidade provisória. A primeira característica engendra outra. Ele se constitui segundo os elementos que os faz e desfaz, transformando-se sem cessar. Trata-se de um conjunto de elementos heterogêneos que se reencontram, se interferem ao redor, com o corpo e pelo corpo. O agenciamento-dança opera na maquinaria de cada corpo: junto às práticas que fazem da dança contemporânea criação contínua de novas estratégias temporais.

Em dança, movimento, imagem e forma do corpo agenciam-se sobre um mesmo plano. As imagens tocam os corpos porque elas intervêm sobre o "plano dos corpos". Esse plano não é uma espécie de superfície corporal, e sim profundo, denso, espesso. O plano dos corpos indica uma perspectiva do corpo diferenciado do "plano de representação" dos corpos. O plano de representação dos corpos é distante do corpo. É o caso, por exemplo, do esquema anatômico, que instaura um plano de representação dos corpos constituído sobre o modelo do cadáver.

O corpo anatômico, decomposto de maneira objetiva, reduz-se a uma simples soma ou agenciamento mecânico de partes, um agregado articulado de órgãos. Com efeito, o plano de representação fixa e organiza o corpo. Já o plano do corpo é um plano de consistência que ignora as diferenças de níveis. Ignora toda diferença entre artificial e natural. Ignora a distinção de conteúdos e de expressões. O plano dos corpos é imanente, é constituído de relações de movimento e repouso, de rapidez e lentidão entre os elementos formados. É um plano não estruturado e organizado, um plano de proliferação,

de povoamento, de contágio – em que se reencontram as multiplicidades intensivas que produzem essas mesmas relações de movimento/repouso, de rápido/lento...

Nesse sentido, todo agenciamento de dança se coloca *a priori* na imanência dos corpos. O meio a partir do qual pulsa o agenciamento da dança é o plano dos corpos, que é imanente e primeiro com relação aos esquemas de representação. A dança é salto, corrida, impulso e suspensão, volta e inversão do corpo. Ela se manifesta concretamente nos músculos tensos, no peso, nas massas corporais tônicas ou descontraídas. As articulações dobram-se, a coluna vertebral serpenteia. Para José Gil, a dança trabalha com tensões, rupturas, lentidão, rapidez, cruzamento e modulações de intensidades, dobraduras, choques e conjunções espaciais. Assim, podemos considerar uma coreografia como uma dramaturgia de forças. Para que haja movimento, fazem-se necessárias forças em presença. Trata-se de um plano de forças e de relações de forças. Essas forças entram em relação de composição.

Todo movimento dançado se constitui e se dá a ver por meio de um campo dinâmico de forças corporais. Michel Bernard, em sua análise da sensação em dança contemporânea, enfatiza que “o movimento executado do bailarino é sempre o prolongamento ou a força visível, a parte emergida do que produz e trabalha o processo imanente do sentir” (BERNARD, 2001, p. 120). Pelo movimento dançado, a produção das sensações torna-se visível, mostrando-nos o jogo de forças subjacentes e imanentes aos corpos-dançantes. Segundo Laurence Louppe (2004), a dança contemporânea realiza o trabalho inconcebível de dar existência ao invisível, a rede impalpável das relações entre os corpos. Criar, nessa ótica de agenciamento da dança contemporânea, é, pois, tornar visível as forças do corpo no corpo: não é tornar o visível, mas tornar visível, segundo a fórmula de Paul Klee – não apresentar o visível, mas tornar visível.

Se a dança contemporânea tem a particularidade de explicitar o trabalho das forças, é possível generalizar essa característica a todo agenciamento da dança. Nesse caso podemos compreender a afirmação de Deleuze: “em arte, na pintura, como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar as formas, mas de captar as forças” (DELEUZE, 1969, p. 57).

Contudo dança clássica e dança contemporânea não são somente dois estilos que fazem dançar de diferentes maneiras quem seriam semelhantes. Trata-se de dois agenciamentos de dança diferentes que colocam em jogo corpos-dançantes diferentes. Uma bailarina clássica não tem o mesmo alinhamento postural que uma bailarina

contemporânea. Mais ainda: a prática das pontas transforma a musculatura e desloca sensivelmente o eixo do corpo. Existem, pois, um corpo dançante clássico e um corpo dançante contemporâneo. Encontramos tal ideia em Laurence Louppe, que descreve o “corpo-Humphrey”, o “corpo-Graham”, o “corpo-Holm” mediante as diferentes técnicas pontuadas por esses coreógrafos: Doris Humphrey, Martha Graham e Hanya Holm. Os historiadores consideram a dança moderna ou contemporânea “começando sempre pela invenção de um corpo singular, irreduzível” (LOUPPE, 2004, p. 71).

Frédéric Pouillaude, em um texto no qual discute a contemporaneidade da dança, revela uma temporalidade do corpo dançante como “um presente da eternidade” (POUILLAUDE, 2004, p. 12) – uma interioridade. Ou seja, presenciar um corpo dançante leva-nos a uma experiência intratemporal, uma compreensão imediata do tempo – sobretudo o tempo em sua dimensão de “contemporaneidade”, que não designa aqui uma figura histórica, uma época, mas estrutura temporal: “uma simultaneidade neutra e uma coexistência contingente” (POUILLAUDE, 2004, p. 11). Nesse sentido, mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez.

Detidos no instante, a parada súbita entre dois movimentos – conforme a definição *fantasmata* de Agamben – enuncia sempre um acontecimento por vir, portanto ausente. Porque não foi visto, tornou-se imaginação (fantasma), espaço de imagem que abre a passagem do dentro ao fora (do corpo na dança e em *Passions*), atribuindo, assim, ao espaço interno, agora retido, a função de meio de todas as passagens e articulações de espaços internos e externos. O fantasma como sombra branca, película quase transparente encobrendo o visível retido no instante, paradoxalmente é condição de possibilidade da visão: imagem como pausa jamais imóvel, tornando visíveis as forças do corpo em corpo.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**: écrits sur l’image, la danse et le cinéma. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

\_\_\_\_\_. Si la danse est une pensée. In: & LA DANSE. Paris: Jean-Michel Place, 1992.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la danse, 2001.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **Cinema I – L'image-mouvement**. Paris: Flammarion, 1977.

\_\_\_\_\_. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1969.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

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

POUILLAUDE, Frédéric. Scène et contemporaine. In: \_\_\_\_\_. **Rue Descartes n° 44 – Penser la danse contemporaine**. Paris: PUF, 2004.

## Revisitando a performance atorial da cena revisteira

Vera Collaço<sup>50</sup>

**Resumo:** Nesta comunicação apresento uma síntese da pesquisa imagética realizada para montagem do espetáculo revisteiro *Zylda: Anunciou é Apoteose!*. Exponho a pesquisa com base em três aspectos centrais: contenção-expansão, habilidades atoriais com a finalidade de encantar o espectador e a triangulação cênica.

**Palavras-chave:** Teatro de Revista; atuação revisteira; registro fotográfico.

Como encenar nos dias atuais um espetáculo de Teatro de Revista? Onde buscar os apoios para pensar a cena e o trabalho atorial? Faz sentido reconstruir um espetáculo desse gênero nos dias atuais? Essas e muitas outras questões passaram pela cabeça da equipe que resolveu encenar um espetáculo revisteiro com os alunos do curso de Teatro do CEART/UDESC. O espetáculo foi denominado de *Zylda, Anunciou é Apoteose!*, um trabalho realizado para homenagear a grande vedete brasileira Aracy Cortes. Observo que o uso de "Zylda" é também uma homenagem, pois o nome verdadeiro de Aracy Cortes era Zilda de Carvalho Espíndola, e fizemos a alteração para Zylda com "y" para acentuarmos a grafia que ela adotou em Aracy.

Aqui apresento o diálogo estabelecido com os registros fotográficos, do século XIX e da primeira metade do século XX, para a constituição do corpo atorial desse espetáculo. Nesta comunicação contraponho as "imagens-subsídios" e as "imagens-construídas" para destacar as apropriações gestuais e corporais feitas pelo conjunto cênico para o espetáculo. Exponho alguns elementos do trabalho atorial na composição de tipos e como esse trabalho buscou pontos de apoio na referência imagética do passado. Também faz parte da análise a ser desenvolvida a exposição de procedimentos cênicos pautados pelo jogo da triangulação entre a cena e a plateia. A imersão imagética foi canalizada para o que nos era acessível de imagens do Teatro de Revista brasileiro do século XIX e, especialmente, alguns registros fotográficos efetuados entre 1920 e 1940. Nosso foco foi sendo conduzido para ver os rostos, as mãos, os braços, as pernas, os troncos etc. E, aos poucos, percebíamos um corpo construído com pontos de apoios específicos segundo os tipos/figuras que se exibiam nas imagens. Procuramos nos apropriar dessa prática cênica quase desaparecida de nossos palcos. Estávamos, também, cientes de que o corpo do homem e da mulher dos anos 1920-1940 não correspondia mais aos corpos dos dias

atuais. Naquela época, o corpo saudável não passava pela magreza, tão nossa contemporânea. Compreendemos que isso levava os corpos a se movimentarem e interagirem de formas distintas. Foi preciso, portanto, levar em consideração as estruturas físicas diferentes. A magreza do corpo atual provoca uma leveza e uma agilidade cênica que devem ser aproveitadas para ampliar os pontos de apoio na composição dos tipos e das figuras da cena revisteira.

Para desenvolver o trabalho sobre imagens, na encenação de *Zylda* tivemos acesso às fotografias, não tanto quanto gostaríamos, em livros publicados e, especialmente, no rico acervo que a FUNARTE-CEDOC disponibiliza aos pesquisadores. Nos ensaios, ao longo de todo o ano de 2010, o elenco teve acesso às imagens revisteiras, projetadas por *data show* ou fixadas em murais na sala de ensaios. A constante exposição visual do passado revisteiro tinha como objetivo estimular o processo criativo atorial. Muitos ensaios/laboratórios foram desenvolvidos tendo como base um conjunto de imagens que possibilitavam a visualização de uma gestualidade e de uma ocupação espacial muito rica para compor uma cena/quadro revisteiro.

O diálogo estabelecido com o universo imagético do Teatro de Revista brasileiro permite inúmeras abordagens. Para este trabalho optei por fazer um recorte que possibilite a exposição de três aspectos centrais trilhados na construção dos corpos revisteiros e do jogo cênico estabelecido em *Zylda*. Com base no universo imagético revisteiro, destaco aspectos de contenção-expansão, habilidades atoriais com a finalidade de encantar o espectador e a triangulação cênica.

Os procedimentos cênicos revisteiros se fazem essencialmente por contrastes. Entre as inúmeras variantes trabalhadas em *Zylda*, destaco os contrastes estabelecidos a partir da expansão-contenção modeladas nos corpos dos tipos do "malandro" e do "ingênuo", da "mulata" e da "baiana". Ressalto que esse corpo ingênuo/malandro/sensual, contido ou expandido, foi trabalhado tanto no corpo feminino como no corpo masculino.

A interpretação revisteira pautava-se por vários procedimentos cênicos, mas também era bastante estimulado o domínio de múltiplas habilidades por parte do corpo cênico. Assim, era comum os grandes atores/atrizes serem capazes de representar, cantar, dançar etc. Aracy Cortes, além de grande cômica, vedete, cantora, foi também excelente sapateadora. Tais habilidades encantavam os sentidos da plateia, sobretudo nos denominados "Quadros de Fantasia". Em *Zylda* fizemos vários jogos nesse sentido, mas o mais impactante coube ao Quadro do Circo, no qual criamos diferentes momentos

contrastantes dentro de um mesmo quadro, desde nuances cômico-sensuais até momentos mágicos/féerico-cômicos, em que unimos balé clássico com quadro de bufonaria.

A triangulação é um procedimento que implica aprender e estabelecer um diálogo direto com o público, elegendo-o como seu objeto de interesse total e imediato. Resulta também em mostrar-se em cena, mostrar-se para o público, sem receios ou censuras. Aprender a “triangular” – ou seja, a dialogar com o comparsa e com a plateia. É uma interpretação na qual se aprende a não psicologizar e também a perder a subjetividade experimental, para poder vivenciar um processo de construção do espetáculo que toma o público como elemento de cumplicidade. Assim, existe um canal direto de comunicação, a fala com a plateia. A triangulação é uma base fundamental do jogo teatral na comicidade revisteira.

# Um olhar sobre a produção coreográfica catarinense em décadas de 1940 e 50

Vera Lúcia Amaral Torres<sup>51</sup>

**Resumo:** A proposta deste artigo é relembrar e revisitar dois espetáculos apresentados no Estado de Santa Catarina nas décadas de 1940 e 50: *Noitada de Bailados*, produzido em 1945 em Blumenau, e *Espetáculos de Bailados*, em 1952 na cidade de Florianópolis. Relatos, depoimentos e críticas da época atestam o impacto dessas duas obras artísticas, fundamentais para entender o desenvolvimento da produção coreográfica nas cidades citadas.

**Palavras-chave:** história da dança: Brasil; *Noitada de Bailados*: Blumenau; *Espetáculos de Bailados*: Florianópolis.

Dois espetáculos apresentados na metade do século XX são o ponto de referência escolhido para pensar o desenvolvimento da produção coreográfica no Estado de Santa Catarina:

1. *Noitada de Bailados*, encenado em 1945, pode ser considerado um dos primeiros espetáculos produzidos na cidade de Blumenau;

2. *Espetáculos de Bailados*, apresentado em 1952 em Florianópolis, é apontado pela crítica jornalística dos anos 50 como o momento em que a capital começa de fato a produzir espetáculos de dança e a formar bailarinos.

Tais obras artísticas, que causaram certo impacto na época, são ainda pouco conhecidas e reconhecidas em sua importância. Jovens bailarinas e duas coreógrafas estrangeiras fizeram a dança ganhar um novo *status*. Nossa proposta aqui é relembrar e perceber a repercussão dessas produções por meio de relatos, depoimentos e críticas da época.

## **Blumenau: a dança nas décadas de 1930 e 40 e a apresentação de *Noitada de Bailados*, em 1945**

Na cidade de Blumenau, fundada em 1850, a presença de imigrantes e descendentes alemães favoreceu o desenvolvimento de uma vida cultural e artística rica e diversificada, sendo esse aspecto determinante para o surgimento de um ambiente favorável para a dança. Na mesma década da fundação da cidade surgiram os primeiros

grupos de teatro e música, porém o interesse pela arte coreográfica aparece nos anos 70 do século XIX, momento em que a dança começa a ser utilizada como parte integrante de alguns espetáculos teatrais (BAUMGARTEN, 2006). Posteriormente, em 1916, a dança passou a ser ensinada em uma associação, a *Turnverein*, onde a professora Matilde Frischknecht iniciava jovens moças nessa arte (MORAES, 1982). Entre 1936 e 1945, Matilde Frischknecht impulsiona a produção coreográfica local ao assinar as coreografias feitas para as montagens das óperas dirigidas e regidas pelo músico alemão Heinz Geyer (BAUMGARTEN, 2006).

Entretanto foi o espetáculo *Noitada de Bailados*, produzido em 1945, para a abertura do Teatro Carlos Gomes, que marca a produção coreográfica na cidade. Concebido e dirigido pela artista alemã Lisel Klosterman, pode ser considerado um dos primeiros espetáculos pensados como uma obra de dança (e não mais como complemento de montagens de teatro ou ópera). *Noitada de Bailados* teve a participação de uma orquestra regida pelo músico Heinz Geyer. O corpo de baile era formado por: Ellen Rothschild, Eleonore Knoop, Ruth M. da Silva, Helge Herrmann, Ilse M. da Silva, Ilka Renaux, Ruth Renaux, Renate Werner, Ivone Niemeyer e Suzana Horeysek (BAUMGARTEN, 2006).

As referências sobre esse espetáculo são raras. Todavia algumas informações foram reveladas pela professora e pesquisadora Ivana Deeke Fuhrmann, que, em 2007, registrou depoimentos de duas bailarinas que haviam atuado no espetáculo (FUHRMANN, 2008). A lembrança das irmãs bailarinas, Ilka e Ruth Renaux, mais de meio século depois, ajuda-nos a compor um quebra-cabeça (mesmo que ainda incompleto) sobre o passado da dança no Estado de Santa Catarina. De acordo com as irmãs Renaux, Lisel Klostermann havia sido professora de balé do Theater Kassel, na Alemanha, e posteriormente, entre 1941 e 1944, ministrou aulas de dança na cidade de São Paulo e, a partir de 1945, passou a colaborar com a cena artística da cidade Blumenau.

A artista veio ao Estado de Santa Catarina em 1945 e organizou o espetáculo que marcou a abertura do Teatro Carlos Gomes, *Noitada de Bailados*.

*Noitada de Bailados* estreou no dia 30 de junho de 1945, após um período de interrupção das atividades culturais na cidade em virtude da Segunda Guerra Mundial. Segundo as irmãs Ilka e Ruth Renaux, o espetáculo marcou o retorno das atividades artísticas em Blumenau (FUHRMANN, 2008). Ainda de acordo com as irmãs Renaux, Lisel Klostermann dançou durante esse espetáculo e apresentou uma dança “mais expressiva”

cuja técnica não ensinava aos seus alunos, pois estes achavam o estilo estranho. Vale dizer que tal informação não consta no programa do espetáculo. Considerando a época em que Lisel Klostermann viveu na Alemanha, as primeiras décadas do século XX, pode-se pensar que a dança “mais expressiva” está relacionada a alguma influência oriunda da dança expressionista alemã (*Ausdruckstanz*), nascida nesse país e período. A população de Blumenau parece ter recebido, com Lisel Klostermann, tal tipo de referência nos anos 40.

Percebe-se a força desse momento e dos novos rumos tomados pela dança. Vale lembrar que, após a encenação, o Teatro Carlos Gomes tornou-se um lugar central na cena artística local. A escola de dança da cidade, Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes, fundada em 1942, começou de fato a funcionar após a apresentação de *Noitada de Bailados*. A escola constituiu uma forte referência para o ensino da dança em Blumenau durante todo o século XX, continuando ativa no século XXI.

### **Florianópolis nas décadas de 1940 e 50: a primeira escola, os primeiros festivais de dança e a apresentação de *Espectáculos de Bailados*, em 1952**

Na capital do Estado de Santa Catarina, as atividades ligadas ao ensino da dança e a produção de espetáculos coreográficos organizaram-se a partir dos anos 40 do século XX, momento em que ocupam o espaço em clubes e associações frequentados pela sociedade florianopolitana. A dança praticada em tais ambientes ganhou visibilidade graças ao trabalho da bailarina de origem russa Albertina Ganzo (1920-2000) com as jovens moças que frequentavam esses clubes.

A coreógrafa iniciou um trabalho de formação (balé clássico e danças folclóricas) com um grupo de adolescentes que nunca havia pisado no palco e nem possuía referências em dança. Ela preparava as jovens para apresentações em festas, bailes e outros eventos beneficentes organizados por associações. Posteriormente, em 1951, fundou a Escola de Danças Clássicas Albertina Saikowska de Ganzo, considerada a primeira escola de dança da capital (MEYER NUNES, 1994; PEREIRA, 2012).

Vale lembrar que Albertina Ganzo nasceu em 1920, em Tibilisi, no Cáucaso Russo. Nos anos 30 instalou-se no Estado do Rio Janeiro. Com 9 anos de idade começou a frequentar as aulas da dança da bailarina russa Maria Olenewa (1896 – 1965), artista responsável pela fundação da primeira escola de dança do Brasil (1927) e do primeiro

Corpo de Baile do país (1936). Albertina Ganzo tornou-se bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1936. Em 1937 encerrou sua participação na companhia em função de seu casamento e mudança para Florianópolis (PEREIRA, 2012).

Embora com um percurso diferente e próprio, Albertina Ganzo manteve semelhanças com sua mestra nos seguintes aspectos: também foi pioneira, e suas ações tiveram repercussão significativa, particularmente no Estado de Santa Catarina. A partir dos anos 1950, Albertina Ganzo instituiu festivais bianuais de dança com o intuito de mostrar as atividades produzidas durante o ano, reunir a comunidade e divulgar a arte da dança. Tais festivais tiveram grande impacto na cidade, sobretudo o primeiro, realizado no dia 20 de dezembro de 1952, quando Albertina Ganzo apresentou *Espetáculos de Bailados* no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC), centro da capital.

A crítica de *Espetáculos de Bailados* ficou registrada no jornal *Gazeta*, publicado em 22 de dezembro de 1952, escrita por Sálvio de Oliveira<sup>52</sup>, na qual declara que a apresentação foi muito além do que pretendia a coreografia:

Vimos neste pequeno grupo, ao contrário do que afirma sua competente mestra, não só "meninas e moças que aprendem com o bailado clássico a beleza de movimentos e a graça de caminhar tão admiradas na mulher", mas futuras bailarinas; bailarinas de palmo e meio, figurinhas de contos de fadas, como Lucinha Aquino d'Avila, Alzirinha Ferreira, Lúcia Rupp, Vera Luz, Jaçanã Coelho, Teresinha Silva e outras bailarinas, encantadoras adolescentes, onde se destacam Ada Madalena Gonzaga, Maria Leônida Souza, Sônia Barbato, Pochi Ganzo, Eliana Cabral, Célia Brognoli e Lurdete Brina (OLIVEIRA, 1952).

De acordo com a matéria, a dificuldade de realização do espetáculo nas instalações do TAC revelou a necessidade de revitalização e reforma do prédio, que, na época, era utilizado como cineteatro. A primeira grande reforma do TAC ocorreu exatamente alguns anos depois, no governo de Irineu Bornhausen, que transformou integralmente a casa de espetáculos. Sálvio de Oliveira afirma ainda sua convicção de que, a partir da apresentação de 1952, passa a existir de fato balé em Florianópolis.

D. Albertina, a grande vitoriosa dessa memorável noite, e seus mais diretos auxiliares na enorme tarefa, devem ter aprendido a lição de que fazer teatro em Florianópolis é também reconstruir o prédio do teatro, não basta ser coreógrafo, cantor, músico ou ator. Mas, a despeito de todas as dificuldades, após dias e dias de trabalho árduo e de incansável tenacidade, D. ALBERTINA SAIKOWSKA DE GANZO, pode apresentar seu encantador corpo de baile, que nos comoveu e nos deu a certeza de que existe o "ballet" em nossa Capital (OLIVEIRA, 1952).

A crônica de Gustavo Neves, lida no microfone da Rádio Guarujá em 15 de dezembro de 1953, permite dimensionar a importância do trabalho de Albertina Ganzo:

Não sei se a sociedade florianopolitana, em todos os seus círculos representativos, já se apercebeu do que é a obra de sentido eminentemente cultural e artístico que a professora Albertina Saikowska de Ganzo está realizando entre nós. Albertina de Ganzo é, incontestavelmente, a criadora, entre nós, de uma nova sensibilidade artística (NEVES, 1953).

O conhecimento de Albertina Ganzo sobre o balé e sua visão sobre a importância da dança no processo de formação educacional de seus alunos favoreceram a inserção da dança em Florianópolis. O trabalho da artista contribuiu para a formação de público para os espetáculos de dança e igualmente para lançar jovens artistas nessa via. Seus primeiros esforços ligados ao ensino e à criação em dança, nas décadas de 40 e 50, desencadearam um processo produtivo com repercussões que ultrapassam o momento de sua realização.

### **Algumas reflexões**

O espetáculo *Noitada de Bailados* marca um momento em que uma produção local de dança foi colocada em cena num importante teatro de Blumenau, acompanhada de orquestra de grande qualidade. Momento em que a dança ganhou destaque, graças ao trabalho de Lisel Klostermann e suas bailarinas, e se organizou em forma de ensino, por meio das atividades da Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes. Tais fatores impulsionaram o desenvolvimento da dança na antiga colônia alemã.

No contexto de Florianópolis destacamos as atividades da bailarina e coreógrafa Albertina Ganzo, sobretudo nos anos 40 e 50, como fundamentais para a criação de um ambiente favorável ao desenvolvimento da dança nas décadas seguintes, quando efetivamente se registra o surgimento de escolas, grupos e de uma produção coreográfica. *Espetáculos de Bailados* não deve ser visto como mais um espetáculo no currículo de sua coreógrafa, mas como um momento em que a dança é reconhecida enquanto arte e que jovens bailarinos começaram a ser preparados na capital e a fazer parte da cena artística da cidade.

Os dois espetáculos aqui tratados não deveriam ser esquecidos, já que podem ajudar a situar a dança feita hoje em Santa Catarina.

## Referências

BAUMGARTEN, Christina. **Dos camarins ao grande espetáculo: 145 anos de história do Teatro Carlos Gomes**. Blumenau: HB, 2006.

FUHRMANN, Ivana Deeke. **Por que eu danço, por que tu danças, por que ele dança? Um estudo sobre estratégias sociais em contexto escolar de educação complementar**. 182 f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2008.

MEYER NUNES, Sandra. **A dança cênica em Florianópolis**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes – Cadernos de Cultura, 1994.

MORAES, Chris. Os 50 anos da dança em Blumenau. **Jornal de Santa Catarina**, Blumenau, 8 nov. 1982.

NEVES, Gustavo. Florianópolis, 15 dez. 1953. Crônica lida ao microfone da Rádio Guarujá.

OLIVEIRA, Sálvio de. Bailarinas de palmo e meio e outras bailarinas. **Gazeta**, Florianópolis, 22 dez. 1952.

PEREIRA, Clorinda Ganzo. Duas vidas dedicadas ao ballet. *In*: XAVIER, Jussara; MEYER Sandra; TORRES, Vera. (Orgs.). **Histórias da dança**. v. 2. Florianópolis: IOSC, 2012. (Dança cênica).

### Programas de espetáculos

ESPETÁCULOS de Bailados. Teatro Álvaro de Carvalho, Florianópolis, 1952. Arquivo da Família Ganzo.

NOITADA de Bailados. Teatro Carlos Gomes, Blumenau, 1945. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, Blumenau.

# Espaço, corpo e arquitetura: percepções em movimento

Sabrina Fernandes Melo<sup>53</sup>

**Resumo:** Esta comunicação pretende discutir ideias de alguns autores que tratam das relações entre corpo, arquitetura, memória e percepções, com base em perspectivas que buscam ultrapassar a conceituação do espaço construído enquanto racional, formal e geométrico.

**Palavras-chave:** memória; corpo; arquitetura.

O espaço vivido pelo corpo em diferentes contextos ultrapassa a lógica geométrica definida pela régua, pelas proporções das edificações e pelas sensações proporcionadas pelos cinco sentidos básicos. O espaço vivido pelo corpo é aqui entendido a partir da sincronia dos sentidos atrelados ao movimento do corpo que apreende o espaço, que o reconhece e por ele é afetado e disciplinado. Essas interações foram apresentadas e discutidas em *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty, que trata a compreensão do corpo, do espaço e de seus diálogos com base em vivências, usos, práticas e percepção. Tais interações tornam-se possíveis por meio do movimento corporal, que atua com intencionalidade original no sentido de reconhecimento/percepção do mundo.

Para Bachelard, em *A poética do espaço*, corpo e arquitetura definem-se por uma geometria que ultrapassa os sentidos físicos, pois culminam em uma cartografia que agrega sonhos, memórias, medos, desejos e imaginação. Bachelard (1993) problematiza a casa enquanto espaço físico e imaginário, atrelando noções subjetivas às divisões convencionais das residências como faz com o porão, que não é apenas um porão, mas um lugar de mistérios e segredos, assim como o sótão. O quarto, para Bachelard, não tem apenas a função de servir como abrigo para o sono; é também espaço em que se esquece do mundo e de si mesmo. Com todas essas analogias, o autor procura resgatar o conforto imagético, simbólico e familiar dos espaços construídos partindo da concepção de “maternidade da casa”, proporcionando um desdobramento do aspecto formal e plástico das construções.

Sobre essa questão, tão cara a Benjamin, o autor tece em dois textos, *Infância em Berlim por volta de 1900* e *Crônicas berlinenses*, uma espécie de memória topográfica, ou seja, ele não reconstrói os espaços somente pelos espaços, visto que estes atuam como ponto-chave para capturar diferentes tipos de experiências. Dessa perspectiva, lugares e

objetos entendidos como sinais topográficos tornam-se “vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções” (BOLLE, 1994, p. 336). A cidade torna-se móvel, mutável e fragmentada, assim como suas memórias, percepções e experiências.

Com base nos autores apresentados, que pensam o espaço construído na perspectiva da experiência corporal, sensorial, das memórias, da identificação e da apropriação, a arquitetura pode ser problematizada por meio das múltiplas experiências vividas por esses corpos se movimentando em meio às construções. Quais sensações corpóreas uma edificação pode proporcionar? Quais memórias uma rua, uma casa antiga, um porão podem trazer à tona? O movimento corporal pode ser expresso na materialidade construtiva? De que maneira o espaço construído pode disciplinar os corpos? São apenas algumas indagações possíveis de serem elaboradas a partir do alargamento da forma de entender o espaço, o corpo e a arquitetura mediante seus diálogos e movimentos.

## **Referências**

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. Crônicas berlinenses. *In*: \_\_\_\_\_. **Personages Alemanes**. Tradução de Luis Martinez de Velasco. Barcelona: Paidós, ICE / UAAB, 1995a.

\_\_\_\_\_. Infância em Berlim por volta de 1900. *In*: \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995b.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

# Corpo que performa, corpo que educa

Carlos Alberto Pereira dos Santos<sup>54</sup>

**Resumo:** O corpo performático contemporâneo é dispositivo de elaboração de linguagens e pensamentos, tornando-se também vetor de produção de arte e informação, de modo a assumir uma função educativa.

**Palavras-chave:** corpo; dança; educação.

A dança contemporânea tem contribuído substancialmente para a elaboração de novos pensamentos em torno da ação humana. É da ordem da contemporaneidade o cruzamento de informações, conceitos e discursos para novos aportes das experiências do corpo performático e para a construção de novas epistemologias nele e a partir dele. Nesse sentido, a memória de uma experiência pode ativar novas elaborações, replicando e potencializando outros sentidos.

Para chegar a uma compreensão mais próxima do pensamento acerca de arte, estética e representação, um conceito fundamental é o de corpomídia, de Katz e Greiner (2005, p. 131):

O corpo não é (mais) um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em cruzamento, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo.

Outro aporte teórico fundamental é a ideia de corpo próprio, de Merleau-Ponty. Com esse conceito, constrói-se uma possível reconciliação mente-corpo, rompendo a lógica dualista cartesiana que, por muito tempo, concebeu uma mente não física, separada de um corpo e uma realidade física. Nessa concepção, o corpo será fonte de toda experiência possível, tendo o papel fundamental na constituição de si e do mundo. Um mundo que, segundo Merleau-Ponty (2006, p. 14), "é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável". Portanto, o conhecimento conceitual, científico, categorizado pela linguagem e pela representação não tem lugar como algo preexistente.

Com John Dewey, aprendizado é construção experiencial, incluindo a perspectiva de o corpo performático ser, também, suporte ou espaço da possibilidade de elaboração de uma teoria da experiência. A corporeidade articula informações que, na associação desses dados, instaura uma troca constante de referências organizadoras de contextos articulados entre corpo performático, dança e educação.

Corporeidade que educa, corporeidade que aprende. Processo que se dá em coemergência: "A metáfora e o conceito coemergem com ele" (RENGEL, 2007, p. 38) – o corpo, o ambiente, seus processos e sistemas. "Metáfora está no trans, no inter, no entre textos da carne" (RENGEL, 2007, p. 37).

As dobras visíveis de tempo e sua materialidade são forjadas, principalmente no corpo, que, segundo Carmem L. Soares, "é a inscrição que se move a cada gesto apreendido e internalizado, revelando trechos da história da sociedade a que pertence" (SOARES, 2006, p. 109).

No corpo social, que engendra e contempla inclusive a escola, educam-se todos. Isso permite um paralelo com a possibilidade da construção de uma linguagem à Bakhtin, que inclui o corpo como ambiente de elaborações fenomenológicas:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (BAKHTIN, 1997, p. 21).

O corpo que experimenta é, também, o corpo que aprende, o corpo que educa. Como registra Dewey<sup>55</sup>, há a necessidade de uma teoria da experiência. Nesse sentido, o teórico escreve que "há conexão orgânica entre educação e experiência pessoal, estando, portanto, a nova filosofia da educação comprometida com alguma espécie de filosofia empírica e experimental" (DEWEY, 2010, p. 96). O contexto é, portanto, o da interação.

Logo, falamos de comunicação no sentido proposto por Mattelart e Mattelart: "englobando os múltiplos circuitos de troca e de circulação de bens, de pessoas e de mensagens" (2005, p. 10) e de educação.

Segundo Paviani, Platão falava do prolongamento da consciência no mundo por intermédio do corpo. "Por isso, a dança, quando entendida como expressão radical do ser humano, devolve-nos os sentidos da presença humana no mundo nas relações com os outros e com as coisas" (PAVIANI, 2009b, p. 66).

Alguns pensadores contemporâneos, como o biólogo e filósofo Francisco Varela, falam do fenômeno da corpoconectividade, do incorporado, com aproximações à metáfora da carne, do conhecimento educativo como extensão corporal. Afirma Varela que “o fenômeno cognitivo e o fenômeno da vida são inseparáveis, pois desde o começo da vida celular, do fenômeno autopoietico, vida e conhecimento são duas coisas inseparáveis” (VARELA, 1993, p. 87).

Assim, trama-se uma ideia de rede, pois na tangência de um conceito com o outro, nas trocas, no derramamento e na metáfora das bordas borradas, das realidades líquidas de Bauman<sup>56</sup>, se potencializam reapropriações, intertextualidades.

O conceito de enação de Maturana e Varela permite elaborar a ideia de autopoiese da corporeidade. Uma ação é guiada pela percepção e, ao mesmo tempo, se sujeita a ela. Ou seja:

O ponto de referência necessário para compreender a percepção não é mais um mundo dado anteriormente, independentemente do sujeito da percepção, mas a estrutura sensório-motora desse sujeito (VARELA, 1993, p. 235).

Noutra perspectiva, essa construção de cognições emerge e reconfigura esquemas sensório-motores pela própria capacidade de percepção. Então, o corpo é novamente protagonista da ação, da educação. Para Varela, a vida também constitui um processo cognitivo. Na coreografia dessas percepções, eis a dança que informa e educa.

Segundo Thomas Ranson Giles, Piaget parte da ideia de que os instrumentos operacionais educativos não se apresentam prontos, como programação biogenética. “Eles se produzem progressivamente através das interações do organismo com o meio ambiente. Portanto, a preocupação de Piaget é com a formação conceitual e não com a obtenção conceitual” (GILES, 1983, p. 53). Para o autor,

Piaget desvincula o conhecimento em termos de inteligência operacional da percepção como desempenho privilegiado e insiste no seu papel construtivista, pois é o sujeito que, operando sobre os objetos, elabora as estruturas que responderão pelos processos transformacionais (GILES, 1983).

O conceito de corpomídia instaura um salto significativo na construção de uma poética com base na corporeidade. Nesses processos, “há sempre deslocamentos de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da

ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante” (GREINER; KATZ, 2005, p. 131).

Aproximando conceitos piagetianos, a proposta de corpomídia e as reflexões em torno das metáforas produzidas pelo corpo que dança, tendo o corpo próprio também como referência, eis uma perspectiva de diálogos conceituais sobre corpo performático, dança e educação. Desses mecanismos múltiplos alimenta-se o processo educativo. Importa, portanto, saber de que coleção de informações se fala, em que contexto ela é produzida e como essas informações se relacionarão num processo de coevolução transformador.

Nesses deslocamentos constantes, a escola ou os espaços de aprendizagem potencializam invenções, reordenamentos, reapropriações. O corpo intervém comunicando, educando, acionando movimentos cognitivos. Assim, nesse processo de contaminação intermitente, engendram-se mediações. Do corpo que dança com as informações de seus ambientes, forjam-se outras experiências, educando gostos, retroalimentando o mesmo circuito, em mediações possíveis a partir de uma mesma rede fenomenológica. Comunicar, educar, é, portanto, movimento cognitivo construído no, pelo e com o corpo em constante recomeço.

A pedagogia processual de cada dança mostra-se um caminho, uma opção. Corpo performático, dança e educação articulam-se para elaborar novas conjunturas, conjecturas. Num determinado momento, tais experiências viram contextos significativos, até históricos. É quando, por necessidade de poesia, educação, ciência ou arte, dançar é recriar o mundo. Ou, no mínimo, dar a ele a possibilidade de pensar nos seus próximos movimentos, pensar em seu próximo recomeço.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Os gêneros do discurso. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. São Paulo: Vozes, 1994.

COELHO JÚNIOR, Nelson; CARMO, Paulo do. **Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência**. São Paulo: Escuta, 1991.

DEWEY, John. **Democracia e educação**. Introdução à filosofia da educação. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1995.

\_\_\_\_\_. **Experiência e educação**. São Paulo: Petrópolis, Vozes, 2010.

FREITAS, Giovanina Gomes de. **O esquema, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade**. Ijuí: Unijuí, 1999.

GILES, Thomas Ranson. **Filosofia da educação**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1983.

GONÇALVES, Maria Augusta S. **Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação**. Campinas: Papyrus, 1994.

GRADY, Joseph. **Foundations of meaning: primary metaphors and primary scenes**. 1997. Tese (Doutorado em Linguística)–Universidade da Califórnia, Berkeley, 1997.

KATZ, Helena. **Um dois três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID, 2005.

\_\_\_\_\_; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpo mídia. *In*: GREINER, Christine (Org.). **O corpo. Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. **Histórias das teorias da comunicação**. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

OLIVEIRA, Ivanilde. **Filosofia da educação: reflexões e debate**. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAVIANI, Jayme. **Epistemologia prática**. Caxias do Sul: Educs, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Filosofia, ética e educação: de Platão a Merleau-Ponty**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Platão e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

\_\_\_\_\_. **Problemas de filosofia da educação**. Caxias do Sul: Educs, 2005.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PELLANDA, Nize Maria Campos. **Maturana e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

RENGEL, Lenira. Metáfora é carne. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 35-41.

SOARES, Carmen (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2006.

VARELA, Francisco. Francisco Varela [entrevista]. Entrevistador: Rogério da Costa. *In*: COSTA, Rogério da. **Limiares do contemporâneo**: entrevistas. São Paulo: Escuta, 1993.

\_\_\_\_\_; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **O corpo de inclusão da mente, ciências cognitivas e experiência humana**. Paris: Editions du Seuil, 1993.

VEIGA, Cynthia Greive. **História da educação**. São Paulo: Ática, 2007.

# A gestão pública e as políticas culturais voltadas à dança como forma de manutenção da identidade cultural de um lugar: diálogos, articulações e preservação

Cristina Nora Calcagnotto<sup>57</sup>

**Resumo:** O presente ensaio refere-se às gestões públicas no que tange a políticas culturais voltadas à dança, para o desenvolvimento cultural e artístico de um lugar. Trata, ainda que rapidamente, da manutenção da identidade de certas companhias de dança para além de questões político-partidárias, como forma de preservação de um patrimônio imaterial da cidade ou estado de origem. Sugere que a gestão deva ser baseada na supremacia de interesses públicos e coletivos baseados em ideologias culturais relacionados à dança, acima de quaisquer vontades individuais ou de grupos isolados para fins de atingir objetivos comuns de estudo, pesquisa, crescimento e visibilidade da arte que se faz em um determinado local. Traz como estratégias de ação diálogos, articulações e preservação para concretizar a atuação das políticas públicas propostas.

**Palavras-chave:** gestão pública; políticas culturais; companhias públicas de dança.

Este breve estudo visa analisar, discutir e levantar questionamentos no que diz respeito às gestões e políticas culturais públicas relacionadas à dança para além de ideologias partidárias. Elaboradas e consistentes políticas culturais de uma cidade ou um estado são indispensáveis como diretrizes de um plano de governo de uma administração.

Uma gestão pública somente se fortalece se tiver determinados objetivos, maciças diretrizes, um consistente plano de governo e estratégias de ações. Órgãos parceiros que possam também contribuir se fazem importantes para a administração pública em sua gestão, como conselhos de cultura, comissões de incentivo, comissões de Câmara de Vereadores, bem como associações, fundações, organizações não governamentais etc.

Nesse viés, torna-se relevante estabelecer diálogos e planos de ação para o que se pretende, sem deixar que questões pessoais ou partidárias sobressaiam.

Dar importância à continuidade de ações preexistentes buscando-se constantemente novos desafios, estudos, novidades e a inserção/permanência na atualidade daquilo que se produz, primando pela conexão com o mundo atual, globalizado e pós-moderno, é a base para uma sólida gestão pública, que deve estar atenta ao processo de democratização e descentralização de ações, de modo a priorizar sempre a

formação e os intercâmbios que possibilitem trocas e crescimento artístico e cultural dos cidadãos.

Políticas públicas, como é o caso de companhias oficiais de dança, leis de incentivo, fundos ou prêmios, conferências de cultura, programas de formação e intercâmbio, residências artísticas etc., são fontes de crescimento cultural. São agentes culturais que fomentam a arte e legitimam as ações com o aporte da sociedade, dos grupos culturais e dos interessados.

Como manter a identidade cultural de companhias oficiais de dança, independentemente de gestão, concepção ou ideologia político-partidária? Como dar continuidade a políticas públicas com a alternância de gestores? Simples questionamentos cujas respostas, na prática, representam verdadeiros retrocessos.

O que se tem visto é o desgaste cultural governo após governo em função da descontinuidade de gestão e o boicote de uns em relação a outros. Salienta-se que a dita "continuidade" que se pretende nas ações não se refere à pessoa do gestor, mas sim ao pensamento daquela gestão para que não haja perdas ou desgastes.

Quando se trata das questões culturais, seja qual for a concepção ou ideologia, pode-se dizer que é impossível; porém desvinculá-las de posições partidárias mostra-se imprescindível. A bandeira a ser levantada é a da cultura, e não a de ideologia partidária.

Uma cultura que deva ser feita por todos, para todos e com um lema uníssono: o do crescimento cultural e artístico de um povo.

É preciso lidar com sensibilidade para que, em um simples ato, não se destrua uma cultura, uma identidade, um trabalho. Faz-se necessário ter discernimento para que haja sempre transformação sem destruição, num movimento pelo progresso e constante acompanhamento da mutação de informações. José Clemente Pozenato (2003, p. 32) afirma:

[...] é preciso saber identificar que fatores podem interferir em transformações culturais. E dentre esses fatores saber identificar aqueles que respeitam a identidade, quer dizer, que transformam sem destruir o significado cultural, e aqueles que transformam destruindo o significado e, portanto, destruindo a própria cultura. Isso é uma questão política, já não é mais de ciência cultural.

Traça-se, assim, um diálogo entre o saber e o fazer dança como uma política pública descentralizada e de ações duradouras e consistentes que ora permeiam por ambientes desconhecidos na busca por ações que tragam crescimento, ora por ambientes

conhecidos para firmar sua identidade cultural como bem imaterial do lugar em que se constituiu. A arte é um processo criativo que sofre metamorfoses constantes. Não deve ser podada, limitada, destruída e engessada.

As políticas públicas a serem feitas são para o crescimento dos cidadãos, para a educação do povo e desenvolvimento de um local. Os gestores devem ter conhecimentos técnicos e assim primar por satisfazerem as exigências e necessidades explícitas e implícitas de seus governados, e não só na área da dança. Trata-se aqui de ações voltadas à arte em seu mais amplo sentido, envolvendo a dança, o teatro, a música, o circo, as artes visuais, o cinema, o folclore, a literatura etc.

Diálogos e articulações são indispensáveis para que não se interrompam processos culturais ou para que se consiga (re)construí-los. Na verdade, indispensáveis para que não haja a necessidade da reconstrução. Eles são essenciais ao desenvolvimento, à manutenção, ao progresso e à continuidade da dança que se faz, além da preservação da memória de um trabalho que fez a história daqueles que um dia construíram um pensamento norteador de um grupo. É preciso preservar as ações para mantê-las.

Nessa ótica, a socióloga Lúcia Lippi Oliveira (2008, p. 189) muito bem ensina:

Os bens (materiais e imateriais) culturais, ou seja, aqueles que foram ou são valorados positivamente continuam exigindo uma análise que contribua para o nosso conhecimento de campo. Os bens culturais devem receber um tratamento que dê conta de sua historicidade, da atuação das pessoas e grupos responsáveis pela criação de instituições e políticas públicas direcionadas ao seu desenvolvimento.

Assim, conclui-se que a cultura é uma constante experiência que tem de ser percebida como um negócio que atenda aos desejos, anseios e às necessidades de uma sociedade e garanta o cumprimento da sua demanda. Portanto, incentivar e fomentar a economia da cultura, criar políticas culturais decisivas, continuar ações de vanguarda, dialogar com o *outro* e com o resto do mundo, articular ações inovadoras e contemporâneas, atentar para o contexto pós-moderno em que se vive e contribuir para o processo e o progresso cultural e artístico de um lugar são importantes funções para uma gestão pública fadada a contribuir para o cenário das trocas simbólicas no nosso país e no mundo.

## **Referências**

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. 2.<sup>a</sup> reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASTRIOLA, Leonardo Barci. **Patrimônio cultural:** conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HALL, Stuart. **A questão da identidade cultural.** São Paulo: UNICAMPI/IFCH, 1995.

\_\_\_\_\_. **Identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia; BELTRÃO, Jane (Orgs.). **Antropologia e patrimônio cultural:** diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007.

MARTINS, Clerton (Org.). **Patrimônio cultural:** da memória ao sentido do lugar. São Paulo: Roca, 2006.

NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 1.** Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio:** um guia. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais:** reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA. **Lei n.º 7.376, de 7 de dezembro de 2011.** Plano Municipal de Cultura de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2012.

\_\_\_\_\_. **Re-vista da Cultura 1997-2004.** Caxias do Sul, 2004.

WHITE, Leslie A. **O conceito de cultura.** Tradução de Tereza Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. **O avesso do avesso do corpo –** educação somática da práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

ZARDO, Julia. **Incubadoras culturais, do negócio da cultura à cultura dos negócios:** um guia para planejamento e gestão. Brasília: ANPROTEC, 2005.

# O remo, os corpos, o treino e suas imagens

Carina Sartori<sup>58</sup>

**Resumo:** A modernidade apoiou-se no movimentar-se esportivo para disciplinar os corpos na cidade. Visando à harmonia entre corpo e mente, o remo e a sua prática, que cativaram intelectuais e o público com imagens de jovens e seus corpos perfeitos, modificaram espaços. O século XX trouxe consigo a racionalidade dos movimentos corporais e a produção de imagens em que corpos se apresentavam em verdadeiros espetáculos. O remo e suas regatas foram responsáveis por rituais de festas e de efervescência em consagração ao poder da racionalidade e da perfeição do corpo.

**Palavras-chave:** remo; corpo; treino.

## 1.º quadro: os esportes e a modernidade

Os esportes atléticos, inventados por volta do fim do século XIX, aproximam-se de outras práticas físicas como a ginástica de solo, a dança e seus movimentos e aos jogos diversos. Mas é com a modernidade, durante os primeiros anos do século XX, que o movimentar-se esportivo se tornou técnico, rigoroso e ordenado. É vez de o treino cronometrar as formas e as práticas do esporte para o alcance máximo do corpo. Fortalecimento voluntário com a ampliação da tenacidade e da segurança e do investimento muscular são exemplos dos impactos psicológicos que se propunha ao incentivar o treinar de um esporte.

Publicações, na França, durante as primeiras décadas do século XX, como as enciclopédias e dicionários da vida prática, jornais e revistas, traziam estudos sobre os efeitos dos esportes no corpo e os inúmeros métodos acerca do melhor meio de adquirir a excelência corporal. Listas de corpos morfologicamente hierarquizados passaram a ser publicadas, e imagens de corpos desnudos, tórax, tinham os dados (MÉRILLON, 1902 *apud* VIGARELLO, 2009).

Com particularidades em cada país, as práticas dos exercícios físicos, como as ginásticas e o esporte, ganhariam um espaço importante na disciplinarização dos corpos e das cidades. Na Inglaterra, por exemplo, a prática corporal firmada foi a competitividade do jogo esportivo, constituindo um movimento que acabou por desenvolver, aprimorar e consolidar a compreensão do esporte moderno. Em Paris os exercícios físicos estiveram atrelados à concepção de um novo homem que estivesse apto à vontade, à coragem, à

força, à energia de viver para servir à pátria e à economia. No Brasil, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro, Porto Alegre e Florianópolis, as práticas de exercícios físicos, sobretudo o remo, estariam intrincadas com os debates de invenção de uma nação<sup>59</sup> e as transformações urbanas.

## **2.º quadro: os corpos**

O século XIX europeu contou com importantes invenções materiais, intelectuais, imaginativas e utópicas. Um vasto e fértil campo estava formado, tanto para a criação de sociedades ideais como para a concepção de um novo homem, em forma, aparência, linguagem e em sentimentos. Com seu corpo reto e detentor de posturas e hábitos saudáveis o ideal harmônico grego<sup>60</sup> seria retomado em Paris.

Francisco Amoros (1770-1848), um militar espanhol exilado na França, desenvolveu estudos sobre a ginástica e o canto, exclusivamente militar, e lançou os fundamentos para o corpo saudável, forte e patriótico. Na segunda metade do século XIX, no momento em que a França passava por transformações políticas e sociais – como a Comuna de Paris e a ascensão da Terceira República –, o corpo passaria a ser calculado, comparado e experimentado de forma a compor movimentos de maneira racional.

Partindo de debates médico-higienistas e positivistas sobre o desenvolvimento físico, a saúde, o patriotismo, a organização militar e a reorganização do espaço urbano na vida dos indivíduos, Philipe Tissié, Fernand Lagrandge, George Demeny e Etienne Jules Marey definiram o corpo como um “conjunto de meios destinados a ensinar ao homem o executar um trabalho mecânico qualquer, com a maior economia possível no gasto de força muscular” (SOARES, 2005, p. 65). Aliando os estudos da imagem em movimento do corpo em exercícios físicos, de Demeny e Marey, já no fim do século XIX, traçariam-se as primeiras concepções científicas sobre um movimentar-se performático.

## **3.º quadro: de uma prática cidadina ao treino**

A palavra treinamento, primeiramente, esteve reservada ao trabalho de preparação dos cavalos de corrida. Para o corpo humano, ela ampliou seu significado.

Com a banalização das ginásticas<sup>61</sup>, no fim do século XIX, e a constituição da performance, a primeira vinculada no desenvolver do corpo físico do soldado e a segunda

relacionada ao movimento racional, o treinar passou a calcular o tempo gasto e a energia necessária. Era chegada a hora da performance e da busca da progressão, de um resultado em dosagens exatas para diminuir o esforço. Era a vez do alcance de recordes ou, como prefere Georges Hébert (*apud* VIGARELLO, 2009, p. 210), “performances atléticas”.

Surgido com a ideia de propor um rompimento do trabalho e do tempo cotidiano, o *canotage* ganharia espaço nas práticas de exercícios físicos em meados do século XIX. Considerado uma prática citadina e experimental, o *canotage* utilizava pesados barcos com velas e contaria com a presença de uma personagem no novo horizonte parisiense – o *canotier*<sup>62</sup>. Amadores e “amantes” das construções náuticas passaram a calcular o tempo e as distâncias para adaptar as embarcações a uma melhor velocidade e tempo. Concebendo novas posturas na prática do *canotage* e novas embarcações, “jovens burgueses suficientemente ricos para comprar uma embarcação e transformar em simples *flâneriers*”<sup>63</sup>. Exibindo o corpo magro e longilíneo, o novo *aviron* e sua *yole* tomariam parte da nova ideia de estar “moderno” na Paris do início do século XX.

Na Inglaterra o *rowing* já era praticado desde o século XVIII. Suas primeiras corridas foram organizadas pelo Eton College (1811) e levaram inúmeros observadores às margens do rio Tâmisa para acompanhá-las. Criando tradicionais regatas, como entre Oxford e Cambridge (1829), o remo seria incentivado pelas escolas inglesas, graças ao desenvolvimento físico que ele proporcionava aos jovens ingleses. Ao exercitar todos os músculos do corpo, disciplinar e incentivar, o remo e sua prática do trabalho em grupo aliavam a ideia de competição salutar. Conforme Vigarello (2000), “[...] abrigar progressivamente um novo espaço mítico com suas largadas, seus horizontes definidos, seus heróis. Um universo dado quase como uma contra-sociedade, modelo puro da nossa, cultivando igualdade, mérito e lealdade”.

As primeiras décadas do século XX, com a performance atlética, o remo e as regatas contaram os segundos e os milésimos. A postura do *rower*<sup>64</sup> seria disciplinada e sua massa calculada junto à embarcação. O corpo ganharia o *jersey*, uma malha justa e colante. Primeiro a malha mostrou-se escura para abafar as formas, depois mais clara e listrada e por último ela variava em tons azuis ou vermelhos, pois tinham a função de dissimular as possíveis imperfeições dos corpos.

#### **4.º quadro: a apoteose das imagens**

Roupas justas ao corpo, músculos a mostra, tórax lançado para frente, espáduas lançadas para trás e parte superior do corpo desnudo para melhor destacar o desenvolvimento. Jovens sadios e disciplinados pela prática dos exercícios físicos em posturas viris. Era com essa visualidade que se apresentavam os jovens *rowers*, em jornais e revistas, durante as primeiras décadas do século XX em Florianópolis, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

Tais imagens, que despertavam interesse na sociedade não apenas pelos músculos, como também pelo caráter altivo, de sensibilidade, de liberdade e de efervescência, eram exemplos da construção de um estilo de vida moderno e civilizado. Os belos e jovens corpos que praticavam o remo eram descritos, muitas vezes, pelos termos “exercício physico saudável” e “disciplina para a pátria” e justificados como uma prática “benéfica para corpo e mente”.

Considerado uma prática restrita, pois seus praticantes eram geralmente filhos de profissionais liberais, militares ou comerciantes, nos dias de regatas todos podiam torcer e ver os *rowers*. Com entradas triunfais, uma vez que os barcos apitavam para anunciar as corridas, os jovens e suas embarcações encarnavam o desafio, quase uma luta, entre o homem, o corpo e o mar. Era o momento dos movimentos de educação dos músculos, era a vez da performance e da racionalidade do treino vencerem o oponente e o mar.

Um alto dever patriótico de todos nós animar, com os nossos aplausos e com a nossa sympathia brilhante mocidade dos clubs nauticos de nossa terra, porque no exercício constante do remo, ella, sem canceiras e sem sacrificios, se idolatra e se revigora, afinal, em beneficio e em proveito da nossa Patria (A NECESSIDADE..., 1920).

## Referências

A NECESSIDADE do desporto. **Jornal O Estado**, 20 abr. 1920.

CORBIN, Alain. **L'avènement des loisirs (1850-1960)**. Paris: Champs Histoire, 1995.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do corpo 3**. As mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2009.

ELIAS, Norbert. **Em busca do excitamento**. Lisboa: Difel, 1992.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo** – ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007.

FARIAS, Claudia Maria de. **Febre esportiva: esporte náutico e modernidade no Rio de Janeiro (1895-1914)**. Dissertação (Mestrado em História Social)–Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

SOARES, Carmen Lúcia. **Educação física: raízes européias e Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2004.

\_\_\_\_\_. **Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX**. Campinas: Autores Associados, 2005.

VIGARELLO, George. Le temps du sport. *In*: CORBIN, Alain. **L'avènement des loisirs (1850-1960)**. Paris: Champs Histoire, 1995.

\_\_\_\_\_. **Passion sport: histoire d'une culture**. Paris: Textuel, 2000.

\_\_\_\_\_. Treinar. *In*: \_\_\_\_\_; CORBAIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; (Orgs.). **História do corpo 3**. As mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 197-250.

WILLAUMEZ, Jean-Baptiste-Philibert. **Dictionnaire de Marine**. Paris: Bachelier, Père et Fils, Libraires pour la Marine, 1831.

# Florescer – estudo de interfaces

Cristina Lisot<sup>65</sup>

Ana Mery Sehbe de Carli<sup>66</sup>

**Resumo:** A dança contemporânea é uma expressão cênica ampla que dá espaço à linguagem híbrida. O corpo comunica. A primeira mídia da dança é o corpo. O figurino, e mesmo a ausência completa deste, constitui parte importante na composição cênica. O figurino comunica e está composto por todas as roupas e acessórios, projetados e/ou escolhidos de acordo com as necessidades do que se quer simbolizar. O vestuário é a plástica que ajuda a definir características do bailarino. O suporte da roupa é o corpo. Corpo e roupa completam-se de modo a significar um discurso que se move. Este estudo se propõe a investigar as relações entre figurino, corpo e dança.

**Palavras-chave:** dança; figurino; corpo.

## Corpo

Como define Helena Katz (2008, p. 69), um corpo nunca existe em si mesmo, nem mesmo quando está nu. Corpo é sempre um estado provisório da coleção de informações que o constituiu como corpo. Está, todo o tempo, sendo uma coleção de dados.

O corpo é considerado o primeiro veículo de comunicação e expressão utilizado pelo ser humano para a produção, reflexão e análise do conhecimento. Gardin (2008, p. 75) nos diz que, ao adotar diferentes aspectos no setor da comunicação, o mundo contemporâneo acrescentou atividades ao corpo, tanto na sua capacidade de produção de conhecimento quanto na sua possibilidade de transmissão de mensagens.

A estudiosa de moda Kathia Castilho (2004, p. 71) corrobora dizendo que o corpo é uma estrutura física sensível coberto pela pele que o veste, selando-o. A pele constitui a primeira versão de revestimento que o corpo traz, naturalmente, consigo. É o ponto zero. Ponto **e** zero, como explana De Carli (2002, p. 151) nos seus estudos sobre moda. O corpo nu é a abstração de todos os signos das roupas. Ele potencializa a multiplicidade de imaginários, tão infinitos quanto a potência do vazio. Assim, o ponto na geometria tem a possibilidade de todas as linhas e formas. Além disso, o zero da matemática não é um número, trata-se de um vazio que contém a possibilidade de infinitos números positivos e negativos.

## **Moda, figurino e dança**

Muito interessante observar que várias sociedades humanas, mesmo viventes ainda hoje, desconhecem por completo a roupa<sup>67</sup>. Porém nenhuma dessas sociedades ignoram a arte de se adornar (CASTILHO, 2004, p. 87).

Em estudos sobre moda e linguagem, Kathia Castilho (2004, p. 38) assevera que, independentemente das culturas, os seres humanos se valem de diferentes técnicas de construção e de elaboração de caráter discursivo, levando-nos a dizer que a moda, entendida como um conjunto de trajes<sup>68</sup> e acessórios ornamentais usados por um grupo, deve ser compreendida como ocorrência universal, fundada em todas as sociedades humanas. A moda é linguagem.

Dando continuidade ao pensamento, segundo a estudiosa, o discurso do corpo e o discurso da moda, apesar de manterem suas especificidades, na conjunção de um com o outro, constroem e presentificam um determinado sujeito (CASTILHO, 2004, p. 36).

Constituído de partes encadeadas em uma totalidade, o discurso do corpo faz sentido justamente por sua movimentação e seus ritmos, suas tensões e relaxamentos, nos quais a estaticidade e o dinamismo têm um papel definidor. Já o discurso vinculado a uma roupa possui recortes específicos que possibilitam estabelecer acordos ou polêmicas com o suporte de base, que é o corpo, reafirmando-o, deformando-o, dissimulando-o (CASTILHO, 2004, p. 36).

A linguagem da vestimenta se faz pelas linhas, formas, cores, proporções e volumes que se materializam sobre o corpo. E como um discurso não verbal, traduz-se artisticamente pela organização plástica.

Essas considerações sobre roupa e moda podem ser, por analogia, apropriadas para o estudo dos figurinos<sup>69</sup>.

A associação entre corpo, gestualidade e os elementos de vestuário e adornos estabelece, portanto, uma multiplicidade de combinatórias e discursos.

Castilho (2004, p. 50) define que o sujeito, por intermédio do corpo como suporte e meio de expressão, revela sua necessidade latente de querer significar, de reconstruir-se e de recriar-se por meio de artifícios, geradores de significações e desencadeadores de um estado de conjunção e disjunção do corpo em relação à roupa e da roupa em relação a sua cultura. Sendo assim, as transformações no/do corpo possibilitam uma leitura do

sujeito, dos seus valores, de suas crenças e “estados de alma” materializáveis, tornados visíveis e declarados em seu corpo.

Essas declarações podem desviar o corpo de seu estado *in natura* (DE CARLI, 2002, p. 112).

O corpo em cena recebe o acréscimo de outras linguagens, além de suas roupas.

O figurino, que é a totalidade das vestimentas e acessórios, relaciona-se com alguns sistemas de representação, tais como cenário e iluminação. Conforme Wajnman (2008, p. 207), tais sistemas estão a serviço de uma composição simbólica específica, seja ela no teatro, no cinema, na televisão e, acrescento eu, na dança.

A bailarina Mapi Cravo (2008, p. 164) completa e diz que a pele do ator, *performer* ou bailarino é também sua roupa. Tudo o que se conecta a essa pele associa-se diretamente à informação que ela contém e a novas informações que evoluirão desse contato.

Então, quando um indivíduo seleciona entre as mais variadas cores, os mais diversos tecidos e adereços e executa sua combinatória, ele constrói seu discurso, seu texto, que é, ao mesmo tempo, moral, ético e estético. Um indivíduo expressa, portanto, uma atitude, um comportamento pela linguagem da roupa, das cores, dos adereços. Essa observação sobre roupa e subjetividade expressa por Gardin (2008, p. 76) contempla a posição do criador-intérprete na dança contemporânea e seu universo, pois o espaço dado por tal estética trata da apresentação de um indivíduo com liberdade de movimentar-se usando seus próprios códigos.

## Referências

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CRAVO, Mapi. Figurino. A pele do *performer*. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. **Coleção dança cênica: pesquisas em dança**. V. I. Joinville: Letradágua, 2008.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O sensacional da moda**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

GARDIN, Carlos. O corpo mídia: modos e moda. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e moda** – por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.

KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e moda** – por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.

WAJNMAN, Solange. Moda, contemporaneidade e figurino: emergência de intertextualidades na minissérie *Um Só Coração*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e moda** – por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.

## O corpo da luz presente na cena

Giovanni Camargo Scotton<sup>70</sup>

**Resumo:** Este artigo relaciona o ideal de filósofos de díspares temporalidades com teóricos cênicos para desenvolver a concepção de um corpo de luz que pode ser explorado criativamente em movimentos na cena.

**Palavras-chave:** luz; corpo; espaço cênico; presença.

Sentar-se em uma poltrona de teatro e imergir na escuridão antes do espetáculo possibilita aos olhos do espectador se preparar para ser direcionado ao que está por vir nesse espaço à sua frente, preenchido por partes nem sempre perceptíveis. Potencialmente latente, o vazio encontra-se cheio de disposição para se flexibilizar em diversas organizações. À entrada da luz, percursos são submetidos pelas disposições e pelas qualidades da matéria presente no espaço. Observar as organizações vistas pode ser refinado pela qualidade de estímulos do ambiente e da cultura, que agregam no vocabulário do espectador.

A infraestrutura em uma sala de teatro italiano, sem nenhuma produção preparada, sem cenários, indumentária ou qualquer outro objeto que lhe dê algum valor significativo, pode se determinar basicamente pela constituição palco, coxias, plateia e técnica limitada pelo urdimento, paredes e chão. Todos em perfeita harmonia, preservados de interferências externas, fechados à espera de latentes potências determinativas para novas e novas organizações. Tudo parece estático, assombrado por tantas energias que já passaram por essa sala e ainda por outras que não de vir. Um espaço de ilusão, de encanto, de reflexão, onde se vê, se expõe e se é visto. Sutil ambiente que gera incríveis percepções a quem se permite adentrar nesse volátil mundo reflexivo dentro de uma caixa preta.

O híbrido preenchimento da caixa preta permite que combinações sejam possibilitadas a cada interferência dirigidas a tal estrutura moldável cena a cena. Nos italianos, "uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada" (APPIA, 19-- , p. 32), onde os espectadores

se alojarão “sentados confortavelmente e num estado de passividade completa” (APPIA, 19-- , p. 28) durante a ação cênica.

As matérias que constituem a tridimensionalidade da sala movem-se o mais diversamente, bem como o mais rapidamente, por entre os espaços existentes. Tocam umas às outras, em todos os lados, e se organizam assim “em um curto espaço, como se não se movimentassem” (DESCARTES, 2008, p. 32). Como se, na tentativa de se moverem, fosse gerada uma força, semelhante à gravitacional, tridimensional entre cada corpo em contato, “conforme o grau de ação que as suas partes exercem para se afastarem umas das outras” (DESCARTES, 2008, p. 32).

Por definição cartesiana, o comportamento dos raios em relação ao deslocamento pelo espaço é a possibilidade de reflexão ou a de refração e, em relação à força, é o aumento ou a diminuição desta “pelas diversas disposições ou qualidades da matéria às quais esses raios se submetem” (DESCARTES, 2008, p. 115). Decorrente da oscilação na intensidade luminosa, o corpo de luz percorre por entre o espaço até atingir alguma superfície limite.

“Então ela [a luz] forçosamente esbarrará nos limites desse espaço se se movimentar para suficientemente longe” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 68), de modo a promover uma interrupção ou uma alteração em seu percurso, de acordo com o ângulo de incidência e da qualidade da superfície limitadora, que pode sugerir ao corpo luminoso outro percurso espacial com a reflexão ou refração.

Patrice Pavis (2003), assim como Lenora Lobo e Cassia Navas (2008), discute sobre a atmosfera gerada pela luz ao sugerir o direcionamento do olhar para determinado aspecto da cena. Com caráter seletivo, “a iluminação não só isola, pela acentuação da claridade que dirige o olhar e a atenção na direção do espaço de ação, mas também concentra essa atenção. É um fenômeno físico” (VILLIERS, 1958, p. 93) de atração do olho humano para onde a luz é mais intensa. Cabe ao espectador somente desfrutar os recortes ofertados e imergir nas relações estabelecidas quando o corpo da luz entra na cena.

A presença da luz evidencia a ordenação de toda a matéria obscura que se resiste tridimensionalmente na constituição da caixa preta. Basta instabilizarmos o tempo para que a interação entre o corpo da luz e o espaço cênico seja substanciada em uma relação consistente de acordo com a oscilação dos fatores que podem modificar o movimento a

ser observado: “a luz tem um paralelo real com a dança, sendo ela mesma uma dança de frequências” (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p. 89).

Interferir na densidade do espaço, na velocidade dos outros corpos e em seus acomodamentos espaciais oscilará o movimento com que o corpo da luz se manifeste dançante, por meio da capacidade perceptiva desses estímulos ao passar em seus meios. Enquanto a tecnologia emanar força para dispor ao corpo luminoso possibilidades de caminhos entre os meios, haverá o contato presencial na ação por onde o corpo da luz puder constituir-se. São pequenos espaços por entre a imensidão que transcende a quarta parede.

Já se movimentarmos a tecnologia em ação, haverá uma rápida resposta do meio a qual ela se direciona, e a disseminação dos seus raios ampliar-se-á em um *delay* diretamente proporcional à distância entre a origem luminosa e o limite superficial, com interferências das matérias presentes no espaço, da força inerente à emanção dos raios e do movimento tecnológico. O rastro produzido é evidência da dificuldade encontrada pela luz para passar no espaço cênico e da dissociação do coletivo de raio, que sem o movimento da tecnologia caminhariam mais próximos.

O investimento em produção de clareza agrega ao sistema, mesmo discriminando aqueles cujo vocabulário esteja próximo. O corpo da luz aproxima-se de tal forma da subjetividade quanto da objetiva interpretação a que se esvai na montagem cadenciada de suas tecnologias. A sutilidade do corpo começa a se conceber desde a colocação dos aparatos nas varas de iluminação e na decisão da mobilidade por meio da não fixação usual. Predispomos de tempo a uma montagem coletiva quando interesses individuais se compartilham, e as concepções criativas passam a julgar-se do que a agilidade do sistema.

Se é verdade que se pode descrever a moderna cultura ocidental (incluindo nela a cultura contemporânea) como um processo gradual de abandono e esquecimento da presença, também é verdade que alguns “efeitos especiais” produzidos hoje pelas tecnologias de comunicação mais avançadas podem revelar-se úteis no re-despertar do desejo da presença (GUMBRECHT, 2010, p. 15).

Quando está em percurso, o corpo de luz passa por vários meios, diversos ambientes, às vezes graduados com uma velocidade tão forte que fica difícil de contaminar-se por aquelas informações a ponto de modificar ser percurso. “O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega

entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas” (KATZ, 2005, p. 131). Somos aquilo que escolhemos ao mesmo tempo em que escolhemos dentre as opções ofertadas pela via em que percorremos. A responsabilidade da tecnologia, na presença da luz no espaço, produz quando um mesmo estímulo elétrico intensifica o coletivo modo de olhar aqueles sutis corpos que também se apresentam no palco.

## Referências

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Acadia, [19--].

DESCARTES, René. **O mundo ou tratado da luz**. São Paulo: Hedra, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

KATZ, Helena. Por uma teoria corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo – pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento**. Brasília: LGE, 2008.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. **Modern dance in Germany and the United States**. Suíça: Harwood Academic Publishers, 1994.

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

VILLIERS, André. **Le Théâtre en Rond**. Paris: Librairie Théâtrale, 1958.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Luz e sombras: uma experiência (onírica) noturna e um fragmento de carta**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

# O processo de criação em dança a partir de improvisações baseadas em propostas didáticas de Rolf Gelewski

Juliana Cunha Passos<sup>71</sup>

**Resumo:** Este trabalho apresenta trecho da pesquisa de mestrado desenvolvida sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo no movimento da dança, com base em estudos teórico-práticos de propostas didáticas de Rolf Gelewski, objetivando a elaboração de um espetáculo cênico coletivo. Inicialmente a pesquisa propôs um aprofundamento teórico sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança por meio de discussões e leituras de obras do referido autor. Em seguida, desenvolveu propostas de improvisação estruturada de exploração dessas relações, baseadas em materiais didáticos de Gelewski que abordam tais temas. Na fase final da pesquisa foram realizados laboratórios de improvisação e de criação para montagem de um espetáculo de dança, fruto do trabalho coletivo dos integrantes da pesquisa. Neste texto há uma breve introdução à pesquisa e algumas considerações.

**Palavras-chave:** dança; Rolf Gelewski; improvisação; processo de criação.

## Introdução

Rolf Gelewski (1930-1988) nasceu na Alemanha, onde estudou música, poesia, pintura e dança, sendo aluno de Mary Wigman. Foi dançarino solista e professor no Teatro Metropolitano de Berlim por sete anos. Em 1960 foi chamado para o Brasil pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde lecionou até 1975 e ocupou os cargos de Diretor da Escola de Dança, Dirigente e Coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea e Chefe do Departamento de Integração e Educação Artística.

Nesse período, Rolf elaborou métodos didáticos para o ensino da dança, como *Estudo do espaço* e *Estudo básico de formas*, e também contribuições teóricas, como *Reflexões sobre a dança e sobre a unidade do espaço* e *Dança vista mais profundamente*. Em 1971 fundou a Casa Sri Aurobindo<sup>72</sup> em que publicou diversos trabalhos que enfocam a educação, a conscientização e o desenvolvimento do corpo, a prática da interiorização e concentração, o estudo do ritmo, como *Estruturas sonoras I*, *Proporção e precisão*, *Ver ouvir movimentar-se*, entre outros.

Todo o material produzido por Rolf Gelewski, tanto as contribuições teóricas quanto os materiais didáticos, apresenta um alto grau de aprofundamento e de detalhamento de questões essenciais para o ensino e criação em arte e possui um enorme valor,

especialmente para a dança. Uma pesquisa para resgatar essa fonte de conhecimento, pouco difundida nos meios artísticos e de ensino de dança no Brasil, é extremamente necessária.

## **A pesquisa de mestrado**

A pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP teve orientação da professora Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann e financiamento da FAPESP (2010/2012). Abordou as inter-relações entre forma, espaço e tempo no movimento da dança, com base em estudos teórico-práticos de propostas didáticas de Rolf Gelewski, objetivando a elaboração de um espetáculo cênico coletivo. Inicialmente, a pesquisa propôs um aprofundamento teórico sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança por intermédio de discussões e leituras de obras de Gelewski.

Em seguida, desenvolveu-se como prática pedagógica, com a elaboração e realização de propostas de improvisação estruturada de exploração dessas relações, baseadas em materiais didáticos e contribuições teóricas de Gelewski. Na fase final, desenvolveu laboratórios de improvisação e de criação para montagem de um espetáculo de dança, fruto de um processo criativo coletivo dos integrantes voluntários da pesquisa (estudantes do Instituto de Artes da UNICAMP e artistas visuais e da dança de Campinas).

A pesquisa teve como objetivos retomar e aprofundar a pesquisa de Rolf Gelewski relacionada ao estudo das formas, do espaço, da relação entre tempo e dança e das improvisações; discutir questões referentes às formas dos corpos, ao uso do espaço e do tempo na dança; proporcionar a artistas reflexões teóricas e vivências do material didático e teórico de Gelewski e uma experiência de processo criativo coletivo para elaboração de um espetáculo de dança.

## **Considerações finais**

Artistas da dança têm utilizado improvisações em processos de criação há muito tempo. No atual contexto da dança contemporânea, há uma grande valorização dos processos criativos individuais dos intérpretes, que deixaram de ser “apenas” executores

de movimentos elaborados por outras pessoas e passaram a ser também criadores e propositores.

Assim, uma proposta que desenvolva com intérpretes improvisações estruturadas e mais diretivas pode encontrar certa resistência nos meios de ensino e de pesquisa em dança. Muitas vezes a proposta pode ser apontada como inimiga da criatividade e da capacidade expressiva dos intérpretes.

O contato e a realização das propostas contidas nos materiais didáticos de Gelewski, especificamente nas publicações *Estudo básico das formas*, *Estudo do espaço* e *Estruturas sonoras I*, poderão enriquecer a formação de artistas e propiciar um desenvolvimento de suas capacidades criativas e expressivas. As propostas empregam o princípio da improvisação estruturada, partindo de estruturas mais diretivas para as mais livres.

De acordo com Gelewski (1973b, p. 16), a improvisação estruturada é um método para a realização de uma movimentação corpórea espontânea e criativa que procura conduzir a pessoa gradativamente a uma experiência do corpo, que deve culminar com sua libertação das limitações e desconfianças que a educação, a convenção e as vivências inserem nele. "A improvisação estruturada é um processo que visa construir, a partir de poucos elementos iniciais, uma consciência real que possa ser, para o indivíduo, apoio e fonte continuamente promotora de um trabalho de autodescoberta e autoformação" (GELEWSKI, 1973b, p. 16).

O uso de improvisações estruturadas em laboratórios de criação pode propiciar ao intérprete-pesquisador uma maior experimentação das possibilidades de movimentação e de expressão de seu corpo. O dançarino sempre tem a tendência de realizar os mesmos movimentos e não explorar novas possibilidades, quando há muita liberdade de movimentação.

Existem certos padrões de movimento específicos de cada intérprete, que muitas vezes estão relacionados com sua cultura corporal. Passando pela experiência de realizar uma improvisação estruturada, o intérprete pode conseguir um enriquecimento da sua movimentação corporal e do seu vocabulário de movimento que se refletirá depois nas improvisações mais livres.

Assim, acredito que o trabalho com improvisações estruturadas pode ser tão criativo quanto o trabalho com improvisações livres. Alguns intérpretes têm dificuldades para criar em um ambiente com muitas escolhas e possibilidades, e nesse caso as

improvisações estruturadas apresentam um caráter formativo e libertador, sendo uma ferramenta para desenvolver potencialidades criativas e expressivas do intérprete.

As improvisações estruturadas, onde há uma preocupação maior com a reflexão, conscientização e integração do raciocínio com o trabalho corporal, também podem ser entendidas como uma etapa preparatória para as improvisações livres, em que aspectos mais intuitivos e inconscientes do intérprete poderão vir à tona, como imaginação, sonhos e memória.

## Referências

GELEWSKI, Rolf. **Estruturas sonoras I**: uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação. Salvador: Ananda Educação / Nós, 1973a.

\_\_\_\_\_. **Estudo básico de formas**: distinções elementares de formas aplicados em exercícios de movimentação. Salvador: Escola de Dança UFBA, 1971.

\_\_\_\_\_. **Estudo do espaço**. Caderno 2 e 3: exercícios referentes às três dimensões do espaço e às direções do espaço, caminho reto e curvo no espaço. (Apostila fornecida aos alunos da Escola de Dança da UFBA, nas décadas de 1960 e 70). Salvador: s.d.

\_\_\_\_\_. **Ver ouvir movimentar-se**: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Salvador: Nós, 1973b.

# **A organicidade e a representatividade do ator: experimentações e reflexões a partir do trabalho com as corporeidades animais<sup>73</sup>**

Antonio Marcelino Vicenti Rodrigues<sup>74</sup>

**Resumo:** Este trabalho busca refletir sobre princípios não interpretativos trabalhados nos exercícios das corporeidades animais<sup>75</sup>, tendo como pressuposto básico o entendimento de como tais princípios são articulados entre si para a geração e manutenção da organicidade do ator em estado de representação. Nessa perspectiva, a presente pesquisa centra-se sobre uma questão fundamental no trabalho do ator: a relação entre sua subjetividade e sistemas codificados, buscando entender como o ator pode, a partir de suas potencialidades acionais e de determinado sistema de atuação, colocar-se em um estado psicofísico orgânico de representação.

**Palavras-chave:** ator; organicidade; representatividade; corporeidades animais.

## **Introdução**

Desde o ano de 2010 faço parte do projeto de pesquisa Treinamento Técnico e Sistematização de Processos de Trabalho do Ator, o qual é coordenado pelo Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza e vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPPG) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Uma das etapas do projeto mencionado consiste no trabalho com os exercícios das corporeidades animais como ponto de partida para a representação teatral.

Nesse sentido, o problema da pesquisa embasa-se no propósito de fundamentar meios não interpretativos e orgânicos para a composição cênica a partir dos exercícios mencionados. Busca-se espaço para experimentações e reflexões acerca da composição cênica que tem como base criativa a potencialidade acional do corpo do ator no tempo e no espaço. Dadas experimentações e reflexões concretizam-se por meio da análise de princípios não interpretativos incorporados no trabalho com os exercícios das corporeidades animais. Partindo desses princípios, são fundamentais à compreensão do estudo aqui apresentado a definição e o entendimento mais aprofundado dos termos *organicidade e representatividade*.

## **Da organicidade**

De acordo com a definição de Luís O. Burnier, a organicidade do ator configura-se em um nível primário como a organização interna de nossos órgãos para a manutenção do fluxo de vida de nosso corpo e, em um nível secundário, como a coerência complexa dos elementos de um sistema, o qual é artificial e estético. Para tanto, é necessário à obtenção da organicidade em uma ação física<sup>76</sup> ou em uma sequência de ações físicas o desenvolvimento de um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência de ações (BURNIER, 2009, p. 53). Sendo a coerência complexa de um sistema o essencial para a manutenção da organicidade do ator, recorremos a Stanislávski, o qual apresenta essa conotação, estendendo-a à arte em geral:

A arte, em si, se origina no momento em que se cria a linha ininterrupta do som, da voz, do desenho, do movimento. Enquanto existirem sons isolados, gritos, notas, exclamações, em vez de música, ou riscos e pontos, em vez de um traço, ou gestos espasmódicos, em vez de um movimento, não se poderá falar sequer de música, canto, desenho ou pintura, dança, arquitetura, escultura, nem, enfim, da arte cênica (1983, p. 46)<sup>77</sup>.

Stanislávski, em seu "sistema"<sup>78</sup>, propõe uma condição essencial para o ator estar em cena, a qual consiste na *condição humana mais simples e natural*. A partir do trabalho, do estudo e da técnica, Stanislávski aponta que seu "sistema" tem a finalidade de construir uma *sensibilidade cênica geral* (RUFFINI, 1995, p. 150), ou seja, um nível de aguçamento psicofísico que não condiz com aquele utilizado na vida cotidiana, o qual, por sua vez, é mecânico e condicionado. O nível de aguçamento psicofísico que o "sistema" stanislavskiano busca está relacionado com a integralidade do corpo do ator, o objetivo deste, em seu ofício, deve consistir em buscar a dilatação do corpo-mente, os quais estão intrinsecamente condensados. Nesse sentido, Franco Ruffini (1995, p. 150) afirma:

A condição humana de que fala Stanislávski, baseada em procedimentos "psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas", pode ser definida como o "corpo-mente orgânico".

Aceitando a "ficção da dualidade" podemos dizer que um corpo-mente é orgânico quando o corpo responde às exigências feitas pela mente de uma maneira que não é nem "redundante", "negligente", "nem incoerente", isto é, quando:

- o corpo responde somente às exigências propostas pela mente;
- o corpo responde a todas as exigências propostas pela mente;
- reagindo a todas as exigências propostas pela mente, e apenas para esses comandos, o corpo se adapta a elas, procura satisfazê-las.

A organicidade corpo-mente revela-se no corpo que não age em vão, que não se esquivava da ação necessária, que não reage de uma maneira autocontraditória e contraproducente.

Em síntese, a organicidade do ator encontra-se em um corpo que pulsa psicofisicamente em direção a um objetivo, que, por sua vez, faz com que todas as ações desse corpo sejam justificadas com conteúdos que têm suas raízes na interioridade física e psíquica do artista, as quais atuam de forma condensada e simultânea.

## **Da representatividade**

A atuação não interpretativa viabiliza-se por meio do princípio da equivalência, a qual consiste em o ator "ter o mesmo valor e ainda assim ser diferente" (BARBA, 1995, p. 95). Luís O. Burnier é adepto ao modo de trabalho do ator que representa e não do que interpreta, pois diz que ator que interpreta apenas faz a tradução da linguagem literária para a cênica, enquanto o que representa *está no lugar de*, ele "não busca *um personagem* já existente, ele constrói um equivalente por meio de suas *ações físicas*" (BURNIER, 2009, p. 23. Grifos meus). O ator que representa age e emite sinais, e o espectador cria para determinados sinais um sentido. Por intermédio da relação entre o ator e o espectador há a criação da personagem, assim, "não é *o ator* quem está *entre* o personagem e o espectador, mas, o *personagem* que está entre o ator e o espectador" (BURNIER, 2009, p. 22. Grifos meus). A personagem é criada por meio de sinais e concebida a partir da relação ator-espectador. O teatro configura-se como "o que acontece entre o espectador e o ator" (GROTOWSKI, 1971, p. 18). Nessa perspectiva, ocorre o deslocamento do foco de criação. Com a atuação não interpretativa, a criação cênica tem sua gênese na potencialidade acional do corpo do ator em meio ao espaço e ao tempo, e não mais da literatura propriamente dita.

## **Considerações finais**

Partindo dos princípios relacionados à organicidade e à representatividade do ator, o trabalho das corporeidades animais pode ser tomado primeiramente por um prisma técnico e posteriormente por um prisma metafórico, em que se condensa em determinada corporeidade um conjunto de qualidades mutáveis, tendo como catalisador dessas qualidades uma estrutura codificada (o aspecto físico e mecânico da corporeidade animal,

sua forma). O objetivo do ator que trabalha com tais exercícios deve consistir em estudar meios de fundir os aspectos físicos e mecânicos (física) da corporeidade animal com suas próprias energias potenciais, as quais são absolutamente subjetivas. Nesse sentido, as corporeidades animais configuram-se como as energias potenciais do ator investidas em uma forma codificada e preestabelecida, as figuras a serem imitadas e metaforizadas. Sendo fundamental à obtenção da organicidade a fusão desses dois aspectos, as energias potenciais do ator com as figuras metafóricas. Tal fusão é a responsável pela geração de diferentes estados psicofísicos orgânicos, que estão relacionados às corporeidades trabalhadas por Aguiinaldo.

## Referências

BARBA, Eugenio. Equivalência. *In*: \_\_\_\_\_; SAVARESE, Nicola (Orgs.). **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 95-103.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DAL FORNO, Adriana. **A organicidade do ator**. Dissertação (Mestrado)–Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

RUFFINI, Franco. "Sistema" de Stanislávski. *In*: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Orgs.). **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 150-153.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. Dissertação (Mestrado)–Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

STANISLÁVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo**: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnacion. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

# Corpo que dança: um olhar fenomenológico sobre a improvisação na dança

Nicolle Carvalho Pinto Vieira<sup>79</sup>

**Resumo:** É possível promover a reflexão acerca do “estar-no-mundo” a partir da improvisação na dança? Segundo Merleau-Ponty (1999), fenomenologia é a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, compreendendo o ser humano em sua totalidade corpo-mente por intermédio de percepções do sujeito sobre o mundo que o cerca, transformando suas noções de ser e estar no mundo. Isso implica uma relação com o meio externo, corporeidade, possibilidade de ser, temporalidade, espacialidade, afetividade. Com a consciência do “estar-no-mundo” a dança faz-se presente como fator de promoção de percepção, possibilitando que cada um reconheça as potencialidades de seu corpo.

**Palavras-chave:** dança contemporânea; improvisação; fenomenologia; Merleau-Ponty.

“Através da dança não se diz, mas se é.”  
(Ted Shaw)

Pensar como o sujeito coloca-se no mundo por meio de seu corpo remete à fenomenologia, segundo Merleau-Ponty. Essa teoria trata do estudo das essências, no caso a essência da percepção e a essência da consciência. Pelas percepções individuais torna-se possível observar como cada um se coloca no mundo. Para Merleau-Ponty (1933), perceber é tornar algo presente a si com a ajuda do corpo. Busca-se então mediante tal teoria compreender o ser humano em sua totalidade corpo-mente por intermédio do desenvolvimento de percepções do sujeito sobre o mundo que o cerca, transformando suas noções de ser e estar no mundo. Para pensar as experiências vividas, primeiramente é preciso pensar as relações com o mundo: o mundo não faz parte de cada um; ele está em cada um dos homens. Pode-se então falar de uma espacialidade de situação, ou seja, como o sujeito age no mundo por meio de seu corpo.

Assim, por meio do corpo o ser humano consegue se manter em relação com o tempo e com o espaço, associando o corpo como poder de expressão da sua história. Para essa reflexão, faz-se também necessário considerar a marca da história pessoal nesse corpo, ou seja, das experiências vividas, assim como dos sentimentos e percepções evocados por elas. Lobo e Navas (2003) denominam tal marca como memória-corporal-

afetiva. Por intermédio dos movimentos se aciona a memória corporal de forma a manifestar conteúdos internos. Esses fatores são observáveis na dança, principalmente quando a atividade exercida é a improvisação.

Improvisação na dança é a situação em que os movimentos não são predeterminados. Improvisar é movimentar-se espontaneamente em um momento de composição e atuação simultânea. Improvisar, para Laban (*apud* LAUNAY, 2000, p. 76), “é de um mesmo movimento, buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e rememorar, sobretudo, não se lembrar”. A prática aparece como possibilidade de sensibilizar e ordenar ideias a partir de experimentações corporais.

Essa prática surge nesse contexto como um meio de aproximação do bailarino com o seu sensório, potencializando sua sensibilidade pela exploração de seu corpo. Dançando é então possível “compor a forma do movimento como expressão de um significado interno” (GARAUDY, 1980, p. 49). Durante a improvisação o bailarino vivencia no presente suas experiências passadas mediante o que foi inscrito em seu corpo. Extrapolam-se, assim, os limites espaçotemporais, estabelecendo uma relação entre o que foi vivido e a ação presente por uma busca de possibilidades de expressão. “Um único movimento, ou uma seqüência de movimentos, deve revelar, ao mesmo tempo, o caráter de quem o realiza, os obstáculos exteriores e os conflitos interiores que nascem deste esforço” (GARAUDY, 1980, p. 113). Assim, mente e corpo relacionam-se e estabelecem uma ligação pelo movimento, pelas manifestações psíquicas no contexto em que o corpo está inserido.

Movimentar-se é manter-se vivo, é resgatar a identidade corporal, tornar consciente os conteúdos internos expressos por meio de (re)ações no mundo exterior. Dançar e existir tornam-se uma só coisa. Esta é a intencionalidade do ser (MERLEAU-PONTY, 1999): diante de suas tarefas, de seu devir, o bailarino abre-se para a possibilidade de ampliar suas formas de expressão inspirando-se em seus conteúdos internos para agir, criar e transformar o mundo no qual existe. Dançar, em sua essência, não é um fim em si mesmo. Dançar é também se relacionar com o mundo. Trata-se de uma possibilidade de sensibilização, de ordenação das ideias com base em experimentações. Pelo movimentar incorporaram-se e transmitem-se valores e atitudes que propiciarão um meio de apropriação do corpo, de sua identidade e de todo o ser. Tal é a proposta de Merleau-Ponty (1999) sobre a consciência global da própria postura no mundo intersensorial.

A improvisação surge em meio à sociedade moderna como forma de viver intensamente as angústias e as realizações. Surge também como possibilidade de invenção de novos signos de expressão capazes de exprimir os sentimentos mundanos.

Porém, para trabalhar o corpo, faz-se necessário tirá-lo da mecanização e repetição do dia a dia. Só com o corpo aberto para novas experiências é possível mudar. O trabalho a ser feito é retirar as barreiras dos movimentos e conseguir flexibilizar as fronteiras entre as ações. Se o espaço no qual se vive se tornou igual em todos os momentos, é porque se perdeu a capacidade de percebê-lo e de transformá-lo. Para conseguir o equilíbrio, seria preciso antes reconquistar o espaço, e isso acontece por intermédio do corpo. "É por meio de nossos corpos, dançando, que os sentimentos cognitivos se integram aos processos mentais e que podemos compreender o mundo de forma diferenciada, ou seja, artística e estética" (MARQUES, 2005, p. 25)

Nesse contexto, por meio da improvisação os bailarinos podem ver como se posicionam no mundo. A dança aparece assim como comunicação, como narrativa em meio à contemporaneidade. Pela improvisação o bailarino resgata sua história em seu corpo. Dançando percebe-se o corpo, e por meio deste percebe-se o mundo como receptor de tudo o que é exterior ao corpo, projetando-se mediante as possibilidades. Improvisando, os bailarinos reconquistam suas dimensões corpóreas que podem ter sido perdidas na automatização do dia a dia contemporâneo.

O corpo tem seu lugar no mundo, ele ocupa um espaço, atua como fator espaçotemporal, o que permite constituir a essência do ser. Sua espacialidade é seu desdobramento, sua possibilidade marcada pela temporalidade. Toda intenção é respondida com reações corporais, ou seja, nosso corpo organiza as diversas atividades necessárias para que possa mover-se em direção ao objetivo, e ele constantemente se move em direção a algo externo a ele, na intenção que produzirá o movimento.

Não se movimentar acumula no corpo o cansaço do dia a dia e limita a capacidade expressiva dos seres humanos, o que acaba por levar o homem ao esgotamento, à repetição automática de gestos e movimentos. Essa automatização se reflete diretamente nas formas de reflexão por meio do corpo cansado. A improvisação possibilita ao bailarino construir novos sentidos para suas ações e sua existência.

Conclui-se então que a improvisação pode surgir como um fator que liberta o sujeito de uma realidade opressora que o aliena e desvincula de si, afastando-o de sua corporeidade, de suas percepções, emoções e pensamentos. Ela aparece então como

possibilidade de desenvolvimento da consciência por meio da descoberta de potencialidades e novas formas de se expressar, de se posicionar no tempo e no espaço, resgatando as impressões do passado na percepção do presente.

## Referências

CERBINO, Beatriz. Uma cela pós-moderna. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: Univer Cidade, 2000.

FARO, Antonio Jose. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

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

GATTI, Daniela. **Medeia: um experimento coreográfico**. Dissertação (Mestrado em Artes)–Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2005.

KRISCHKE, Ana Maria Alonso; SOUSA, Iracema Soares de. Dança e improvisação: uma relação a ser trilhada com o lúdico. **Motivência: Revista de Educação Física, Esporte e Lazer**, Florianópolis, v. 16, n. 23, p. 15-27, dez. 2004.

LAUNAY, Isabelle. **Laban, ou a experiência da dança** *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: Univer Cidade, 2000.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento: um método para o intérprete criador**. Brasília: LGE, 2003.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

\_\_\_\_\_. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Campinas: Papyrus, 1990.

PICCINO, Josefina D. Horizonte fenomenológico-existencial da questão do corpo como orientação para a prática clínica. *In*: CASTRO, Dagmar Silva pinto de. **Corpo e existência**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2003.

RENNÓ, Eline. **Coreoterapia: terapia através da dança**. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

SANTOS, Ivena P. do A. A importância da dimensão corpóreo-existencial para a Psicologia. *In*: CASTRO, Dagmar Silva pinto de. **Corpo e existência**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2003.

SOTER, Silvia. Educação somática e o ensino da dança. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: Univer Cidade, 2000.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Rio de Janeiro: Summus, 1990.



# Dizeres e fazeres dionisiacos: o poetizar do corpo na dança

Julia Terra Denis Collaço<sup>80</sup>

**Resumo:** O presente texto trata de desdobrar um artigo já publicado cujo interesse foi sinalizar a formação em Dança com base em imagens estéticas elaboradas pelo filósofo Friedrich Nietzsche. Para este texto, optamos em fazer um recorte atendo-nos aos fazeres e dizeres dionisiacos dos quais o corpo se ocupa na dança, dispondo para si um novo mundo: de intensidades sem limites, da embriaguez como a sua máxima força, do corpo que prenuncia o desconhecido, fala do mundo, das paixões, do sofrer, enfim, do seu ser. Assumir tal poetização do corpo possibilita que o dançarino acene para o fazer/dizer do espírito livre, que os seus pés experimentem os múltiplos caminhos – do desconhecido e do ausente – e que, por fim, reconheça o caos posto no próprio homem. Nasce, assim, o corpo como instrumento da mais pura expressão.

**Palavras-chave:** corpo; espírito dionisiaco; dança; Friedrich Nietzsche.

“Eu não poderia crer num Deus, se ele não soubesse dançar.”  
Nietzsche

Adentrar nas dimensões possíveis do corpo na dança é habitar um espaço discorrendo novas relações marcadas por múltiplas possibilidades. Está posto aqui o corpo marcado pelo encontro com sua máxima potência cuja relação da criação expressa a possibilidade de bem dizer de si mesmo, portanto, o corpo que expressa uma vitalidade no ato de dançar. O presente texto trata do desdobramento de um artigo já publicado<sup>81</sup> cujo interesse foi sinalizar a formação em dança com base em imagens estéticas elaboradas pelo filósofo Friedrich Nietzsche. Tal texto propôs trazer as relações estabelecidas entre impulsos apolíneos e dionisiacos, descritos em *A origem da tragédia: proveniente do espírito da música* (NIETZSCHE, 2005). Buscou-se estabelecer a articulação desses impulsos da tragédia, contextualizando como isso ocorre na dança. Por fim, discutiu-se como pode ser a dança a grande metáfora do pensamento. Aqui, fizemos um recorte, atendo-nos a esses fazeres e dizeres dionisiacos que o corpo ocupa na dança. Pergunto: como se dá esse dizer/fazer dionisiaco na dança?

O dançarino, gozando de um corpo marcado pelo espírito dionisiaco, adota uma espécie de abismo do inconsciente, consagrando a possibilidade de se embriagar, de saber se perder de si mesmo, “uma vez que se tenha encontrado a si mesmo, é preciso saber, de tempo em tempo, perder-se [...]” (NIETZSCHE, 1987, p. 106). Nietzsche falou da necessidade de o homem consagrar esse espírito dionisiaco que anuncia a si mesmo. A

personagem de Zaratustra – que se revela um dançarino – anuncia Dionísio, revelando-nos que o homem está diante de uma nova fonte que jorra do seu corpo. O dançarino que se abre para tal impulso dispõe para si um novo mundo: intensidades sem limites, um mar cuja experiência revela o conhecimento de si mesmo. Do seu corpo jorra o desconhecido, fala do mundo, das paixões, do sofrer, enfim, do seu ser. Tem na embriaguez a sua máxima força, a sua própria plenitude; “o essencial na embriaguez é o sentimento de elevação da força e de plenitude” (NIETZSCHE, 2000a, p. 70).

**O dançarino descobre os múltiplos caminhos: o desconhecido, o ausente.**

Em contato com essa energia, o dançarino descobre que seus pés não suplicam uma única verdade; eles celebram as múltiplas possibilidades. O seu movimento aspira à própria infixidez, outras maneiras de descobrir as verdades: “O descomedimento se descobria como verdade; a incoerência, o encanto nascido das dores, falava de si, do coração da natureza” (NIETZSCHE, 2005, p. 39). Tomado pelo espírito dionisíaco, o dançarino entra nos porões do desconhecido, no que não teve lugar, no ausente: “[...] a essência do movimento está no que não teve lugar, no que permaneceu não efetivo ou retido dentro do próprio movimento” (BADIOU, 2002, p. 82). Sua força motriz está nessa ausência, nesse desconhecido. Nessa força vital – força dionisíaca – o dançarino encontra um novo impulso, encontra a potência que nele está. A dança dilata um espaço naquilo que arde em potência.

**O dançarino consagra o *espírito livre*** para permitir a criação, os pés do dançarino têm de pisar o mundo pela mobilidade, de modo a conquistar a liberdade naquilo que faz: ele constantemente cria e destrói, assumindo para si muitas possibilidades de mudanças. Nesse sentido, o dançarino arrisca-se num espaço que vai além do código da normalidade e dos espaços comuns; “a construção de uma nova linguagem alimenta-se da transformação da energia que provém da destruição dos ‘modelos interiorizados de movimento’ onde se encontrava aprisionada” (GIL, 2001, p. 49). A dança, continua o autor, é a exposição explosiva dessa energia que transforma. O dançarino consagrando o espírito livre, ou o espírito dionisíaco, assume um fluxo de leveza cuja ação resulta na sua liberdade de movimento, assim:

Fedro: – Mas se, por algum milagre, este observador se tomasse de uma paixão súbita pela dança?... Se quisesse deixar de ser claro para ser leve; e se, experimentando então diferenciar-se infinitamente de si mesmo, tentasse mudar sua liberdade de julgamento em liberdade de movimento? (VALÉRY, 1996, p. 55-56).

Nietzsche (2000a) relata muito bem a articulação entre o espírito livre em busca de um espírito leve e de mobilidade quando retrata que os pés leves são o primeiro atributo da divindade. Portanto, constrói-se um espaço que é tecido pela mobilidade figurando dentro de inúmeras possibilidades. Lembramos aqui que Valéry (2003) traz Mallarmé, contextualizando melhor acerca de tal mobilidade. Para ele, a bailarina – a mais livre, flexível e voluptuosa – mostra-se numa tela, na imagem da medusa, capaz de experimentar as mais diversas direções quando se põe a expandir o próprio centro.

Portanto, o dançarino está aberto para as possibilidades dos valores a serem refeitos; assim como o homem refaz a si mesmo, é dessa maneira que se garante a permanência do espírito livre.

**O dançarino descobre o caos:** o dançarino acena para certa instabilidade no seu fazer. Portanto, o equilíbrio apresenta-se no desequilíbrio, “dir-se-á que esta instabilidade, “[...] este ponto crítico é um ponto de caos – múltiplas forças podem nascer dele” (GIL, 2001, p. 24). Nasce, assim, uma nova compreensão de equilíbrio: “um estado que não pode se prolongar, que nos põe fora ou longe de nós mesmos, e no qual, contudo, o instável nos mantém, enquanto que o estável só se figura por acidente [...]” (VALÉRY, 2003, p. 37). O que se revela é uma espécie de desordem aparente, o caos posto no próprio homem.

Erixímaco: Não somos uma fantasia organizada? E o nosso sistema vivente não é uma incoerência que funciona, e uma desordem atuante? – Os acontecimentos, os desejos, as idéias, não se intercambiam em nós do modo mais necessário e incompreensível?... (VALÉRY, 1996, p. 40).

Portanto, a dança carrega em seus traços o instável, a transformação e a incerteza. Nesses elementos o dançarino encontra as forças que o impulsionam para a criação do movimento.

## **Considerações**

Pensar a dança, considerando esse corpo que poetiza o espírito dionisíaco, é desenhar no homem o seu potencial criativo, possibilitando-lhe desfrutar da sua inata liberdade. Nietzsche acena, assim, para a arte como a consagração da própria vida, “a arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da

vida, o grande estimulante da vida” (NIETZSCHE, 1987, p. 28). Pensar o corpo, dando ênfase aos dizeres e fazeres dionisíacos, é como adentrar nos porões inabitados; o não dito, mas plenamente existente; em suma, trata-se da possibilidade de penetrarmos em nós mesmos. Descobrir esse saber dionisíaco o homem aspira a uma profundidade, um reverenciar a criação cujo fazer transita pelo desconhecido, pelo ausente, é nesse fazer que pode o dançarino encontrar o seu potencial e deslumbrar um fazer que transborda o seu espírito livre. Nasce o corpo como instrumento da mais pura expressão; é esse universo, esse saber/fazer, que pode o corpo que dança!

## Referências

BADIOU, Alain. A dança como metáfora do pensamento. *In*: \_\_\_\_\_. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

GIL, José. **Movimento total – o corpo e a dança**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **A origem da tragédia**: proveniente do espírito da música. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos** (ou como filosofar com o martelo). 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Humano demasiado humano**: um livro para espírito livre. 4. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

\_\_\_\_\_. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Degas dança Dasenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

# Configurando a textura poética das relações

Noanna Bortoluzzi<sup>82</sup>

Gisele M. Onuki<sup>83</sup>

**Resumo:** Esta comunicação tem como objetivo tentar esclarecer os conceitos dos vários corpos hibridizados sob um olhar, da videodança, movidos por uma poética relacional que busca compreender as relações que se estabelecem entre homem, natureza e tecnologias, as quais permeiam o cotidiano dos indivíduos inseridos no meio técnico-científico-informacional do século XXI.

**Palavras-chave:** videodança; relação homem-natureza-tecnologia; corpomídia.

A poética artística aqui tratada parte de uma pesquisa de caráter artístico desenvolvida no Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIAC), por meio do projeto *Projetando Vestígios no Reflexo do Olhar*, sob orientação de Gisele Onuki, cujo propósito é esclarecer as relações entre homem, natureza e tecnologia e a influência destas no espaço social, caracterizado pela urbanização e ambientado no meio técnico-científico-informacional do século XXI (SANTOS, 2006), e a partir disso desenvolver então uma produção artística que comunica a síntese das discussões dos artistas envolvidos nesse processo teórico-prático.

Com o intuito de configurar uma poesia consciente de seus processos formativos, com a qual se possa “transgredir os modos pré-estabelecidos [*sic*] de falar e inventar uma outra sintaxe, de modo a permitir dizer o indizível” (MACHADO, 2009, p. 193), o trabalho artístico reflexivo tem o olhar voltado para o mundo na contemporaneidade e para tal discute sobre a tecnologia e suas interferências no homem e na natureza. Para entender como se dão tais relações, parte-se da divisão histórica definida por Milton Santos (2006) de meio natural, meio técnico e meio técnico-científico-informacional.

Santos (2006) parte da ideia de que o meio natural é um meio dado à sociedade, do qual o homem retira apenas o necessário à sua sobrevivência, e, com a invenção de artefatos mecanizados, o meio passa a ser considerado técnico. O meio geográfico do período atual, após a Segunda Guerra Mundial, é o técnico-científico-informacional e se diferencia dos anteriores por causa da profunda interação entre ciência e técnica sob proteção do mercado, que passa a ser global, transformando o espaço para atender aos

interesses dos atores hegemônicos da economia, cultura e política, tendendo a ser universal.

Nesse período, o homem pode ser considerado parte da natureza globalizada, pois, segundo Lima, Reis e Silva (2007), com a globalização se modifica a relação de produção que se dá nos âmbitos técnico, com o homem agindo sobre a natureza por meio do trabalho, e social, que se concretiza no decorrer do processo. Assim, o homem modifica a natureza e ao mesmo tempo modifica-se.

O meio técnico-científico-informacional está marcado, portanto, pelo desenvolvimento tecnológico e por ele transformado de forma acelerada. Miranda (2002, *apud* BAZZO; SILVEIRA, 2005, p. 8) afirma que a tecnologia sofre e propicia transformações profundas e “contribui para alterar a relação do ser humano com o mundo que o cerca”.

Conforme Louise Poissant (2009), a tecnologia infiltra-se de tal maneira no cotidiano, em todos os lugares, que se torna invisível. Esse corpo tecnológico se relaciona com a natureza e com o homem, portanto, de modo intrínseco na contemporaneidade urbanizada e globalizada. Homem, natureza e tecnologia estabelecem entre si trocas de informações fazendo com que as fronteiras entre eles se borrem com tal plasticidade que não se pode mais distingui-los. Assim, “as relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motora, de aprendizado e emocionais” (KATZ; GREINER, 2006, p. 130).

Pensados com base na teoria corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner (2006), esses corpos são considerados mídias de si mesmos, na medida em que são um estado provisório resultante das informações que os constituem como corpos e se encontram em uma rede de troca em que são modificados e modificadores do processo em evolução. Então, pensa-se no contexto do meio técnico-científico-informacional como não passivo, mas ativo nas transformações, bem como a tecnologia que nele se desenvolve e o homem que fazem parte desse movimento de modificações do fazer e do saber no mundo globalizado.

O movimento de caráter relacional, estabelecido por essa troca de informações, gera, então, o mote criativo para a transformação desse real por meio da videodança, sistema híbrido no qual “o corpo e o movimento participam de novas instâncias significativas: o meio, enquanto interface tecnológica, torna-se a própria mensagem” (WOSNIAK, 2006, p. 57), ou seja, é “a escritura do corpo em movimento mediatizado”

(WOSNIAK, 2006, p. 57). Trata-se de um corpo, tecnologia da comunicação, que possui suas próprias lógicas de funcionamento e organização mediante a hibridização do vídeo e da dança, permitindo que significações sejam apresentadas de forma simbólica (SILVA; GROTTTO, 2010), e que uma vez corporificado está sujeito à teoria do sujeito-EU e sujeito-NÓS, de Edmond Couchot (2003 *apud* SOUZA, 2008).

Ao pensar a teoria de Couchot (2003 *apud* SOUZA, 2008) com base na teoria corpomídia, tem-se uma poética relacional. Nesse caso, o sujeito-EU seria o corpo da videodança produzido, que carrega em si significados e modos de pensar a partir do olhar dos artistas; já o sujeito-NÓS se dá por meio da configuração da relação com o espectador, uma subjetividade coletiva criada em tempo sempre-presente (KATZ; GREINER, 2006), gerando a cada instante novos significados, pois esses corpos interagem para a construção de um pensamento por intermédio das percepções.

A poética da videodança é pensada a partir da interatividade e se revela mediante a arte da comunicação ao buscar envolver o corpo dos espectadores como atuantes do processo de construção de significado do todo. Na configuração das trocas entre as interfaces “o outro, um outro, é sempre alguém imenso ao meu lado” (LEBRET *apud* POISSANT, 2009, p. 89), e a poética criada, bem como o pensamento dos artistas envolvidos em sua produção, comunica sua existência por meio do, no e para o corpo.

Torna-se, então, um corpo midiaticado, reflexo da contemporaneidade vivida em um único tempo e espaço, configurado pelos trânsitos comunicacionais e vividos, transparecendo vestígios nos corpos desse meio técnico-científico-informacional. Tais trânsitos desenham a textura perceptiva do produto artístico-reflexivo aqui pensado, de modo a organizar atenções e acentuar essas modificações que se dão em tempo real nos corpos por meio do movimento de troca de informações e que comunica por intermédio do corpo do vídeo para o corpo daqueles que se permitem configurar novas lógicas para a transformação do real e movimentar as informações, em simultaneidade.

## Referências

BAZZO, Walter Antonio; SILVEIRA, Rosimari Monteiro Castilho Foggiatto. Transformando a relação do ser humano com o mundo. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 9., Ponta Grossa, 2005. **Anais...** Disponível em: <<http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais9/artigos/workshop/art19.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2011.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo**: pista para estudos interdisciplinares. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006. p. 125-133.

LIMA, Josciane de Jesus; REIS, Daniela Santana; SILVA, Neilton da. A relação homem-natureza mediada pela técnica: implicações para a sustentabilidade socioambiental. *In*: ENEDS, 4., Rio de Janeiro, 3 e 4 set. 2007. Disponível em: <<http://www.educacaoambiental.pro.br/victor/biblioteca/reislimasilvaeneds.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2011.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário. *In*: DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte, ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. Tradução de Flávia Gisele Saretta *et al.* São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 179-200.

POISSANT, Louise. A passagem do material para a interface. *In*: DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte, ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. Tradução de Flávia Gisele Saretta *et al.* São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 71-90.

SANTOS, Milton. Do meio natural ao meio técnico-científico-informacional. *In*: \_\_\_\_\_. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed., 2. reimpr. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Diego da; GROTO, Valdair. Vídeo, dança e comunicação e suas ligações com mídia. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 12., Goiânia, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2010/resumos/R21-0024-1.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2010.

SOUZA, Isabel. C. Especificidades da videodança: o hibridismo, experiência tecnestésica e individualidade no trabalho de jovens criadores brasileiros. **E-com**, v. 2, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/e-com/article/view/5415/4932>>. Acesso em: 15 out. 2010.

WOSNIAK, C. R. **Dança, cine-dança, ciber-dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006. 165 p.

# Gestos proferidos pelo corpo que dança: uma trama de significações vivas

Danieli Alves Pereira Marques<sup>84</sup>

Elenor Kunz<sup>85</sup>

**Resumo:** O presente ensaio enfoca um entrelaçamento entre sujeito, corpo, consciência, movimento, mundo e seus desdobramentos para a experiência dançante. Recorre aos escritos de Merleau-Ponty (1974; 1999) para refletir os sentidos provocados por essa experiência, que como expressão pura em ato projeta o ser para novas significações.

**Palavras-chave:** dança; corpo; movimento; significações.

Este estudo é parte integrante das reflexões tecidas na dissertação de mestrado intitulada *O "se-movimentar" na dança: uma abertura para novas significações – diálogos na educação*<sup>86</sup>, que entre outros aspectos investigou a dança como expressividade-criadora, aberta a novas significações, e buscou bases teóricas que permitissem ler a dança e o sujeito que participa desse acontecimento com base em uma perspectiva fenomenológica.

Aqui, apresenta-se um recorte da referida investigação, o qual tem como objetivo destacar um entrelaçamento entre sujeito, corpo, consciência, movimento, mundo e seus desdobramentos para a experiência dançante. Recorrendo aos escritos de Merleau-Ponty (1974; 1999) trata-se, especialmente, de compreender os sentidos provocados pela experiência dançante, que como expressão pura em ato projeta o ser para novas significações.

Para Merleau-Ponty (1999), o corpo é unidade expressiva, perceptiva, nosso ponto de vista sobre o mundo; é por meu corpo que compreendo o outro, o mundo, assim como é por ele que percebo todas as "coisas". Como veremos, com Merleau-Ponty, na contemporaneidade, pudemos pensar a corporeidade como razão de todas as experiências que temos no mundo. Diferentemente do discurso científico dominante, Merleau-Ponty diz que não podemos falar de um sujeito que apenas observa o mundo, se ele não é parte desse mundo, apontando, dessa forma, que a existência é corporificada e nossas experiências são motoras, algo que vivemos, e não algo que apenas observamos, teorizamos ou representamos.

Ao tratarmos da dança enquanto fenômeno artístico cultural, neste ensaio, faz-se necessário considerar que dançar é a arte do corpo-próprio em movimento e, antes de situá-la dentro dos aspectos sociais, culturais, políticos, econômicos, entre outros, deve-se considerar que ela é, indiscutivelmente, experiência corporal no mundo. Por isso, trazemos uma discussão sobre o corpo e o movimento humano, assuntos que, com o passar do tempo, ganharam maior visibilidade nas pesquisas contemporâneas. Assim, não falaremos de um corpo objeto, sem vida, mas de um corpo que, na existência, age, se movimenta e se comunica indubitavelmente com seu meio.

Por intermédio do movimento humano, é “[...] possível um diálogo incessante entre os sujeitos e o mundo, estabelecendo um embate no qual os sujeitos se revelam e são revelados pelo próprio movimento, atualizando-se e transformando-se junto ao mundo” (ARAÚJO, 2010, p. 6). Nesse caso, todo movimento constitui um fenômeno relacional do “ser-humano-mundo”, fundado na intencionalidade, uma relação de questionamentos e respostas que suscita novos sentidos e significados. Estes se dão sempre com o ser em relação, não estão confinados no sujeito, no mundo, muito menos nas coisas mundanas, e sim (re)nascem do diálogo constante entre o ser e seu meio (KUNZ, 2001). Portanto, nosso corpo humano, ao “se-movimentar”, assume sempre em seu envolvimento uma significação original.

Há na fenomenologia pontyana uma intencionalidade corporal descrita pelo filósofo que nos auxilia a compreender como a dança existe a partir de um ser, enquanto ser corpóreo, ser expressivo, ser que oferece seu corpo ao mundo para se fazer obra de arte, ser que faz e é sua realização. Ao refletir sobre a corporeidade, evidencia o filósofo que somente pela existência encarnada, via movimento e expressividade, traçamos um encontro sensível com o mundo, com o outro e com as coisas. Pelo corpo-próprio, pelo movimento humano, atualizamos nossas significações motoras e existenciais.

O “mundo de movimentos” ou a apreensão de “significações motoras” passa a residir no corpo-próprio por meio do que Merleau-Ponty (1999) chama de hábito corporal. Temos um movimento “[...] apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu ‘mundo’ [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193), e tais significações estão sempre se atualizando na experiência vivida.

Esse saber corporal não é nem um conhecimento nem um automatismo, muito menos um reflexo condicionado. Como exemplo, Merleau-Ponty (1999, p. 199) aponta que “pode-se saber datilografar sem saber indicar onde estão, no teclado, as letras que

compõem as palavras”. Não precisamos parar e ficar pensando onde estão as letras para que a datilografia aconteça; no entanto, se paramos para procurar uma determinada letra no teclado, levamos certo tempo para localizá-la. Por esse motivo não somos o pensamento do movimento, mas sim o próprio movimento. Como enfatiza Merleau-Ponty, essa é uma espontaneidade que não sofre ordens, e nem mesmo as ordens que eu gostaria de dar em mim mesmo, “pois movo meu corpo sem mesmo saber quais músculos, quais trajetos nervosos devem intervir, e onde seria preciso procurar os instrumentos desta ação” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 89).

Portanto, temos um saber corporal pré-reflexivo e que esse se dá graças ao nosso “mundo de movimentos” ou ao nosso hábito corporal, que nos permitiu ter incorporado/aprendido nossos movimentos; porém estes não permanecem petrificados com o sujeito. Ao contrário, há sempre na experiência humana, na aprendizagem de uma nova cultura de movimento, de uma nova dança, a possibilidade de acessarmos o mundo de movimentos já adquirido e que, estando sempre disponível no presente, se ressignifica, podendo ser projetado de forma criativa no futuro.

Como indica Araújo, o corpo habitual fazendo parte do que já fomos, nosso passado, sempre é retomado no corpo atual presente, lançando-se como corpo perceptivo futuro por meio do gesto ou do movimento, e “este futuro do qual não cessamos de nos lançar é espacialidade, motricidade e expressão. Assim, os gestos sempre estão destinados ao futuro” (ARAÚJO, 2010, p. 30). Nesse mesmo sentido vê-se que “nós nos dirigimos a um futuro a partir de um hábito, mas este hábito se abre para algo novo, eis a expressão do corpo próprio na presença de uma espontaneidade que não segue instruções pré-determinadas [*sic*]” (ZIMMERMANN, 2010, p. 158).

Esse saber do corpo é bem conhecido nas experimentações artísticas em dança; nota-se que há um diálogo constante entre a espontaneidade, a aprendizagem e a criação dos movimentos, um entrelaçamento harmonioso que sustenta essa arte de viver em movimentos. Os gestos, quando já aprendidos, fluem, num processo em que “o aprendido se converte num hábito, como parte de uma dinâmica corporal que assimila e ao mesmo tempo transcende limites do próprio aprendido” (VIANNA, 2008, p. 101).

Com base na intencionalidade corporal descrita por Merleau-Ponty, podemos constatar que, na ação de dançar, consciência e corpo se fundem nessa existência dançante. Há um momento em que a consciência fica centrada no presente ou no pré-reflexivo; trata-se de um instante de unificação na ação, no qual vivemos o momento

presente, como uma unidade do eu e do corpo em ação (FRALEIGH, 1996). Um momento no qual os sentidos vão se tecendo e se atualizando em novas significações, e essas experiências são fruto do contato pré-reflexivo com o mundo, que vai além do explicável, do dizível pela linguagem formalizada. Com base nos escritos do filósofo podemos presumir que existem os próprios saberes e dizeres da linguagem do corpo, e que na dança, não deixa de ser uma trama de significações vivas, que se atualizam via movimento, expressividade e percepção, em cada nova dança, em cada nova execução, em cada nova criação, a partir de sujeitos que são suas próprias temporalidades, que entrelaçam significações já disponíveis, projetando-se em novas significações.

## Referências

ARAÚJO, L. C. G. **Ontologia do movimento humano**. Tese (Doutorado em Educação Física)–Centro de Desportos, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

FRALEIGH, Sondra Horton. **Dance and the Lived Body**. A descriptive aesthetics. 2. ed. Pensilvânia: University of Pittsburgh Press, 1996.

KUNZ, Elenor. **Educação física: ensino e mudanças**. Ijuí: Unijuí, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos A. R. Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O homem e a comunicação: a prosa do mundo**. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 2008.

ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Ensaio sobre o movimento humano: jogo e expressividade**. Tese (Doutorado em Educação)–Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

# Estabilidade dos movimentos nas instabilidades dos corpos

Camila Alexandre Boschini<sup>87</sup>

Gladis Tridapalli<sup>88</sup>

**Resumo:** O presente resumo expandido é resultado parcial dos estudos e das discussões proporcionadas pelo Programa da Iniciação Científica (PIC) da Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Para refletir a concepção de natureza do homem no contexto atual, o trabalho aborda questões relativas às trajetórias das relações entre corpo e ambiente, como os espaços se configuram juntamente com os corpos que os constituem em movimentos de codefinição dessas diferentes corporalidades.

**Palavras-chave:** corpomídia; meio técnico-científico-informacional; linguagem não verbal; corpografia urbana.

## Introdução

A presente comunicação é resultado parcial do projeto O Concreto do Corpo na Natureza Cotidiana, desenvolvido com orientação de Gladis Tridapalli, coorientação de Gisele Onuki e colaboração de Noanna Bortoluzzi, no Programa de Iniciação Científica (PIC) da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), que estende suas reflexões na produção de uma videodança, no projeto Projetando Vestígios no Reflexo do Olhar, da acadêmica Noanna Bortoluzzi.

Os estudos desenvolvidos em tal processo iniciaram-se com questionamentos sobre o conceito de natureza para o homem no contexto atual, bem como sua relação com este. Desse ponto, aprofundou-se a relação entre corpo e meio, como eles se comunicam, contaminam e configuram nos espaços cotidianos que os indivíduos vivenciam, reverberando suas trocas na qualificação dos lugares que tomam corpo nesse movimento.

## Leitura dos trânsitos vívidos

Refletir a concepção de natureza presente no homem, no contexto em que se encontra, leva-nos a olhar para esse meio a fim de compreender o fluxo das relações. Segundo a divisão histórica de Milton Santos (2006), com a Segunda Guerra Mundial configurou-se o meio técnico-científico-informacional, caracterizado pela profunda interação entre técnica e ciência, cuja produção e cuja localização dos objetos possuem

intencionalidade. Assim, eles já surgem como informação e se difundem de maneira generalizada e rápida graças à globalização, subordinando-se às lógicas globais ao mesmo passo que configuram as especificidades de produção e consumo de cada local.

Essas intencionalidades, particularidades e significados corporificam-se nos contornos dos corpos que constituem o espaço. Desse modo, cruzamos a ótica de Santos (2006) com a teoria corpomídia de Helena Katz e Cristine Greiner (2006), que apresenta os corpos, possuidores de uma transitória coleção de informações, como mídias onde as informações tomam forma e criam configurações, formas; as trocas de informações estabelecidas entre corpo e ambiente os constroem num fluxo inestancável de transformações codependentes.

Nesse aspecto, Fabiana Britto e Paola Jacques (2008) trazem o aspecto da corporalidade como a expressão e descrição de uma síntese transitória da interação do corpo com outros corpos, ambientes e situações. Portanto, as contínuas negociações de informações dos corpos circunscrevem condições possíveis nos corpos para a elaboração de uma dança, ou seja, corpo e ambiente estão num processo constante de codefinição das suas diferentes corporalidades.

Essa dança, possibilitada pelas trocas corpo/meio, é a explicitação das condições ambientais que permitem um conjunto de instruções técnico-corporais e princípios compositivos, usados em uma configuração artística formulada pelo corpo, se estabilizar num modo particular de condução do corpo e de suas redes de referências e relações, compondo novas sínteses de sentido (BRITTO; JACQUES, 2008).

O espaço em suas comunicações e configurações não deixa de ter como fator influente a relação do receptor com o emissor em sua ação interpretativa, que, segundo Lucrécia D'Aléssio Ferrara (2007), é o que gera e constrói significado para a linguagem. Dessa maneira, a autora apresenta aspectos da linguagem não verbal como relativos à experiência urbana, aglomerando os cinco sentidos sem convenções, de modo a fazer uma associação implícita que precisa ser produzida pelo leitor. Portanto, o sentido dessa linguagem, diferentemente da verbal, decorre da produção de sua estrutura significativa, já que a palavra não apresenta a lógica central, gerando a construção de uma lógica de leitura que busca a apreensão da manifestação cotidiana.

Sendo assim, a relação entre corpo e meio torna-se uma constante troca e negociações de informações que se configuram nos corpos, qualificando ambientes com

características que partem das relações que se estabelecem e que atualizam continuamente os corpos que experienciam os diferentes espaços em suas nuances.

## **Considerações finais**

As leituras, as discussões e as reflexões feitas no processo do projeto aqui em questão, com vistas a compreender as relações entre corpo e ambiente em suas várias instâncias, chegaram numa concepção de natureza que não exclui o espaço urbano que o homem vivencia no seu cotidiano. Ou seja, em sua *corpografia urbana*, termo cunhado por Britto e Jacques (2008), que trata da inscrição da experiência urbana nos corpos que a vivenciam, memória urbana, o indivíduo explicita suas micropráticas cotidianas de um espaço vivido, sentido e apropriado.

Nessa expressão que os corpos se comunicam no mundo, corporificando olhares multissensíveis, táteis, sinestésicos e particulares, que possuem um contexto de significados, lógicas de leitura e ação, intencionalidades. As relações que os corpos estabelecem são apreensões do real, desse contexto em que vivem e são, no qual eles se comunicam e contaminam na estrutura informacional da linguagem não verbal, única, particular e coletiva em suas trocas e acordos.

Desse modo, "a cidade, enquanto texto não-verbal, é uma fonte informacional rica em estímulos criados por uma forma industrial de vida e de percepção" (FERRARA, 2007, p. 20), ou seja, a cidade é um corpo que possui uma mutável e transitória coleção de informações, um pluriespaço caracterizado pelos diversos contextos que, ao mesmo tempo em que institucionaliza os espaços, estimula suas atualizações com o seu uso.

Na medida em que a memória urbana se inscreve nos corpos, configurando corpografias urbanas singulares nas tessituras de cada indivíduo e estabilizando modos de usar o corpo, ela movimenta as relações de troca de informações e atualizações e transforma constantemente os corpos, o que possibilita novas potencialidades de espaços, leituras, lógicas, significados e usos.

## **Referências**

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *In: \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_* (Eds.). **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**. Bahia: Editora UFBA, 2008. p. 79-86.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/43796567/Lucrecia-D%C2%B4Alessio-Ferrara-Leitura-sem-palavras-pdf-rev>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

SANTOS, Milton. Do meio natural ao meio técnico-científico-informacional. *In*: \_\_\_\_\_. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed., 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KATZ, Helena; GREINER, Christiane. A natureza cultural do corpo. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998. p. 77-102.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Por uma teoria corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo: pista para estudos indisciplinados**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006. p. 125-133.

# Viajante Penitente

Lindemberg Monteiro dos Santos<sup>89</sup>

**Resumo:** O presente artigo visa desenvolver uma pesquisa coreográfica, investigação em linguagem de dança, porém a linguagem corporal será usada como suporte de um monólogo dançado com o objetivo de criar o espetáculo *Viajante Penitente*, baseado no conto "Natal na barca", de Lygia Fagundes Telles. Tal espetáculo terá a participação de um bailarino em cena tendo na sua perspectiva narrar uma viagem de barco. O ponto de partida é o município de Salvaterra (Ilha do Marajó/Pa), com destino a Belém, no dia da transladação. Há um diálogo entre três pessoas (uma mulher, uma criança e um velho) em que cada sujeito estabelecerá a sua conduta pessoal dentro da barca, e o principal é vivenciar o seu deslumbre do imaginário poético.

**Palavras-chave:** mulher; criança; velho; Nossa Senhora.

Este escrito apresenta reflexões sobre uma pesquisa coreográfica em andamento<sup>90</sup>, que tem como objetivo criar o espetáculo *Viajante Penitente*. A investigação compreende a linguagem de dança teatro, na encenação baseada no conto "Natal na barca", de Lygia Fagundes Telles<sup>91</sup>.

A investigação envolve a participação de um bailarino ator em cena, sendo a sua perspectiva a de um narrador de uma viagem de barco. O ponto de partida é o município de Salvaterra (Ilha do Marajó – PA), com destino a Belém (PA), no dia da transladação – procissão realizada às vésperas da romaria do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, manifestação religiosa realizada há mais de dois séculos no Pará.

O pesquisador vem se dedicando a criar uma obra que coloque em debate propostas corporais, em linguagem de dança teatro, abrangendo uma poética do imaginário baseada no objeto corpo de membros de comunidade interiorana da Amazônia e da *urbis*, tendo como suporte o corpo memória que se transfigura para um corpo performance em cena, num processo de ressignificação.

Esse processo de ressignificação fundamenta-se em João de Jesus Paes Loureiro (2007), que percebe o espaço da arte como lugar da "onversão semiótica<sup>92</sup>". Na presente pesquisa, esse espaço será utilizado como ambiente no qual as funções cotidianas se reordenam ao se exprimirem nessa outra situação cultural que é a da arte.

Delimitou-se a pesquisa na linha da performance artística, na perspectiva de Richard Schechner (2003, p. 25):

O "ser" performance é um conceito que se refere a eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição. No entanto, qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado "como se fosse" performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres.

Então, pensar em performance é pensar primeiramente no corpo, que na contemporaneidade experimenta ações do cotidiano e tem como sugestão para o pesquisador na arte cênica de recriar ou ressignificar determinados gestos e levá-los para a cena. Nesse âmbito, o corpo mostra-se fundamental no fazer artístico e na própria obra, na medida em que fazer e obra dependem do gesto e conseqüentemente de uma corporeidade. No entanto o corpo, se não o gesto, está implicado não apenas no fazer artístico, mas em tudo que se pretende como reflexão, pensamento e produção intelectual.

Nesse sentido, o corpo é a base para análise e reflexão da sociedade, como "matriz" geradora de sentido. A dança surge como manifestação social, fenômeno estético, cultural e simbólico, ou seja, expressa e constrói sentidos por meio dos movimentos corporais. Assim, a dança, o falar, o interpretar, o ressignificar é corpo, comunicação e cultura, ressaltando o corpo como lugar de identidades, ainda que o corpo no espetáculo de dança, do ponto de vista da comunicação, seja reflexo consciente ou inconsciente da sociedade e de seu imaginário poético. Portanto, propor um debate sobre tal tema a partir da linguagem artística, cujo suporte de comunicação é o próprio corpo, parece ser uma contribuição de importância para a área.

Tem-se como objetivo geral desenvolver um processo de pesquisa com um bailarino ator para construir um espetáculo coreográfico que debaterá a questão da imagem do corpo, de modo a buscar seus gestos cotidianos, suas determinações sociais e culturais e ressignificar os gestos que serão utilizados na cena, partindo do exemplo da gestualidade corpórea de quatro pessoas da comunidade de Salvaterra. A ideia é desenvolver no corpo um produto potente, capaz de atingir o espectador no nível do sensível, provocando reflexão. Em suma, realizar uma obra artística de dança e que atenda às questões da coletividade.

Para alcançar o objetivo geral, terei de agir sobre os objetivos específicos: instigar modos de comunicação do corpo performático do intérprete conectando a dança; elaborar uma dramaturgia pautada no corpo do intérprete; e abordar a questão da imagem do corpo quanto ao aspecto performático e suas determinações sociais e culturais.

## As personagens

No conto original, há quatro passageiros na barca: uma mulher na faixa etária de 30 anos de idade, uma criança de 1 ano no colo da mulher, um velho bêbado e outra mulher, que também é a narradora.

Na adaptação ora em construção, a mãe, a criança e o velho são mantidos; enquanto a mulher personagem / narradora transmuta-se na personagem homem / narrador. Cada sujeito tem a sua conduta pessoal, dentro da barca, apresentada pelo bailarino, que ao construir as personagens vivencia o deslumbre do imaginário poético.

A construção das personagens vem se fundamentando em pesquisa feita sobre os gestos de nativos da comunidade de Salvaterra: mulheres / mães, crianças / bebês, velhos / bêbados. O narrador/personagem homem, onipresente e onisciente, diferentemente dos demais, tem sua construção fundada no contexto urbano (embora o conto não esclareça qual a sua cidade de origem), já que esse "duplo" não é um nativo de Salvaterra ou do Marajó.

## O texto

Como foi dito, a poética imaginária narrada está baseada no conto da autora Lygia Fagundes Telles, intitulado "Natal na barca". O texto original relata uma viagem de barco da cidade de Lucena até a cidade de São Paulo, em uma noite de Natal.

Para a encenação do *Viajante Penitente*, o conto tem recebido algumas adaptações idealizadas no imaginário poético deste autor, que vem concebendo a coreografia e a executando como bailarino ator. As adaptações têm o objetivo de contextualizar, na cultura da região norte, as ações e os diálogos desenvolvidos durante a viagem. Isso porque a primeira dessas alterações compreendeu lugares ou cidades, ou seja, de Lucena para Salvaterra e de São Paulo, capital paulista, para Belém, capital paraense, como se pode observar nos trechos a seguir:

[...] – Mas a senhora mora aqui por perto?

– Em **Lucena**. Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...

[...] – Seu filho?

– É está doente, vou ao especialista, o farmacêutico de Lucena achou que deveria ver um médico hoje mesmo. Ainda ontem ele estava bem, mas piorou de repente. Uma febre, só febre... Mas Deus não vai me abandonar (TELLES, 1984, p. 169).

Por conseguinte, o texto sofre adaptações, porém não perde a sua essência e ganha uma identidade local com o acréscimo de algumas palavras e expressões do cotidiano amazônica, como “queimano” ou “Nossenhora”. Tais expressões regionalizam o texto quanto ao linguajar e, como efeito, dão um caráter local aos gestos corporais pesquisados por este autor nas ações de pessoas da cidade de Salvaterra, laboratório da presente pesquisa. Assim, o bailarino ator (e pesquisador coreógrafo) vem abordando, a partir das palavras e por meio de seus gestos corporais, as palavras e os gestos cotidianos das pessoas observadas na investigação *in loco*, procedendo a uma ressignificação desses gestos para um espetáculo.

## Referências

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica:** na arte e na cultura. Belém: EDUFPA, 2007.

\_\_\_\_\_. **Obras reunidas:** cultura amazônica. Uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.

SCHECHNER, Richard. Estudo da performance. **Revista de Teatro, Crítica e Estética**, ano 11, n. 12, 2003.

TELLES, Lygia Fagundes. **Natal na barca.** 1958. *In:* PARA GOSTAR de ler – volume 9 – contos. São Paulo: Ática, 1984. p. 67.

**Pesquisa em Dança**  
*Galeria de Pôsteres*

# Dança e pacientes de acidente vascular cerebral

Isadora de Souza Maia Lima<sup>93</sup>

Silvia Susana Wolff<sup>94</sup>

Aline Nogueira Haas<sup>95</sup>

Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Resumo

O acidente vascular cerebral (AVC) atinge um número cada vez maior de brasileiros jovens, colocando o Brasil na lista de nações com maior índice de AVC. Dessa forma, são necessários mais programas de intervenção terapêutica para tal população. A pesquisa em desenvolvimento busca analisar o uso da dança como método de reabilitação complementar para pacientes de AVC. Compuseram a pesquisa sete pacientes crônicos de AVC. Realizou-se a coleta de dados em duas etapas: a primeira aconteceu antes do início das aulas de dança; a segunda foi feita após as aulas de dança. Os instrumentos utilizados para a coleta de dados foram os seguintes: *Six-Minute Walk Test*, *Timed Up And Go Test*, *Berg Balance Scale*, *Stroke Impact Scale*, além de questionários iniciais e finais. Até o momento, puderam-se analisar os dados coletados no *Berg Balance Scale*. Houve melhoras no equilíbrio dos sujeitos da pesquisa, considerando antes e depois da prática da dança, nos seguintes movimentos: sentar e levantar; ficar de pé sem apoio; sentar em um banco com as costas sem suporte, mas com os pés apoiados no chão; levar o braço estendido para frente de pé; pegar um objeto no chão de pé; virar para olhar para trás por cima do ombro direito e do esquerdo de pé; levar um pé à frente sem apoio de pé; colocar os pés alternadamente em um degrau ou banco em pé sem apoio. O estudo terá continuidade durante o ano de 2013, quando serão analisados os resultados dos demais testes aplicados. Destaca-se ainda que a presente investigação cria oportunidades para que os alunos do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS desenvolvam estratégias para trabalhar pedagogicamente a relação do ensino da dança e a questão da adaptação de propostas pedagógicas com pessoas com necessidades especiais.



GRACE

# DANÇA E PACIENTES DE AVC



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Curso de Licenciatura em Dança

Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação



MAIA, Isadora; WOLFF, Silvia Susana; HAAS, Aline Nogueira



## INTRODUÇÃO

Um Acidente Vascular Cerebral (AVC) representa uma radical mudança na vida de um ser humano e requer um longo processo de reabilitação. Dessa forma, faz-se necessário um número maior de programas de intervenção terapêutica para este tipo de população. Nesse sentido, o objetivo geral da pesquisa é analisar o uso da dança como método de reabilitação complementar para pacientes de AVC; e, os objetivos específicos são verificar se a dança pode contribuir para a competência funcional dos participantes do estudo; e, investigar possíveis repercussões das vivências em dança para as condições físicas, psíquicas e sociais dos mesmos.

## METODOLOGIA

- ▶ **Tipo de estudo:** descritivo-exploratório e de análise quantitativa.
- ▶ **Sujeitos de pesquisa:** 7 pacientes crônicos de AVC.
- ▶ **Instrumentos de coleta de dados:** *Six-Minute Walk Test*, o *Timed Up And Go Test*, *Berg Balance Scale*, o *Stroke Impact Scale* e os questionários iniciais e finais.
- ▶ **Duas etapas de coleta de dados:** antes e após o início das aulas de dança.
- ▶ **Período de treino proposto:** quatro meses, com aulas de dança de 60 minutos uma vez por semana.
- ▶ **Trabalho de dança proposto:** marcha, equilíbrio, sustentação, transferência de peso e precisão de movimentos coordenados de pernas e braços.
- ▶ **Análise dos dados:** de forma quantitativa através do cálculo de média e desvio padrão (estatística descritiva).

## RESULTADOS

Até o momento, pode-se analisar parcialmente os dados coletados no *Berg Balance Scale*, onde encontra-se melhoras no equilíbrio dos sujeitos da pesquisa, antes e depois da prática da dança, nos seguintes movimentos: sentar e levantar; ficar de pé sem apoio; sentar em um banco com as costas sem suporte, mas com os pés apoiados no chão; levar o braço estendido para frente de pé; pegar um objeto no chão de pé; virar para olhar para trás por cima do ombro direito e do esquerdo de pé; levar um pé à frente sem apoio de pé; colocar os pés alternadamente em um degrau ou banco em pé sem apoio.

## CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

- ▶ Os resultados obtidos demonstram que a dança contribuiu para a melhora do equilíbrio de pacientes de AVC na maioria dos testes realizados na *Berg Balance Scale* (1992).
- ▶ Esse estudo terá continuidade durante o ano de 2012, quando serão comparados os dados coletados na primeira e segunda etapa de coleta.
- ▶ Destaca-se ainda que essa pesquisa cria oportunidades para que os alunos do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS exercitem na prática as relações do ensino da dança com princípios pedagógicos delineados nos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997), principalmente o princípio da inclusão e os temas transversais (saúde, ética e pluralidade cultural).

# A dança nas escolas de ensino fundamental da rede municipal de Porto Alegre (RS)

Taiana Souza Alves<sup>96</sup>

Aline Nogueira Haas<sup>97</sup>

Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Resumo

No Brasil, embora a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional indique que o ensino da Arte deve constituir componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, a dança como conteúdo na escola formal ainda é pouco abordada, muitas vezes, pela falta de especialistas e graduados na área que atuem nas escolas ou pelo despreparo do professor que poderia atuar em instituições escolares. Dessa forma, o objetivo geral deste estudo é analisar o contexto que envolve as aulas de dança ministradas nas escolas municipais de ensino fundamental de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Esta pesquisa caracteriza-se por ser de campo, descritiva e de cunho qualitativo. Até o momento participaram 17 escolas de ensino fundamental do município da zona norte e leste. Fizeram parte da investigação 28 professores (11 de professores de Artes e 17 de Educação Física). Como instrumento de coleta de dados aplicaram-se questionários com perguntas abertas e entrevista semiestruturada. Os resultados parciais da pesquisa indicam que somente sete professores (24%) trabalham com dança nas suas aulas; destes, um é professor de Artes e seis são de Educação Física. Nessa primeira etapa de avaliação dos resultados, conseguiu-se traçar um perfil quase comum em relação à formação, à experiência e à capacitação dos docentes e, com isso, refletir pontualmente sobre os déficits desses perfis, pensando em uma formação ideal, para análises posteriores. O delineamento mostra que tal formação não é suficiente, em relação aos conteúdos de dança previstos para serem abordados no ensino fundamental, pois nenhum professor que participou do estudo fez graduação em dança ou tem especialização na área. Os resultados obtidos até o momento apontam para uma realidade a ser replanejada e repensada, pois a dança basicamente não está inserida nas escolas de ensino fundamental da zona norte e leste da cidade de Porto Alegre nas disciplinas de Artes e

## A DANÇA NAS ESCOLAS DE ENSINO FUNDAMENTAL DA REDE MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE, RS



ALVES, Taiana Souza; HAAS, Aline Nogueira  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA  
GRUPO DE ESTUDOS EM ARTE, CORPO E EDUCAÇÃO  
APOIO CNPQ



GRACE

### INTRODUÇÃO

No Brasil, embora a nova Lei de Diretrizes e Bases (LDB, 2009) indique que o ensino da arte deve constituir componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, a dança como conteúdo na escola formal ainda é pouco abordada, muitas vezes, pela falta de especialistas da área que atuam nas escolas ou pelo despreparo do professor que poderia vir a atuar na mesma. Dessa forma, o enfoque desse estudo propõe uma série de reflexões sobre o contexto que envolve as aulas de dança nas Escolas de Ensino Fundamental do Município de Porto Alegre, RS, e sua relação com o ensino da dança.

### OBJETIVOS

- Analisar o contexto que envolve as aulas de dança que são ministradas nas Escolas Municipais de Ensino Fundamental de Porto Alegre, Rio Grande do Sul;
- Identificar quem é o professor que ministra aulas de dança nas Escolas Municipais de Ensino Fundamental de Porto Alegre, sua formação e experiência; e,
- Verificar o contexto no qual a dança é trabalhada, apontando a metodologia adotada pelo professor, os conteúdos trabalhados e a forma de avaliação utilizada.

### METODOLOGIA

- **Caracterização da pesquisa:** de campo do tipo descritiva e de análise qualitativa.
- **Sujeitos de Pesquisa:** até o momento 28 professores, 11 de professores de Artes e 17 de Educação Física, que atuam nas Escolas Zona Norte e Leste do Município de Porto Alegre, RS, e que aceitaram participar da pesquisa, assinando um termo de consentimento livre e esclarecido.
- **Instrumento coleta de dados:** questionário de perguntas fechadas e abertas e entrevista semi-estruturada.
- **Análise dos dados:** perguntas fechadas do questionário analisadas através do cálculo dos percentuais obtidos nas respostas → programa Excel for Windows. Perguntas abertas do questionário → análise dos conteúdos, classificando, categorizando e interpretando as informações obtidas nas respostas. Para a análise dos conteúdos coletados nas entrevistas será utilizado o programa de Análise Qualitativa de Texto, Som e Vídeo denominado Nvivo versão 8.0.

### RESULTADOS

#### PERFIL DO PROFESSOR: FORMAÇÃO

- 46% dos sujeitos de pesquisa (n=13) não cursou nenhuma disciplina de dança em sua graduação; os demais professores (n=15) cursaram disciplinas nessa área: ginástica rítmica, rítmica dança, análise e expressão rítmica, dança, expressão corporal e dança folclórica → cursaram uma ou no máximo duas dessas disciplinas durante o seu curso de graduação.
- A maioria dos sujeitos de pesquisa é pós-graduada: 24 fizeram um curso de especialização; e, quatro desses, cursaram o mestrado → apenas dois professores se especializaram na área das Artes, Dança e/ou Teatro, observando-se novamente que a dança não é uma área de interesse, limitando ainda mais a atuação dentro da escola.

➢ Somente oito professores participaram de cursos livres de Dança, dentre esses: dança jazz, danças gaúchas, *ballet*, dança contemporânea, dança de rua → realizados em diferentes locais: academias, escolas, clubes, festivais e escolas específicas de dança.

➢ A formação em dança também é deficitária entre os professores → apenas dois têm formação específica em Dança, ambos em *ballet* clássico. Um dos professores coloca que sua formação aconteceu através de cursos e seminários e o outro em um grupo específico.

#### RELAÇÃO COM O ENSINO DA DANÇA

➢ Somente sete professores (24% do total) trabalham com dança nas suas aulas; desse total, um é professor de Artes e seis são de Educação Física.

➢ Desse pequeno grupo de professores, somente seis se sentem capacitados para ministrar atividades de dança; ou seja, um dos professores não se sente capacitado para ministrar esse conteúdo, sendo este graduado em Educação Física.

➢ Esses professores apontam como motivos pelos quais não se sentem capacitados a ministrar aulas de dança: "não ter experiência na área", "não gostar de coreografia", "não ter tido aulas que os capacitasse".

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

- Os sujeitos de pesquisa possuem um perfil comum em relação à formação e experiência → déficits de conhecimento específico na área da dança, pensando em uma formação ideal.
- Formação e conhecimentos na área da dança são insuficientes para que possam ministrar aulas de dança.
- Os professores dificilmente têm contato com a dança durante a graduação ou em outras instituições.
- Poucos são os professores que trabalham com dança nas suas aulas, pois não se sentem capacitados e/ou aptos para ministrar este tipo de conteúdo.
- É essencial que o professor responsável pelo conteúdo de dança na escola busque um aprimoramento e qualificação nessa área, para que ocorra um ensino competente.

# **Movimentos para a construção de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande do Sul**

Pâmela Sabrine Peterson<sup>98</sup>

Gabrielle Crivelli Fraga<sup>99</sup>

Fernanda Bertoncello Boff<sup>100</sup>

Paola de Vasconcelos Silveira<sup>101</sup>

Luciane Silveira Soares<sup>102</sup>

Mônica Fagundes Dantas<sup>103</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **Resumo**

Nesta comunicação apresentamos a pesquisa Construção de um Mapa Artístico, Histórico e Cultural da Dança Contemporânea no Rio Grande do Sul, que tem como objetivo mapear a produção em dança contemporânea no Rio Grande do Sul do ponto de vista artístico, histórico e cultural, buscando identificar os principais grupos que atuam/atuaram no estado. Propomos a realização de uma pesquisa documental, utilizando a perspectiva da história cultural como abordagem teórico-metodológica. O recorte temporal para a coleta de informações compreende o ano de criação do Espaço e do Grupo Mudança pela coreógrafa Eva Schul (1974) até o fim do ano de 2009. Como fontes de coleta de dados utilizaram-se o livro *Dança: nossos artífices* (de Morgana Cunha e Cecy Franck, 2004), a Base de Dados Rumos Dança, o cadastro de dança da Funarte e os *Anuários das Artes Cênicas* de Porto Alegre.

## MOVIMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM MAPA ARTÍSTICO, HISTÓRICO E CULTURAL DA DANÇA CONTEMPORÂNEA NO RIO GRANDE DO SUL

ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

Pâmela Sabrine Peterson, Gabrielle Crivelli Fraga,  
Fernanda Bertonecello Boff, Paola de Vasconcelos Silveira,  
Luciane Silveira Soares, Mônica Fagundes Dantas.

### INTRODUÇÃO

Se existem registros de produções em dança cênica no Rio Grande do Sul desde meados de 1920, há uma extensa lacuna no que se refere à sistematização da memória da dança cênica no estado. Em relação à dança contemporânea, por tratar-se de um fenômeno relativamente recente, os registros e estudos são ainda mais escassos.

### OBJETIVO

Esta pesquisa tem por objetivo realizar um mapeamento da dança contemporânea no Rio Grande do Sul do ponto de vista artístico, histórico e cultural, buscando identificar os principais grupos que atuam/atuarão no estado.

### PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Não existe consenso para uma definição de dança contemporânea, e o termo pode revestir inúmeras formas de dança. Em geral, esse termo é utilizado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje, as quais não se enquadram nas classificações tradicionais, como balé clássico. Sendo assim, utilizamos uma definição ampla de dança contemporânea, considerando como critério de classificação dos grupos as indicações implícitas nos seus registros, ou seja, foram aceitos como grupos de dança contemporânea aqueles que se autodefiniram como tal. Adotamos a perspectiva da história cultural (BURKE, 2005), que propõe um certo distanciamento dos esquemas teóricos generalizantes e a valorização de grupos particulares em locais e períodos específicos. Propomos a realização de uma pesquisa documental, com o intuito de localizar e catalogar as informações relativas à dança contemporânea no Rio Grande do Sul. O recorte temporal para a coleta de informações inicia em 1974, ano de criação do Espaço e do Grupo Mudança pela Coreógrafa Eva Schul, e vai até o final do ano de 2009.

### DESENVOLVIMENTO

As informações foram coletadas a partir de diferentes fontes documentais, tais como o livro "Dança: nossos artifices" (CUNHA e FRANCK, 2004), a publicação "Memória da Cena" (vol. 1 e 2), os "Anuários de Artes Cênicas" de Porto Alegre, os acervos pessoais de Mônica Dantas e Eva Schul, além da "Base de dados Rumos Dança" (Instituto Itaú Cultural, 2000) e do "Cadastro de Dança da Funarte" (Funarte, 2009).

### GRUPOS IDENTIFICADOS

Foram identificados oitenta grupos de dança contemporânea oriundos de nosso estado, dos quais cinquenta e nove (73,75%) são provenientes de Porto Alegre, sete (8,75%) pertencem à região metropolitana e quatorze (17,5%) se distribuem nas demais regiões do Rio Grande do Sul.

Também foi possível identificar o ano de criação de sessenta e quatro desses grupos. Para melhor visualização e análise, dividimos os grupos por década de criação, como é possível observar na tabela:

Década	1950	1960	1970	1980	1990	2000
Grupos	1	3	3	20	10	27

Tabela 01: Relação da quantidade de grupos criados por década.



**LEGENDA**

- Porto Alegre: 59 grupos
- Região Metropolitana: 07 grupos
- Demais Regiões: 14 grupos

### CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Constatamos que mais de 70% dos grupos são provenientes de Porto Alegre, o que pode indicar uma dificuldade para criação e manutenção de grupos de dança contemporânea nas demais regiões do Rio Grande do Sul ou mesmo a precariedade dos registros nas fontes documentais utilizadas. Quanto à criação dos grupos de dança contemporânea, verificamos um maior número de grupos criados nos anos de 1980 e 2000. Levantamos alguns indicadores para refletir sobre esse fenômeno:

- Até o final dos anos 1970, a dança no Rio Grande do Sul viveu um momento de "hegemonia" do balé clássico;
- A partir dos anos 1980, os grupos de dança contemporânea começam a ter maior visibilidade na cena e, além disso, começam a desvincular-se das escolas de dança, tornando-se independentes;
- Nos anos 2000, criam-se as leis de incentivo à cultura, o que acaba por aumentar as possibilidades de financiamento.

### ACERVOS DOCUMENTAIS

Os próximos passos desta pesquisa consistiram na análise dos acervos documentais pertencentes a três grupos de dança contemporânea do Rio Grande do Sul: Ânima Cia. de Dança, Grupo Seele Tanz e Grupo Gaia. Os critérios de escolha destes grupos foram: possuir acervos organizados e disponíveis, ter sido indicado e/ou premiado pelo Prêmio Açorianos de Dança e não ter feito parte do livro "Dança: nossos artifices" (CUNHA e FRANCK, 2004). Nosso objetivo, com esta análise, foi o de aprofundar as informações obtidas até este momento, enfatizando as características das produções realizadas por esses grupos, tais como: temas, coreógrafos, elenco, temporadas, premiações e fontes de financiamento. O exame de informações provenientes de acervos pessoais de três grupos de dança – Ânima Cia. de Dança, Grupo Gaia e Seele Tanz – indica que, apesar de carecerem de mecanismos de financiamento, os grupos persistem na criação e veiculação de suas produções. Nosso estudo aponta para o fato de que o trabalho destes grupos é reconhecido através da obtenção de temporadas em teatros públicos e de importantes premiações. Desse modo, pensamos que as possíveis dissoluções de dois grupos não significam o encerramento da carreira de coreógrafos e bailarinos, que continuam a atuar individualmente ou em outros grupos. Se há uma certa dificuldade de manutenção de grupos por longos períodos, isso não quer dizer que os trabalhos se percam irremediavelmente, pois continuam existindo nos corpos dos bailarinos e na memória dos coreógrafos e são, algumas vezes, revisitados por eles em outras criações. Desse modo, os grupos são importantes na formação técnica e artística dos bailarinos. Sendo também referências para o público de dança.

#### Ânima Cia. De Dança



Figura 01: Remontagem coreográfica "Hall of Mirrors" 2010.

#### Grupo Seele Tanz



Figura 02: Espetáculo "Daqui" 2007, fotografia Cláudio Elges.

#### Grupo Gaia



Figura 03: Espetáculo "Abobrinhas Racheadas" 2009.

### REFERÊNCIAS

- BACKES, Laura. *Anuário de Artes Cênicas*. 2002. / Organização Laura Backes. Porto Alegre: Unidade Editorial/SMC, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Anuário de Artes Cênicas*. 2004. / Organização Laura Backes. Porto Alegre: Unidade Editorial/SMC, 2005.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1989.
- CUNHA, Morgada e FRANCK, Cecy. *Dança: nossos artifices*. Porto Alegre: Movimento, 2004.
- ELDY, Lurdes. *Memória da Cena: 1990 - 1993*, vol. 1 / Organização Lurdes Eloy. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Memória da Cena: 1994 - 1996*, vol. 2 / Organização Lurdes Eloy. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.
- FUNARTE. *Cadastro de dança da Funarte*. Disponível em: [http://www.funarte.gov.br/revista/funarte/danca/cadastro\\_danca.php](http://www.funarte.gov.br/revista/funarte/danca/cadastro_danca.php). Acessado em 15 de abril de 2010.
- \_\_\_\_\_. *Memória da Cena: 1994 - 1996*, vol. 2 / Organização Lurdes Eloy. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007. Acessado em 15 de abril de 2010.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.
- TCMAZZONI, Ailton. *Anuário de artes cênicas*. 1999. / Organização Ailton Tomazzoni. Porto Alegre: Unidade Editorial/SMC, 2000.



# **Cartografias da dança contemporânea no Rio Grande do Sul: a atuação de grupos e companhias**

Helena dos Santos Paz<sup>104</sup>

Brenda Oliveira dos Santos<sup>105</sup>

Paola de Vasconcelos Silveira<sup>106</sup>

Fernanda Bertoncello Boff<sup>107</sup>

Luciane Silveira Soares<sup>108</sup>

Mônica Fagundes Dantas<sup>109</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **Resumo**

As análises realizadas em pesquisa anterior serviram de ponto de partida para a elaboração do presente estudo, cujo objetivo é descrever os temas, os conteúdos, as técnicas e os procedimentos de criação utilizados nas produções em dança contemporânea no Rio Grande do Sul, buscando elaborar uma tipologia dessas produções nos últimos 20 anos. O recorte temporal para a coleta de informações vai de 1989 a 2010. A investigação apresenta viés qualitativo, utilizando como instrumento de coleta de informações um questionário composto por questões abertas e entrevistas semiestruturadas. Confiamos que este estudo proporcionará uma riqueza de dados que resultará em uma análise mais consistente do papel histórico e cultural desempenhado pela dança contemporânea no Rio Grande do Sul.

## Cartografias da Dança Contemporânea no Rio Grande do Sul Através da Atuação de Grupos e Companhias

Autoras: Helena dos Santos Paz, Brenda Oliveira dos Santos, Paola de Vasconcelos Silveira, Fernanda Bertoncello Boff, Luciane Silveira Soares, Mônica Fagundes Dantas.

Apoio: Programa de Iniciação Científica PROBIC/FAPERGS-UFRGS.

### INTRODUÇÃO

Dando continuidade para os estudos de mapeamento (Dantas, et al., 2009) tem-se, por objetivo, nesta pesquisa, descrever temas, técnicas e procedimentos de criação presentes nas produções em dança contemporânea no Rio Grande do Sul no últimos vinte anos.



Figura 04: Cia H, espetáculo "Pessoas", 2009.



Figura 01: Mimese Cia de Dança Coisa, espetáculo "O Corpo é", 2003.



Figura 03: Laboratório da Dança, espetáculo "Mulheres falam sobre homens que dançam", 2008



Figura 02: Grupo Experimental de Dança da ULBRA, Coreografia "3 em 1", 2007.

### METODOLOGIA

A pesquisa, de viés qualitativo, realiza-se em duas etapas. Na primeira, foi enviado um questionário para 49 grupos de dança contemporânea, identificados a partir da pesquisa "Construção de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande do Sul: primeiros movimentos" (DANTAS, et al., 2009). Obteve-se o retorno de 34, atualmente em processo de análise. Na segunda etapa, serão selecionados 15 grupos para realização das entrevistas, quais permitirão aprofundar temas relacionados aos procedimentos de criação, aos mecanismos de financiamento e à formação dos artistas que participam dessas produções, proporcionando um exame consciente do papel desenvolvido pela dança contemporânea no nosso estado.

### CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

A realização deste projeto é mais um passo para o mapeamento da dança contemporânea no nosso estado. Pensamos que a elaboração desse mapa é importante porque permite também reconhecer as necessidades dos sujeitos que se dedicam à dança contemporânea, colaborando para o desenvolvimento de estratégias de intervenção eficazes nesse campo. Confiamos que a construção deste mapa proporcionará uma riqueza de dados que resultará em uma análise mais consistente do papel histórico e cultural desempenhado pela dança contemporânea no Rio Grande do Sul, que poderá contribuir para a sua efetiva consolidação nos próximos anos.

### REFERÊNCIAS

- DANTAS, Mônica et al. Construção de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande do Sul: primeiros movimentos. Projeto de pesquisa. 2009.  
Figura 01: Acervo pessoal de Luciana Paludo  
Figura 02: <http://www.ulbra.br/danca/eventos/>  
Figura 03: <http://mulheresfalamsobrehomensdançam.blogspot.com>  
Figura 04: <http://companhiat1.blogspot.com/>



# Projeto Dar Carne à Memória

Escobar Adivando Lima da Silva Junior<sup>110</sup>

Jasmine Pereira Poffal<sup>111</sup>

Luciane Silveira Soares<sup>112</sup>

Mônica Fagundes Dantas<sup>113</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Resumo

O Projeto Dar Carne à Memória realiza-se na interseção entre a prática artística e a pesquisa acadêmica e tem como objetivo recriar parte do patrimônio coreográfico da dança contemporânea em Porto Alegre (RS) por meio da remontagem de obras coreográficas de Eva Schul. A fim de referenciar a investigação acadêmica na área da dança em práticas artísticas consistentes, o projeto tem também como propósito refletir sobre os processos de recriação de obras coreográficas em contextos diversos. Do ponto de vista metodológico, propõe-se uma pesquisa de viés qualitativo, utilizando observação participante, entrevistas e análise de documentos.

## PROJETO DAR CARNE À MEMÓRIA A PESQUISA NA INTERSEÇÃO ENTRE A PRÁTICA ARTÍSTICA E ACADÊMICA

Carolina Paludo Sulczinski  
Escobar Adivando Lima da Silva  
Junior  
Jasmine Pereira Poffal  
Luciane Silveira Soares  
Mônica Fagundes Dantas

### INTRODUÇÃO

Recriação de parte do patrimônio coreográfico da dança contemporânea em Porto Alegre, através da remontagem de obras coreográficas de Eva Schul e da Ânima Cia. de Dança.

### OBJETIVOS

A fim de referenciar a investigação acadêmica na área da dança em práticas artísticas consistentes, o projeto tem como propósitos:

- criar dois espetáculos baseados no repertório de Eva Schul, entremeados a outras ações artísticas e pedagógicas;
- reunir e organizar documentos e registros originais das obras escolhidas;
- elaborar e tornar disponível material de reflexão sobre o projeto;
- refletir sobre os processos de recriação de obras coreográficas em dança contemporânea.

### DECISÕES METODOLÓGICAS

Propomos uma pesquisa de viés qualitativo, utilizando procedimentos de coleta e análise de documentos, bem como entrevistas semi-estruturadas. A análise e interpretação do material coletado será realizada através da elaboração de unidades de significado e de categorias que emergirão à medida em que avançarmos nos procedimentos de análise da informação.

### Eixo 3: ações de mapeamento e registro para dar carne à memória

Localizar, reunir, organizar e catalogar materiais disponíveis sobre a trajetória de Eva Schul, bem como refletir sobre os processos de recriação em dança contemporânea. Caracteriza-se, dentro de uma concepção mais tradicional, como a parte científica ou acadêmica deste projeto.

### CONSIDERAÇÕES

Os espetáculos Dar Carne à Memória, Dar Carne à Memória I e II foram apresentados em teatros de Porto Alegre e tiveram um público estimado de 1500 pessoas. Estamos conscientes que as ações para a realização do projeto ainda são muito recentes e que precisamos de um certo distanciamento para poder avaliá-las e produzir uma reflexão mais abrangente sobre esta experiência. Vislumbramos novas linhas de financiamento e outros esforços pessoais para realizar o roteiro, a edição e a elaboração de uma obra em vídeo, bem como a publicação de um livro, para além da elaboração do relatório de pesquisa.



### Eixo 1: ações poético-pedagógicas para dar carne à memória em processos coletivos

Recriação de obras coreográficas de três períodos distintos: *Um Berro Gaúcho* (1977); *Hall of Mirrors* (1986); *Catch ou como segurar um instante* (2002).



Destinou-se principalmente a jovens bailarinos, pois, através da incorporação desse patrimônio técnico formativo e poético, pretendemos colaborar no processo de formação e no aperfeiçoamento de artistas de dança em Porto Alegre.



FUNARTE

Ministério da Cultura



Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte Klaus Viana de Dança



Licenciatura em Dança



### Eixo 2: ações poético-pedagógicas para dar carne à memória em processos individuais

Recriação e/ou releitura de solos e duos por intérpretes-criadores que participaram da elaboração dessas obras como integrantes da Ânima Cia. de Dança.



### .Obras:

*Solitude* (1989); *Ser Animal* (1993); *O fio partido* (1993); *Caixa de Ilusões* (1994); *Tons* (1994); *De um a cinco* (2001).



Fotografias Eixo 1: Sofia Schul  
Fotografias Eixo 2: Lícia Arosteguy

# **Diálogos de um ser a dois: nova perspectiva para o ensino das danças de salão**

Paola Vasconcelos Silveira<sup>114</sup>

Mônica Fagundes Dantas<sup>115</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **Resumo**

A pesquisa problematiza os conceitos de condução e de diálogo. O tema surgiu da experiência de uma das autoras nos ambientes de ensino da dança de salão, no qual o conceito de condução se encontra instituído. Entretanto essa perspectiva carrega especificidades que descaracterizam aspectos das danças sociais. Para tanto, sugere-se uma abordagem a partir do ponto de vista do diálogo tônico, a qual contribui para que se estabeleça uma dança aberta (improvisada) entre os parceiros, fazendo com que seus papéis sejam mais dinâmicos.

## Diálogos de um ser a dois: uma nova perspectiva para o ensino das danças de salão

Paola de Vasconcelos Silveira  
Mônica Fagundes Dantas

### Introdução

Esta pesquisa, que está sendo realizada como trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, tem por objetivo refletir sobre os conceitos de condução e de diálogo a fim de elaborar uma proposta de ensino para o tango.

### Repensando Conceitos

Nos ambientes informais de ensino da dança de salão, o conceito de condução sempre esteve presente como um dos componentes do seu código ético, bem como princípio básico a ser ensinado. Segundo Pacheco, (1998) "condução significa os procedimentos pelos quais homem conduz/dirige a mulher durante a evolução dos passos dancísticos" (p.11). Desse modo, podemos perceber que a relação de comunicação entre o par se estabelece através de um caminho de única via, no qual, como relata Abreu (2006), "O homem que tem a iniciativa da condução, de dar o primeiro passo. A mulher precisa deixar-se conduzida..." (p. 652).

Contudo, ao dançar tango, eu, a dama, percebia que os meus gestos induziam os dos meus parceiros a mudar seus movimentos. Muitas vezes, a iniciativa partia do meu gestual, o que não me tornava um ser passível. Em consequência, como praticante dessa dança, julgo necessário problematizar a condução, e, talvez, substituí-la pela noção de diálogo, pois quando nos disponibilizamos a dançar com alguém estamos possibilitando que a nossa corporeidade se encontre com a do outro. Bernard (1985) ressalta que a diferença entre tocamos na mão de alguém ou em um objeto reside, justamente, no fato de que o nosso corpo está aberto ao corpo de outra pessoa. Desse modo, posso me instalar no corpo do outro, assim como ele pode se instalar em mim. Esse estado faz com que nos deparemos com uma intercorporeidade. Esse fenômeno pode ser transportado para a ideia da dança de par, pois ambos disponibilizam o seu corpo para dividir com o outro algo que se tornará comum em ambos. Merleau-Ponty (1999) retrata essa perspectiva quando aborda aspectos sobre o diálogo tônico, colocando que essa experiência favorece a existência de um ser a dois.



Figura 02: Espetáculo "Momentos" da Cia de Dança Fernando Campani, 2010.

### Refletindo sobre a prática

Metodologia de ensino tradicional: Nesse caso, damas e cavalheiros aprenderiam sua sequência de movimentos separadamente. Por exemplo, na baldoça (quadrado do tango) ensina-se que o cavalheiro dará sete passos desenhando um quadrado no chão começando com a perna esquerda e a dama, com a direita. Logo em seguida, explicam-se as atitudes corporais que o cavalheiro deverá realizar para transmitir os estímulos adequados à dama e como a dama deverá percebê-los, a fim de compreender que esse passo será realizado. A partir disso, fica estabelecido que esse movimento será executado apenas quando ambos reproduzirem os estímulos determinados pelo professor. Com isso, temos uma dança estruturada, ou seja, fechada, cuja base se constitui através dos movimentos e estímulos aprendidos em aula. Tal dança se configura como um repertório específico de signos de movimento e de estímulo entre os praticantes de um ambiente determinado, no qual existiria como regra dois papéis distintos, o de condutor (cavalheiro) e o de receptor (dama).

### Esquema Condução:



Figura 01: Espetáculo "Momentos" da Cia de Dança Fernando Campani, 2010.

Metodologia baseada no diálogo tônico: o mesmo passo analisado anteriormente poderia ser abordado de uma maneira diferente. O professor deixaria explícito que esses estímulos seriam uma das possibilidades de realizar esse movimento. Entretanto, ressaltaria que se pode realizar esse movimento através de outra proposta, que pode partir tanto de um quanto de outro parceiro. Por exemplo, o cavalheiro pode sentir em qual pé está o peso do corpo da dama, e se os dois estiverem com as pernas contrárias liberadas o passo pode surgir. Ou ainda, a dama, por algum motivo, pode se sensibilizar com outro estímulo que a faz chegar a esse mesmo movimento. E o cavalheiro pode acompanhar essa proposta, pois o corpo da dama oferecerá informações que permitirão construir novas alternativas. Para tanto, neste caso, teremos uma dança aberta baseada no improviso, na qual o repertório de movimentos e estímulos propulsores de movimentos de um dos participantes se encontrará com o repertório do outro. A partir disso, é possível que se descubram signos comuns para ambos. E quando um dos estímulos é desconhecido para algum dos participantes, essa surpresa pode fomentar novas possibilidades de movimentos e estímulos, podendo se transformar em um signo privado desses dois corpos. Portanto, nessa proposta, os papéis dos dançarinos terão maior dinamismo, permitindo que o diálogo tônico aconteça.

### Esquema Diálogo:



Figura 03: Experiência de estágio da autora no grupo experimental de Porto Alegre, essa vivência repercutiu no tema dessa pesquisa.

### Considerações:

A fim de viabilizar essa proposta pretende-se tecer relações com a prática pedagógica do contato improvisação a fim de originar novas possibilidades de ensino. Existem entre essas danças pontos de conexões, pois o próprio contato improvisação, ao surgir, utilizou-se de referências das danças sociais. Além disso, ambas partem do princípio de que a comunicação acontece a partir da conexão entre diversas fontes. Leite (2005) sublinha que a comunicação, no Contato Improvisação, se estabelece através do diálogo por diversas vias: com o meu corpo, com o corpo do outro, com o corpo e o espaço. A compreensão desses diversos estados na dança a dois possibilita pensar numa lógica de sensibilização para o diálogo entre o corpo consigo mesmo, com o do parceiro, com a música que está sendo tocada e ainda com o espaço onde se está dançando. Todas essas percepções e sensações acontecem durante o ato de dançar. Entretanto, no ensino tradicional do tango, é como se não existissem. Por isso, destacamos a importância do encontro, no qual as influências de ambos faz com que surja algo único compartilhado por dois corpos distintos.

### Referências:

- ABREU, E. et al: **Timidez e motivação em indivíduos praticantes de dança de salão**. Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 6, ed. especial, p. 649-664, jul. 2006.
- BERNARD, M. **El Cuerpo: Um fenômeno ambivalente**. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A. 1985.
- LEITE, F.H. C. **Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança**. Revista Movimento Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto de 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PACHECO, A. J. P. **Educação Física e dança: uma análise bibliográfica**. In: Pensar a Prática 2: 156-171, Jun./Jun. Rio de Janeiro, 1998-1999.

Todas as figuras foram retiradas do acervo pessoal da autora.



# **Análise de ansiedade em bailarinos amadores de danças tradicionais gaúchas**

Marcos Vinícius da Silva<sup>116</sup>

Carlos Gabriel Gallina Bonone<sup>117</sup>

Magda Bellini<sup>118</sup>

Universidade de Caxias do Sul

## **Resumo**

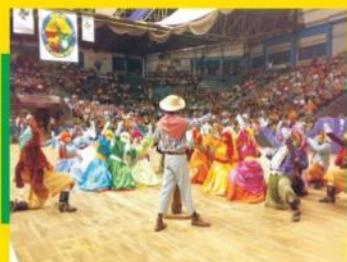
A dança é uma arte antiga que o homem teve o privilégio de experimentar. As danças tradicionais gaúchas são reverenciadas no Rio Grande do Sul e estão ganhando espaço em festivais nacionais e internacionais, sendo o Encontro de Arte e Tradições Gaúchas (ENART) seu ponto alto de sucesso. Reunindo bailarinos de todo o estado numa forma de competição saudável, mesmo assim tende a provocar alto nível de ansiedade. O objetivo geral foi identificar a presença de ansiedade em bailarinos amadores de danças tradicionais gaúchas envolvidos em apresentações importantes. A amostra foi composta por 120 bailarinos(as) de cinco Centros de Tradições Gaúchas (CTG), da cidade de Caxias do Sul (RS). Como instrumento de coleta utilizou-se o SCAT – teste de ansiedade em competições esportivas. Tal instrumento possui uma escala com a seguinte pontuação: de 10 a 12 (baixa ansiedade); de 13 a 16 (média baixa); de 17 a 23 (média); de 24 a 27 (média alta) e acima de 28 (alta ansiedade). Depois de feito o contato com cada coordenador de CTG e com os grupos aptos a participarem da pesquisa, foram expostos os objetivos e os procedimentos a serem adotados. Aplicou-se o protocolo de ansiedade 30 minutos antes da apresentação (mostra pré-competitiva) de cada um dos grupos na inter-regional do ENART, no dia 2 de outubro de 2011. Os resultados apontaram que não existe diferença significativa no nível de ansiedade pré-competitiva na comparação entre CTG, gênero e tempo de prática.

# ANÁLISE DE ANSIEDADE EM BAILARINOS AMADORES DE DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS

Marcos Vinicius da Silva; Carlos Gabriel Gallina Bonone; Magda Bellini  
UCS - Universidade de Caxias do Sul  
6º Seminário de Dança – Festival de Dança de Joinville

## INTRODUÇÃO

A dança é uma arte antiga que o homem teve o privilégio de experimentar (VERDERI,2000), e as danças tradicionais gaúchas são reverenciadas no Estado ganhando espaço em festivais nacionais e internacionais, tendo no ENART (Encontro de Artes e Tradições Gaúchas) seu ponto alto de sucesso, reunindo bailarinos do Estado em forma de competição saudável, que mesmo assim, tende a provocar alto nível de ansiedade (PEREIRA,2000).



## OBJETIVOS

O objetivo geral foi identificar a presença da ansiedade em bailarinos amadores de danças tradicionais gaúchas envolvidos em apresentações importantes.

## METODOLOGIA

A amostra foi composta de 120 bailarinos (as) de cinco CTG's de Caxias do Sul. Como instrumento foi utilizado o SCAT (Teste de Ansiedade em Competições Esportivas) de Martens (1977). Tal instrumento possui uma escala na seguinte pontuação: de 10 a 12 (baixa ansiedade), 13 a 16 (média baixa), 17 a 23 (média), 24 a 27 (média alta) e acima de 28 (alta ansiedade).



## DESENVOLVIMENTO

Foi feito contato com o coordenador de cada CTG (Centro de Tradições Gaúchas) e com cada grupo apto a participar e exposto os objetivos da pesquisa. Após, foi agendada a data da inter – regional do ENART que os grupos iriam participar (02/10/2011) e, conforme protocolo, foi aplicado o questionário de ansiedade 30 minutos antes da apresentação.

## CONCLUSÕES

Os resultados apontaram que não existe diferença significativa no nível de ansiedade quando comparados: CTG's, gênero e tempo de prática. Porém, verificou-se que existe diferença significativa nas faixas etárias, pois quanto maior for esta, menor o nível de ansiedade do bailarino.

## REFERÊNCIAS

- MARTENS, R. Sport competition anxiety test. Champaign : Human Kinetics, 1977.  
PEREIRA, Toni Sidi. ENART: O maior Festival de Dança da América Latina. Porto Alegre, janeiro de 2011. Disponível em <http://www.mtg.org.br/enart>. Acesso em 15 de janeiro de 2011.  
VERDERI, E.B.L.P. Dança na escola. Rio de Janeiro – RJ: Segunda Edição: Sprint, 2000.

Carlos Gabriel Gallina Bonone – Professor Mestre em Ciências do Movimento Humano e professor dos cursos de Licenciatura e Bacharelado da UCS.  
Magda Bellini – Professora Doutora em Comunicação e Semiótica e professora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Educação Física e Fisioterapia da Universidade de Caxias do Sul. Coordenadora do Grupo ArticulAções/UCS.  
Marcos Vinicius da Silva – Bacharel em Educação Física. Coordenador e treinador no projeto UCS APAFUT Futebol.  
Núcleo de Pesquisa: Ciência e arte do movimento humano.



# A questão da aquisição de novos vocabulários motores na aprendizagem motora unilateral

Magda Bellini<sup>119</sup>

Paulo Giácomo Broilo<sup>120</sup>

Universidade de Caxias do Sul

## Resumo

Introduzir novas ações corporais em dança ou nas artes marciais induz ou obriga o indivíduo a “aprender” o novo vocabulário motor pelo lado preferente e pelo não preferente simultaneamente, desconsiderando o aprendiz quanto a sua lateralidade dominante. Essa metodologia, segundo pesquisas e observações feitas pelos autores, mostrou que o desenvolvimento motor é menos eficiente, tanto em termos de tempo, de assimilação quanto na perspectiva da qualidade de execução dos movimentos. O objetivo deste estudo foi avaliar a aplicação de novos movimentos, golpes ou a aquisição de novos vocabulários corporais no ensino da dança e das artes marciais, pelo lado preferencial até a sua assimilação motora completa para, somente depois, propor a mesma aprendizagem ou treinamento pelo lado não preferencial do aprendiz. Investigou-se e observou-se que métodos didáticos milenares do ensino da dança e das artes marciais podem interferir no desempenho motor de bailarinos e atletas quando da aquisição de novos vocabulários motores. A investigação enquanto prática de pesquisa nas ciências sociais e da saúde, entendida como pesquisa qualitativa, constituiu o viés que norteou este estudo. Assimetrias de preferência e performance podem ser observadas nas mais diferentes culturas e revelam-se em períodos precoce da infância. A grande porção de sinistros entre bailarinos e atletas de elite de ambos os sexos é considerável. A aprendizagem e o desempenho das habilidades motoras são frequentemente restringidas pelo tempo de prática. Isso implica treinar sobretudo o membro que dará maiores oportunidades para um sucesso rápido nas aprendizagens. O outro permanecerá bastante ignorado até que a falta bilateral de competências faça a diferença, pois, na medida em que os indivíduos se tornam mais hábeis na produção de movimentos, também se tornam capazes de corrigir erros que possam ocorrer numa ação mal executada no movimento pretendido.



# A QUESTÃO DA AQUISIÇÃO DE NOVOS VOCABULÁRIOS MOTORES NA APRENDIZAGEM MOTORA UNILATERAL

Magda Bellini; Paulo Giacomo Broilo  
UCS – Universidade de Caxias do Sul  
NP: Ciências e Artes do Movimento Humano  
6º Seminários de Dança - 30º Festival de Dança de Joinville

Introduzir novas ações corporais em dança ou nas artes marciais induz ou obriga o indivíduo a “aprender” o novo vocabulário motor pelo lado preferente e pelo não preferente simultaneamente, desconsiderando o aprendiz quanto a sua lateralidade dominante. Essa metodologia, segundo pesquisas e observações feitas pelos autores, mostrou que o desenvolvimento motor é menos eficiente, tanto em termos de tempo, de assimilação quanto na perspectiva da qualidade de execução desses movimentos.

O objeto deste estudo avaliou a aplicação de novos movimentos, golpes ou a aquisição de novos vocabulários corporais, no ensino da dança e das artes marciais, pelo lado preferencial até a sua assimilação motora completa para, somente depois, propor essa mesma aprendizagem ou treinamento pelo lado não preferencial do aprendiz.

Investigando e observando que os métodos didáticos milenares do ensino da dança e das artes marciais podem interferir no desempenho motor de bailarinos e atletas quando da aquisição de novos vocabulários motores. A pesquisa enquanto prática de pesquisa nas ciências sociais e da saúde, entendida como pesquisa qualitativa, constituiu o viés que norteou esta pesquisa.

Assimetrias de preferência e performance podem ser observadas nas mais diferentes culturas (Backenridge, 1981) e revelam-se em períodos precoce da infância (Cioni & Pellegrinetti, 1982). E, a grande porção de sinistros entre bailarinos e atletas de elite de ambos os sexos é considerável (Annett, 1985; Bisiachi et al.; 1985; McLean et al, 1993, Porac e Coren, 1981; Woods e Aggleton, 1989).

A aprendizagem e o desempenho das habilidades motoras são frequentemente restringidas pelo tempo de prática. Isto implica treinar, sobretudo o membro que dará maiores oportunidades para um sucesso rápido nas aprendizagens. O outro permanecerá bastante ignorado até que a falta bilateral de competências faça a diferença, pois, na medida em que os indivíduos tornam-se mais hábeis na produção de movimentos, também se tomam capazes de corrigir erros que possam ocorrer numa ação mal executada na ação pretendida.

ANNET, M. (1973). Handness and families. *Ann. Hum. Gen.* 37, pp 93-105.  
Citado por Vasconcelos (1991).

BISIACCHI, P. S. (1985). Left-handedness in fencers: an attentional advantage? *Perceptual and Motor Skills*, 61, 507-513.

BRACKENRIDGE, C. J. (1981) Secular variation in handedness over ninety years *Neuropsychologia*, 19 (3), 459-462.

CAREY, D., SMITH, G., SMITH, D.T., SHEPHERD, J., SKRIVER, J., ORD, L., et al. (2001) Footedness in world soccer. An analysis of France '98. *Journal of Sport Sciences*, 19, 855-864.

CIONI, G., & PELLEGRINETI, G. (1982). Lateralization of sensory and motor functions in humans neonates. *Perceptual and Motor Skills*, 54, 151-158.

PORAC, C e COREN, S. (1981). *Lateral preferences and human behavior*. New York: Springer-Verlag.

McLEAN, B.D., et al (1993). Left-right asymmetry in two types of soccer kick. / *Asymetrie gauchedroite dans deux types de tir au but em football*. English. *British Journal of Sports Medicine*. Dec 1993; Vol 27 Issue 4, p. 260-262 3p.

WOOD, C., & AGGLETON, J. (19989). Handness in "fast ball" sports: do lefthanders have an innate advantage. *British Journal Psychology*. 80, 227-240.



# Criadoras-intérpretes: a experiência do ballet da UFRGS

Lisete Arnizaut de Vargas<sup>121</sup>

Bethany Martinez<sup>122</sup>

Diana Panceri Nunes<sup>123</sup>

Luiza Karnas<sup>124</sup>

Marcela Fattore<sup>125</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Resumo

O presente trabalho trata de fatores que influenciam a criação artística em dança. Parte de um estudo maior de tese de doutorado, apresenta conclusões inerentes aos aspectos trabalhados como influentes no ato criativo da arte do movimento e embasa o processo de criação coreográfica do ballet da UFRGS. Relata a experiência vivida entre seis bailarinas e uma diretora artística sob a influência musical do maestro Bruno Kiefer em busca de uma gestualidade significativa de personificação de sua obra musical. A metodologia de trabalho partiu de ampla revisão bibliográfica pertinente ao tema e fundamentou-se no paradigma sociointerativo, propondo um trabalho coletivo, coreografando a partir das sensações e emoções que a música instigava nos diferentes corpos. Com base em outros estudos que narram trabalhos coreográficos dessa natureza, o embasamento teórico desta pesquisa legitima a experiência vivida. As criadoras-intérpretes foram o foco do processo, e o resultado atingido foi de alto valor estético.

# CRIADORAS - INTÉRPRETES

## A experiência do Ballet da UFRGS

"A dança como arte viva depende da criação de novas formas, que tenham vitalidade artística e que podem ser motivadas por qualquer fantasia ou credo, por insatisfação com antigas formas, pelo desejo de realizar algo espetacular ou por querer expressar uma experiência em movimento estético significativo". (Cecy Franck)

**UFRGS**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO GRANDE DO SUL  
Licenciatura em Dança



**E**ste trabalho trata de fatores que influenciam a criação artística em Dança. Apresenta conclusões inerentes aos aspectos trabalhados que embasaram o processo de criação coreográfica do Ballet da UFRGS. Relata a experiência vivida entre seis bailarinas e uma diretora artística sob a influência musical de Bruno Kiefer em busca de uma gestualidade significativa de personificação de sua obra musical.



A convite da diretora, seis bailarinas de diferentes escolas, porém com formação em Ballet Clássico aceitaram criar uma obra coreográfica baseada na música do maestro Bruno Kiefer.

As semelhanças de movimentação e de níveis de adiantamento, bem como as diferenças foram utilizadas para compor a proposta coreográfica.

Na primeira reunião foi aplicada uma aula de Ballet de nível relativamente médio para conhecimento dos corpos e das possibilidades destas bailarinas.

#### BIBLIOGRAFIA

BRINKMAN, L. (1989). A linguagem do movimento corporal. São Paulo: Editora Summus.  
SANTAS, M. R. (1990). Dança: forma, técnica e gestão do movimento. Dissertação de Iniciação. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
FAHLBUSCH, M. (1990). Dança moderna contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Sprint.  
FRANCK, C. (1992). La necesidad del arte. Barcelona: Editorial Neos.  
FRANCK, C. (1992). Dança: uma técnica educacional básica para escola de 1ª e 2ª graus. Porto Alegre: Trabalho coreográfico.  
KATZ, M. (1994). Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
LANGER, S. (1980). Sentimento e forma. São Paulo: Editora Perspectiva.  
STORKE, R. (1982). "Educación por el arte. La expresión corporal de los educadores. Formación y práctica profesional" in Educación Placentera. Educación y Psicopedagogía. Vol. 5. Actas del Congreso de Expresión, Comunicación y Práctica Psicomotriz. Barcelona: edita Ayuntamiento de Barcelona.  
VARGAS, L. (2007). Escola em Dança: movimento, expressão e arte. Porto Alegre: Editora Meditação.

#### Autoras

**Bethany Martinez**  
**Diana Panceri Nunes**  
**Luiza Karnas**  
**Marcela Fattore**

# Tomada de decisão: uma abordagem utilizando a linguagem corporal da dança e a gestão do conhecimento

Chames Maria Stallvierri Gariba<sup>126</sup>

Edis Mafra Lapolli<sup>127</sup>

Gláycion Michels<sup>128</sup>

Prefeitura de Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina e Instituto Dr. Gláycion Michels

## Resumo

O objetivo do trabalho foi demonstrar como técnicas da linguagem corporal da dança contribuíram para auxiliar gestores, executivos ou dirigentes corporativos em sua tomada de decisões, por meio da criação de um ferramental dessa atividade corporal. Concluiu-se que a criação do ferramental mediante técnicas da linguagem corporal da dança contribuiu para o processo de tomada de decisões, pois, além de potencializar as atividades dos participantes em questão, permitindo uma maior flexibilidade em suas decisões, favoreceu o desenvolvimento de vertentes artísticas, culturais, éticas, estéticas, sociais, vislumbrando-se uma dança mais democrática, rompendo com a ideia de que é necessária uma técnica específica para realizá-la.



Prefeitura Municipal de Florianópolis

## TOMADA DE DECISÃO: UMA ABORDAGEM UTILIZANDO A LINGUAGEM CORPORAL DA DANÇA E A GESTÃO DO CONHECIMENTO

Chames Maria Stallvierri Gariba, Dra  
Prefeitura Municipal de Florianópolis  
chamesdance@hotmail.com

Edis Mafra Lapolli, Dra. orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

Gláycen Michels, Dr. co-orientador  
Instituto Dr. Gláycen Michels  
6º Seminário de Dança

**Introdução-** O campo de atuação do gestor, executivo ou dirigente organizacional, tornou-se complexa, à medida que as transformações organizacionais determinaram formas de produção eficazes e, conseqüentemente eficientes maneiras de os profissionais exercerem suas atividades, interferindo diretamente nos processos decisórios.

**Objetivos-** Demonstrar como técnicas da linguagem corporal da dança contribuíram para auxiliar gestores, executivos ou dirigentes corporativos em sua tomada de decisões, por meio da criação de um ferramental dessa atividade corporal.

**Metodologia-** Os procedimentos metodológicos seguiram a pesquisa qualitativa, por meio das técnicas de pesquisa descritiva e exploratória. Na pesquisa de campo, o universo foram os "gestores de unidade" de uma organização de economia privada, denominada Banco X S/A. Para a análise de dados utilizou-se a análise de conteúdo e a triangulação de dados. Para permitir a validação, realizou-se também uma entrevista semi-estruturada, por meio da técnica de triangulação de especialistas.

**Desenvolvimento-** Articular o conhecimento dos aspectos administrativos com o sensível por meio da linguagem corporal da dança faz a diferença na flexibilização de ações que buscam no movimento vivido uma conexão, uma harmonização entre a inteligência, as sensações, as percepções, contribuindo para a construção de seres humanos conscientes de suas capacidades.

**Conclusão-** Constatou-se que a utilização das técnicas da dança, por meio da criação do ferramental, pautadas principalmente na improvisação e em processos coreográficos permitiu além de novas experiências corporais, o estímulo à criatividade e à ousadia. Essas elaborações permitiram que, a todo o momento, os participantes tomassem decisões numa perspectiva de entender que movimento selecionar e conectar para a criação dessas figuras, exercitando de forma individual a construção do coletivo.

### Referências

HANNA, Judith Lynne. A linguagem da Dança. **Revista Gesto**. Rio de Janeiro. p.1-24, 2002. Disponível em < html: //Documentos%20and%20Settings\8978-8\Configurações%20locais\Temp>. Acesso em: 11fevereiro 2010.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. IN: VISCO Daniela (Org). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: Univercidade. v. 3, 2003,p.11-35.

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

NONAKA; TAKEUCHI, Hirotaka. **Criação de conhecimento na empresa**: como as empresas japonesas geram a dinâmica da inovação. 18 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

# Inclusão da Dança na Escola: uma experiência bem-sucedida

Vera Lúcia Medeiros de Albuquerque de Azambuja<sup>129</sup>

Daiana Viacelli Fernandes<sup>130</sup>

Vanessa Amaral<sup>131</sup>

União de Ensino do Sudoeste do Paraná

## Resumo

As aulas de Educação Física devem contemplar a cultura corporal. Esta consiste nas manifestações do jogo, esporte, ginástica, dança e luta, estando definida como conteúdo estruturante pelas Diretrizes Curriculares Estaduais do Paraná. Sendo a dança um dos conteúdos escolares obrigatórios, o Grupo de Estudos em Dança da União de Ensino do Sudoeste do Paraná (UNISEP) questionou o porquê da exclusão da dança na escola em dois sentidos: não aceitação dos alunos e falta de preparo e/ou interesse por parte dos professores. Mas será que com professores interessados em dança os alunos aceitariam? Para tanto, criou-se o Projeto Inclusão da Dança na Escola, focado nos anos finais do ensino fundamental, com periodicidade quinzenal. Com reuniões e discussões semanais do grupo, chegou-se a uma proposta para solucionar o preconceito de gênero: mesclar dança de rua com basquete, o que apresentou uma excelente aceitação e participação. Isso sugere que os alunos aceitam a dança, e sua não utilização se deve muitas vezes à falta de vontade do professor. O professor deve deixar a zona de conforto e desafiar-se. A experiência relatada é somente uma das alternativas, pois, se cada turma é única, a proposta de dança para cada uma também deve ser diferenciada.

# Inclusão da dança na escola: Uma experiência bem sucedida.

UNISEP - União do Ensino do Sudoeste do Paraná

## Autoria

Vera Lúcia Medeiros Albuquerque de Azambuja  
Daiana Viacelli Fernandes  
Vanessa Amaral

Se o professor fosse preparado o aluno aceitaria a dança?

## Justificativa

O conteúdo da Educação Física escolar deve ser a cultura corporal do movimento (DARIGO E RANGEL, 2005; GONSALVES, 2006). Entretanto o Bracht (1992 apud BETTI, 1995) destaca que apesar da Educação Física alegar trabalhar todos esses conteúdos, a escola se restringe ao esporte. O "resto" está relegado ao aquecimento para a prática esportiva. O esporte na escola está tão forte que subjuga a Educação Física a ele (COLETIVO DE AUTORES, 1992). Se a dança é um conteúdo estruturante e está presente no currículo do professor porque ela não é trabalhada? Alguns autores (BETTI, 1995) ao fazerem a mesma pergunta ressaltam a falta de aceitação, de material, comodismo, falta de motivação e falta de preparo. O que mais chama a atenção é o preconceito contra o movimento. Além de pouco trabalhada a dança muitas vezes a dança é desenvolvida de forma fragmentada e desconexa ou apenas vinculada a apresentações em dias festivos com passos estereotipados e não contextualizados (DARIDO E RANGEL, 2005; BUOGO; LARA; 2011). Mas não acreditamos na educação para o não movimento, mas sim o contrário. A dança na escola é um conteúdo estruturante e, portanto, deve estar presente nas aulas de Educação Física nos aspectos culturais, sociais e históricos (PARANÁ, 2008). Para além do modismo e dos passos decorados, a dança deve oportunizar o desenvolvimento de todos os domínios do comportamento humano (PACHECO, 1999; VERDRI, 2000).

## Objetivos

Avaliar a aceitação da dança na escola. Apontar possibilidades do trabalho da dança na escola.

## Metodologia

População: Turma do ensino fundamental de 5ª a 8ª série do Colégio Unisep Periodicidade: Uma aula de dança a cada 15 dias, durante 5 meses. Ao início de toda aula procurou-se fazer uma introdução teórica afim de conscientizar e esclarecer o conteúdo a ser trabalhado, bem como relacioná-lo a fatos do cotidiano dos alunos, para que esses também possam contribuir nos diálogos. A partir disto, foram levantados os problemas da inserção da dança na escola com o professor da turma e os próprios alunos. Na sequência a havia a discussão de novas proposições para as aulas seguintes. Isto caracteriza a pesquisa como pesquisa-ação.

## Resultado

Formações, direções e deslocamento em diferentes níveis, a noção de tempo e espaço, a consciência rítmica e a educação dos sentidos. Combinações entre esses elementos. Primeiro estilo: Street Dance.

### Reação inicial

- Participação ativa X receio do "errado"
- Barreira de Gênero

### Solução

- Associar a dança com um meio esportivo - Basquete.

Grupos de Estudo em Dança da UNISEP

## Na sequência

Fundamentos do Basquete + elementos da dança = maior participação efetiva.

Desenvolver a expressão, improvisação e criatividade. Atividades individuais, em dupla e em grupo, onde os alunos poderiam utilizar tudo que foi produzido e trabalhado durante as aulas. Ainda, os alunos deveriam executar essas atividades em som ou ritmo de diferentes estilos de música, ou seja, anexado a esta atividade ainda encontrava-se e a interpretação e o ritmo e cada estilo. Destacamos que todos os alunos realizaram esta atividade até a sequência do espalho. Esta maior participação surpreendeu até o professor da turma. Percebeu-se também a descontração dos alunos nas atividades e expressões faciais. O receio em participar de aulas de dança foi substituído pelo prazer criação e improvisação de movimentos.

## Conclusões

Ao ser mesclada com o esporte, a dança obteve seu bilhete de entrada para a prática destes alunos. Vale ressaltar que a dança não necessariamente entrará pela mesma "porta". O conhecimento da turma, seus dilemas, necessidades e anseios, são fundamentais para a contextualização do conteúdo. Se cada turma é única, a proposta de dança para cada uma deve ser diferenciada. Com esta experiência deve percebermos que é possível adaptar a dança e incluí-la no contexto escolar. Há apelação por parte de alunos para o trabalho com os elementos básicos de dança. Talvez o que falta ainda para a inclusão definitiva como conteúdo seja a vontade do educador em incluí-la. Ou seja é necessário que este saia de sua zona de conforto e desfaça-se. Proponha coisas novas as suas turmas, pois ninguém pode não gostar do , que não conhece.

## Referências Bibliográfica

- BETTI, I. C. A. R. Esporte na escola: mas é só isso, professor? *Motriz*, v. 1, n. 1, p. 25-31, 1995.
- BUOGO, E.; LARA, L. M. A educação física nas diretrizes curriculares da educação básica do Paraná: análise da dança como conteúdo estruturante. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 2011.
- COLETIVO DE AUTORES. *Metodologia do Ensino da Educação Física*. São Paulo: Cortez, 1992.
- DARIDO, S. C.; RANGEL, I. C. A. Educação Física na escola: Implicações para a prática pedagógica. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2005.
- GONSALVES, N. L. G. *Metodologia do Ensino da Educação Física*. Curitiba: IBPEX, 2006.
- MARCELINO, E. P.; KINJIK, J. D. A Escola vai ao Bate! Possíveis Relações entre Dança e Educação Física na Escola. *Mackenzie de Educação Física e Esporte - Volume 5, número Especial I*, p. 65-72, set. 2006. Disponível em: <[http://www.mackenzie.com.br/fead/admin/Graduacao/COBES/Cursos/Educao\\_Fisica/REMEFE-5-especial-2006\\_art07\\_edfis5nI.pdf](http://www.mackenzie.com.br/fead/admin/Graduacao/COBES/Cursos/Educao_Fisica/REMEFE-5-especial-2006_art07_edfis5nI.pdf)> Acesso em: 18 de abril, 2011.
- NANNI, D. *Dança Educação: Princípios, Métodos e Técnicas*. 4.ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2002.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais - Educação Física* (Secretaria de Educação Fundamental. Ensino de quinta a oitava séries. Brasília: MEC/SEF, 1998).
- PACHECO, A. J. P. *Educação Física e Dança: Uma Análise Bibliográfica. Pensar a Prática* (UFPA), Goiás, v.2, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fe/article/view/Article/148/2635#>> Acesso em 18 de abril, 2011.
- PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. *Diretrizes curriculares para o ensino fundamental educação física*. Curitiba: SEED, 2008.
- STRAZZACAPPA, M. M. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Cadernos do CEDES (UNICAMP)*, Campinas/SP, v. 1, n. 53, p. 69-83, 2001.
- VERDERI, E. B. L. P. *Dança na escola*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2000.





# O movimento hip-hop e o *street dance*: revelando as habilidades sociais

Samantha Caroline H. de Carvalho<sup>132</sup>

Mázaro Luiz Mantovanello<sup>133</sup>

Rosana de Jesus<sup>134</sup>

Universidade do Vale do Itajaí, Centro de Ciências da Saúde, Educação Física

## Resumo

O presente estudo qualitativo teve como objetivo aplicar o movimento hip-hop, por meio das habilidades sociais, ressaltando o *street dance*. A intervenção aconteceu em Itajaí, e foi possível compreender a dificuldade encontrada e o conceito equivocado em relação à cultura corporal e social desse movimento.

# O movimento hip hop e o street dance: revelando as habilidades sociais

**Samantha Caroline H. de Carvalho**  
Formada no curso de Educação Física  
Licenciatura da UNIVALI  
www.samantha-carvalho.blogspot.com

**Máزارo Luiz Mantovanello**  
Formado no curso de Educação Física  
Licenciatura da Universidade do Vale do Itajaí

**Rosana de Jesus**  
Orientadora de Estágio Supervisionado  
do curso de Educação Física  
Licenciatura da Univali

## Universidade do Vale do Itajaí, Centro de Ciências da Saúde, Educação Física.

### Resumo

O presente estudo qualitativo teve como objetivo aplicar o movimento Hip Hop, através das Habilidades Sociais, ressaltando o Street Dance. A intervenção no Parque Dom Bosco, como reflexão-ação-reflexão, foi o instrumento usado como coleta, sendo possível compreender a dificuldade encontrada nas atividades que envolviam dança, assim como o conceito equivocadamente em relação à cultura corporal e social ao movimento Hip Hop.



### Introdução

A ideia de relacionar as habilidades sociais com o movimento Hip Hop, surgiu por conta da discriminação, da falta de formação do violador significado da cultura deste movimento. Isso, porque enquanto pessoa que dança, o Street Dance (Dança de Rua) está voltado para a criação de coreografias, focando somente a competição como vimos na prática, perdendo o seu enfoque principal.

Entretanto nosso foco foi trabalhar também as habilidades sociais através do Street Dance, mas antes devemos entender a cultura e o movimento Hip Hop. Magro (2002 apud, AVILA; OLIVEIRA; PEREIRA, 2005, p. 58) fala sobre o surgimento do hip hop: "[...] nos Estados Unidos, nos últimos anos da década de 1960, unindo práticas culturais dos jovens negros e latino-americanos nos quetos e nas ruas dos grandes centros urbanos tornando pra muitos jovens o lazer em forma de luta e resistência".

Partindo de nossa hipótese de que o movimento Hip Hop e o Street Dance foram mal interpretados nas aulas, nós introduzimos as habilidades sociais estimulando o respeito pelo mesmo e pela dança, despertando o prazer de dançar e não pela competição, vivenciando o Street Dance ao introduzir sua técnica, uma das nossas dificuldades foi a falta de referencial teórico neste assunto, por ser um tema de grandes discussões, pois abrange diversidades e culturas, cabendo a nós recorrermos a referências de ambientes virtuais como vídeos, blogs e sites.

No entanto com a nossa proposta de estágio, citando o papel da Educação Física no contexto escolar, que tem a grande função diante dos alunos de ampliar a visão sobre a cultura corporal do movimento em construção do seu caráter, conhecendo melhor seu corpo físico e seu cognitivo, oportunizando os alunos de conhecer diferentes manifestações culturais que envolvam toda sociedade, em questões físicas, corporais e psicológicas.

Sabendo desta importância, nós perguntamos, De que forma nós podemos transmitir aos alunos sobre este movimento nas oficinas de Educação Física, transmitindo o respeito e despertando o prazer por dançar?

### Metodologia

O presente estudo trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa onde registramos nossas ações, as reflexões sobre as mesmas e na sequência as novas ações, após analisarmos os dados coletados em nossa própria prática, onde pudemos ver os erros e acertos, os quais serviram para que pudéssemos melhorar nossas ações, ou seja, pontos positivos e negativos da pesquisa, refletindo sobre o desenvolvimento de nossa prática pedagógica. Entendemos o planejamento segundo as colocações de Minayo (2000), como um processo de racionalização, organização e coordenação da ação docente, articulando a atividade escolar e a problemática do contexto social.

Agora podemos descrever a estrutura do Parque Dom Bosco, onde realizamos nosso estágio supervisionado, localizado em Itajaí - SC, próximo ao campus da UNIVALI, é vinculado das escolas católicas da rede Salesiano junto com a prefeitura, porém este programa de contra-turno escolar não é cobrado aos seus participantes, apenas para as crianças ocuparem seu tempo livre. Já os adolescentes, procuram o Parque com intuito de curso técnico, também sem nenhum custo.



Explicando melhor os elementos do Hip Hop, começamos pelo Rap através da oficina realizada, levamos para os alunos um especialista neste assunto, o MC "Rec Jay", segundo Barbosa (1998, p. 85) o MC é conhecido como mestre de cerimônias e é responsável por animar as festas e fazer rap. Portanto, com o nosso convidado Rec Jay, introduzimos aos alunos o conteúdo das habilidades sociais, onde relacionamos o confronto com os combates de MCs de hoje em dia, mostrando a parte boa do Hip Hop, as competições amigáveis que ao invés de provocar brigas e vinganças, passam mensagens positivas, disputam se são melhores somente na música, confirmando o respeito e a consideração entre os seus colegas.

Outro elemento que abordamos foi o grafite, para entendermos melhor este elemento, primeiro devemos saber o que ele representa, para Gutierrez (2010) o Grafite é a escrita inscrita nas paredes da cidade, é cor, linguagem, textura, arte, intervenção, protesto, provocação, cujo elemento esta inserido na cultura Hip Hop. Assim sendo deixamos a oficina para o ministrante "Diant" explicou aos alunos algumas técnicas de grafite, traços, enfocando muito a criatividade que existe dentro de cada um. Consecutivos, os alunos "colocaram a mão na massa", ordenadamente cada aluno puderam grafitar algo de seu interesse, muitos fizeram seu nome, alguns ariscaram a desenhar.



### Palavras chaves:

Habilidades sociais, movimento Hip Hop, Street Dance, cultura corporal.

### Objetivo Geral:

Introduzir as habilidades sociais através do movimento Hip Hop, ressaltando o Street Dance.

### Objetivos Específicos:

Desenvolver a coordenação rítmica para a iniciação da dança;  
Vivenciar o Street Dance introduzindo a sua técnica;  
Aprimorar as Habilidades sociais dentro do movimento Hip Hop.



A dança em si vem basicamente das Danças Sociais, mas é possível ver muitas influências de outras danças como Locking, Robot, Popping, Slides, Waving, Danças Sociais, são danças que agregam pessoas num determinado ambiente, festas particulares, clubes e performances. Geralmente essas danças são influenciadas por uma música, um artista, ou um gesto que nasce espontaneamente, como cita Davis D's (2010). Freestyle também pode ser visto como uma liberdade total de combinação de técnicas de estilos de Danças Urbanas. Criando um estilo próprio de dançar, falar, e se movimentar, dentro de cada dançarino que vive este estilo.

Outro estilo que abordamos durante a oficina com o nosso dançarino convidado "Guinho" do grupo Elite Unit, também grupo de Samantha, tendo total domínio sobre este ritmo, passou sobre a história do House Dance. Enquanto a dança tem evoluído consideravelmente, o House Dance como todos os diferentes subgêneros já desenvolvidos, existem três elementos principais: elevação, footwork (trabalho com os pés) e locking (movimentos curtos no chão).

Percebemos que na turma da dança, por alguns alunos participarem de um grupo de dança, a rivalidade e a competição entre eles eram muito intensas, a professora da turma também estimulava isso nos alunos, onde um tem que dançar melhor que o outro.



Com isso, entramos com a questão das habilidades sociais, encaixando na questão de minimizar esta competição, mostrando que apesar da competitividade, tem que haver um respeito pelos praticantes e realizá-la por vontade própria, por prazer. Prette (2001) fala que as habilidades sociais referem-se à existência de diferentes classes de comportamentos sociais no repertório do indivíduo para lidar de maneira adequada com as demandas das situações interpessoais.

### Considerações finais e algumas reflexões

Reunimos todas as turmas e ficamos quase uma hora apenas conversando com eles, de forma descontraída, sobre tudo que tínhamos vivenciado durante essas seis oficinas. Debatedo o que é realmente o Hip Hop, o que mudou na concepção dos alunos do início até este dia, em relação ao movimento e os problemas que encontramos no dia, as formas que lidamos com estes.

Outro fato que nos chamou a atenção, no começo da oficina quando estávamos juntando os alunos no auditório, Samantha e Máزارo estavam fora do auditório, quando Samantha falou, "Máزارo, não podemos deixá-los sozinhos eles irão se 'matar', têm intrigas entre eles". Fomos correndo para o auditório, quando entramos o inevitável não aconteceu, nos surpreendemos mais uma vez, os alunos estavam sentados, sem bagunça, conversando em voz baixa sem brigar, então nós olhamos e comentamos, "ainda, tem alguns professores que não valorizam este tema Hip Hop para trabalhar valores básicos como respeito, cooperatividade, amizade, dentre outros". Não sabem a importância das questões básicas.

Para finalizar deixamos a seguinte mensagem, não existem alunos que não querem aprender, basta o professor buscar um método atrativo para estes, despertando-os sua vontade.



### Referências

AVILA, A. B., OLIVEIRA, P. L. de, PEREIRA, L. G., Hip Hop e Cultura: relevando algumas ambigüidades. IN: SILVA, M. DAMIANI, I., Práticas corporais. Florianópolis(org): Nauember Ciência & arte, 2005 3v. II. BARBOSA, J.G. Educação para a formação de autôres-cidadãos. In: Barbosa, J.G. (Org.), Multiferencialidade nas oficinas e na educação. São Carlos: edufscar, 1998. Davis D's Hip Hop Corner Disponível em: www.daveyid.com Acesso em: 31 set. 2010. GUTIERREZ, Carolina. Grafitti: arte de rua, poesia e protesto. Disponível em: www.outraspalavras.net/?p=1897. Acesso em: 11 set. 2010.

MARQUES, I. A. **Ensino da dança hoje: Textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 1999. MINAYO, M.C.S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 7 ed., São Paulo, Hucitec: Rio de Janeiro: Abrasco, 2000. PRETTE, A. Del. ZILDA, P. **Psicologia das relações interpessoais: Vivências para o trabalho em grupo**, Petropolis, RJ: Vozes, 2001.



6º Seminário de Dança



# **Análise do nível de estresse e ansiedade em bailarinas do 28.º Festival de Dança de Joinville**

Fernanda Almeida Gutierrez<sup>135</sup>

UNIDERP – Anhanguera – Campo Grande (MS)

## **Resumo**

Hoje é comum ouvirmos falar em estresse em todas as situações vivenciadas pelo ser humano. Em razão desse fato, percebe-se uma atenção maior voltada a estudos que vinculam os níveis de estresse e ansiedade à prática de atividades de fundo competitivo ou apresentações culturais. Para a formação de um bailarino, a preparação física mostra-se essencial, porém ela só apresentará resultados positivos se estiver associada a um bom desempenho emocional, definido como qualquer situação de tensão aguda ou crônica que produz uma mudança no comportamento físico e/ou no estado emocional do indivíduo. Este estudo teve como objetivo verificar a ocorrência de estresse e ansiedade em 26 bailarinas, com idade média de 19,15 anos, na competição do 28.º Festival de Dança de Joinville. A pesquisa é qualitativa descritiva. Para a coleta dos dados foi desenvolvido um questionário específico para a área de dança, com vistas a avaliar situações de estresse psíquico, utilizando-se uma escala Likert. O questionário possuía 17 perguntas com quatro possibilidades de respostas, com a seguinte pontuação: nunca (1), raramente (2), algumas vezes (3) e a maioria das vezes (4). Os dados coletados foram analisados mediante estatísticas descritivas: média e desvio padrão. Considerou-se que perguntas com escores maiores ou iguais a 2,50 indicaram uma tendência de que o fator envolvido na referida pergunta seja significativo. Seis perguntas apresentaram valores superiores ou iguais a 2,50, duas referem-se a fator fisiológico; três equivalem a fatores psicológicos; e uma é concernente ao fator social. As bailarinas evidenciaram sintomas significativos que indicaram a presença de estresse e ansiedade por ocasião da competição do festival de dança.



# ANÁLISE DO NÍVEL DE ESTRESSE E ANSIEDADE EM BAILARINAS DO 28º FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

Fernanda Almeida Gutierrez (UNIDERP - ANHANGUERA)

## INTRODUÇÃO:

• O surgimento do estresse é decorrente de: fatores pessoais (processos psíquicos e somáticos) e ambientais (ambiente físico e social). Adquiridos através de condições internas (relação à pessoa) e externas (o meio) (Nitsch, 1981);

• A ansiedade é considerada uma emoção típica do fenômeno estresse, que este é um complexo processo psicobiológico, que consiste em três grandes elementos: estressores, percepções ou avaliações de perigo (ameaça) e reações emocionais (Spielberger, 1989).

• Classificação da ansiedade: traço - caracterizada por aspectos específicos; estado - depende das condições objetivas (pessoa - tarefa - meio - ambiente) influenciada por fatores pessoais. (Samulski et al, 1996).

• O objetivo do estudo foi verificar a ocorrência de estresse e ansiedade em 26 bailarinas clássicas, de categoria avançada, com idade média de 19,15 anos participantes da competição do 28º Festival de Dança de Joinville, em junho de 2010.

## METODOLOGIA:

• Questionário com 17 perguntas, o qual utiliza a escala Likert, abordando itens que incluem a avaliação de sintomas psicológicos, fisiológicos e sociológico, os quais estão relacionados com a ocorrência de estresse e ansiedade.

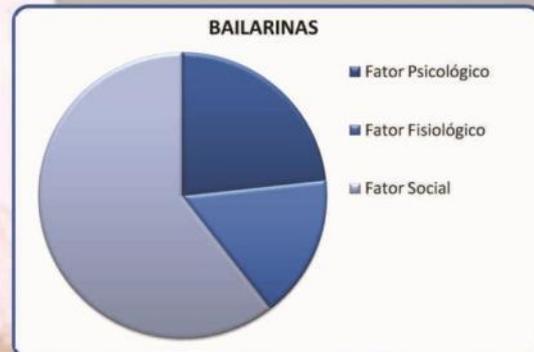
• Cada pergunta do referido questionário tem quatro possibilidades de respostas, com a seguinte pontuação: nunca (1), raramente (2), algumas vezes (3) e a maioria das vezes (4) (Samulski et al, 2002).

## APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS DADOS:

Questão	Assunto	Nota média
1	Cansaço	2,23
2	Irritabilidade	2,42
3	Memória	1,62
4	Apetite	2,50
5	Sono	2,27
6	Concentração	1,85
7	Fobia	1,31
8	Criatividade	2,04
9	Interesse sexual	1,69
10	Dor cabeça	1,85
11	Desarranjos intestinais	1,77
12	Urinar	2,42
13	Preocupação erros	3,15
14	Palpitação	3,27
15	Nervoso início	3,31
16	Gosto por grande público	3,85

Fonte: dados coletados no 28º Festival de Dança de Joinville/SC.

• Tabela 1: A média das bailarinas que apresentaram sintomas relacionados à ocorrência de estresse e ansiedade é de 38,46% . Considerando que foram atribuídos valores de 1,00 a 4,00 para as opções de resposta contidas no questionário, pode-se considerar que perguntas com escores maiores ou iguais a 2,50 indicam uma tendência de que o fator envolvido na referida pergunta seja significativo, conforme utilizado por (Spielberger et al, 1979).



Fonte: dados coletados no 28º Festival de Dança de Joinville/SC.

• Gráfico 1: Os sentimentos de tensão, apreensão, nervosismo e preocupação são somadas às alterações comportamentais e fisiológicas, como temores, palpitações e vertigens descrevem os sintomas de ansiedade mais comuns (Spielberger 1981).

• Na fase de estresse, o medo de errar e o temor predominam, sendo manifestados em aspectos cognitivos, mas também produzem reações vegetativas, motoras e emocionais (Samulski, 1995).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

• As bailarinas participantes desta pesquisa apresentaram sintomas significativos que indicaram a presença de estresse e ansiedade por ocasião da competição. Deve-se levar em conta que as bailarinas sentem o coração palpitar, frio na barriga, têm medo de errar a sequência coreográfica e/ou esquecer a coreografia. Assim essas bailarinas sofrem pressões psicológicas, levando ao estresse e à ansiedade.

## REFERÊNCIAS

LIMA, W. Nadadoras Adolescentes e Stress Competitivo. Revista Técnica Brasileira de Educação Física e Desporto, v.14, n.131, 1999; NOCE, F.; SAMULSKI D. Perfil psicológico de atletas paraolímpicos brasileiros. Revista Brasileira de Medicina do Esporte, Belo Horizonte, v.8 n.4, jul./ago. 2002; SAMULSKI, D. M. Psicologia do Esporte: Manual para a Educação Física, Psicologia e Fisioterapia. São Paulo/SP: Manole, 2002; SPIELBERGER, C. D. Tensão e Ansiedade. São Paulo: Harper & Row do Brasil., 1981.

# Análise cinemática dos passos *elevé* e *relevé* em primeira e em segunda posição de pés

Kaanda Nabilla Souza Gontijo<sup>136</sup>

Grace dos Santos Feijó<sup>137</sup>

Lais Paixão Ribeiro<sup>138</sup>

Cláudia Tarragô Candotti<sup>139</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Resumo

O ensino e a aprendizagem do *ballet* clássico sempre estiveram profundamente relacionados a repetições de movimentos técnicos. Estas podem, ao longo dos anos, levar a alterações posturais e biomecânicas que causam, muitas vezes, lesões por estresse principalmente nos membros inferiores dos(as) bailarinos(as). O objetivo do presente estudo é analisar a estabilidade articular de tornozelo e pé de bailarinas clássicas durante a realização dos passos técnicos *elevé* e *relevé* por meio de cinematria 3D. Compuseram a amostra 31 bailarinas com no mínimo cinco anos de prática em *ballet* clássico. Foram fixados nove marcadores reflexivos em pontos anatômicos, além de três marcadores técnicos de referência fixados no solo. A execução dos passos *elevé* e *relevé* foi gravada simultaneamente por quatro câmeras. Por meio de cinematria 3D (*Software Dvideow*) serão quantificadas as variações métricas de cada ponto anatômico de interesse. Os resultados encontram-se em análise, porém citam-se quatro principais pontos de investigação: verificar o aumento da distância entre os pontos maléolo e calcâneo laterais durante o movimento, supõe-se que a bailarina estará colocando o peso corporal sobre o quinto dedo do pé; acredita-se que, verificada a velocidade aumentada do retorno do calcâneo ao solo, a bailarina pode estar apresentando falta de força em dorsiflexores; serão traçadas duas linhas (entre as laterais do 1.º e do 5.º metatarsos e entre o calcâneo lateral e o medial), caso ambas não se mantenham constantes no espaço durante os passos, supõe-se que a bailarina apresenta instabilidade do tornozelo; caso seja verificada uma rotação interna da tibia durante o movimento, presume-se que isso seja causado por

fraqueza dos rotadores externos de quadril, responsáveis pela manutenção do *en dehors*. Tendo acesso a essas análises biomecânicas, específicas para os passos citados, professores de dança e profissionais da saúde poderão acompanhar e reavaliar frequentemente os(as) bailarinos(as), buscando a prevenção de lesões associadas às falhas de execução que forem detectadas.

Feijó G <sup>1</sup>; Gontijo K; Ribeiro L; Candotti CT

## Introdução

O ensino e aprendizagem do *ballet* clássico sempre esteve profundamente relacionado a repetições de movimentos técnicos. Estas podem, ao longo dos anos, levar a alterações posturais e biomecânicas, que causam, muitas vezes, lesões por estresse principalmente nos membros inferiores dos bailarinos (as).

## Objetivo

Analisar a estabilidade articular de tornozelo e pé de bailarinas clássicas durante a realização dos passos técnicos *elevé* e *relevé* por meio de Cinemetria 3D.

## Metodologia

**Amostra:** 31 bailarinas com no mínimo 5 anos de prática em *ballet* clássico.

**Coleta:** Foram fixados 9 marcadores reflexivos em pontos anatômicos, além de 3 marcadores técnicos de referência fixados no solo. A execução dos passos *elevé* e *relevé* foi gravada simultaneamente por 4 câmeras.

**Análise:** Por meio de Cinemetria 3D (*Software Dvideow*), serão quantificadas as variações métricas de cada ponto anatômico de interesse.



Imagem câmera 1



Imagem câmera 2

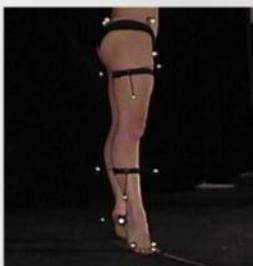


Imagem câmera 3

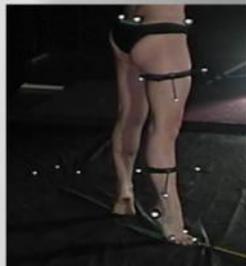


Imagem câmera 4

## Resultados Preliminares

Os resultados encontram-se em análise, porém podemos citar 4 principais pontos de investigação:

1 - Verificando o aumento da distância entre os pontos maléolo e calcâneo laterais durante o movimento, supõe-se que a bailarina estará colocando o peso corporal sobre o quinto dedo do pé;

2 - Supõe-se que, verificada a velocidade aumentada do retorno do calcâneo ao solo, a bailarina pode estar apresentando falta de força em dorsiflexores;

3 - Serão traçadas 2 linhas (entre as laterais do 1º e do 5º metatarsos e entre o calcâneo lateral e o medial), caso ambas não se mantenham constantes no espaço durante os passos, supõe-se que a bailarina apresenta instabilidade do tornozelo;

4 - Caso seja verificada uma rotação interna da tibia durante o movimento, supõe-se que isso seja causado por fraqueza dos rotadores externos de quadril, responsáveis pela manutenção do *en dehors*.

## Considerações Finais

Tendo acesso a essas análises biomecânicas, específicas para os passos citados, professores de dança e profissionais da saúde poderão acompanhar e reavaliar frequentemente os bailarinos (as), buscando a prevenção de lesões associadas às falhas de execução que forem encontradas nos mesmos.

<sup>1</sup>graceds.feijo@gmail.com

# **Análise cinemática dos passos *relevelant* e *grand battement* do *ballet* clássico**

Kaanda Nabilla Souza Gontijo<sup>140</sup>

Grace dos Santos Feijó<sup>141</sup>

Lais Paixão Ribeiro<sup>142</sup>

Cláudia Tarragô Candotti<sup>143</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **Resumo**

O *ballet* clássico busca padrões de movimentos estéticos e muitas vezes faz uso daqueles que necessitam de grandes amplitudes articulares. Por vezes, estas vão além dos limites anatômicos dos bailarinos, sendo imprescindível uma execução tecnicamente correta dos passos para que lesões sejam evitadas. Visando auxiliar técnica e cientificamente professores e demais profissionais da área da saúde que lidam com esse público de artistas a identificarem e prevenirem tais lesões, o objetivo do presente estudo é avaliar quantitativamente os passos *relevelant* e *grand battement a la second* por meio de cinematria 3D (*Software Dvideow*). Foram avaliadas 31 praticantes de *ballet* clássico há no mínimo cinco anos. Cada bailarina foi filmada executando os passos, analisados simultaneamente por quatro câmeras, tendo fixados em seu corpo marcadores reflexivos em pontos anatômicos específicos do quadril e do osso navicular. Os resultados encontram-se em análise, porém qualitativamente já se detectaram diferentes compensações pélvicas. Verificou-se que o movimento compensatório mais expressivo executado em ambos os passos foi a elevação da hemipelve esquerda previamente à abdução da coxofemoral ipsilateral, favorecendo a amplitude dessa articulação – mais expressiva durante o *relevelant*. Há outros pontos de investigação em análise: suposta relação entre a largura do quadril com a elevação da hemipelve em movimento (pretende-se verificar se quanto menor a pelve maior será a elevação); suposta relação entre o tamanho do pé com o deslocamento laterolateral da pelve (almeja-se saber se quanto menor o pé maior esse deslocamento). Ao final da análise será possível quantificar as

falhas mecânicas associadas à realização de tais passos, com vistas a auxiliar na prevenção de futuras lesões ou dores relacionadas à má utilização corporal ao executar os preceitos técnicos do *ballet* clássico.

## INTRODUÇÃO

O *ballet* clássico busca padrões de movimentos estéticos e muitas vezes faz uso daqueles que necessitam de grandes amplitudes articulares. Por vezes, estas vão além dos limites anatômicos dos bailarinos, sendo imprescindível uma execução tecnicamente correta dos passos para que lesões sejam evitadas.

## OBJETIVO

Visando auxiliar técnica e cientificamente professores e demais profissionais da área da saúde que lidam com esse público de artistas a identificarem e prevenir tais lesões, o objetivo do presente estudo é avaliar quantitativamente os passos *relevelant* e *grand battement a la second* por meio de Cinemetria 3D (*Software Dvideow*).

## MATERIAIS E MÉTODOS

Foram avaliadas 31 praticantes de *ballet* clássico há no mínimo 5 anos. Cada bailarina foi filmada executando os passos analisados simultaneamente por 4 câmeras, tendo fixados em seu corpo marcadores reflexivos em pontos anatômicos específicos do quadril e do osso navicular.

## RESULTADOS PRELIMINARES

Os resultados encontram-se em análise, porem qualitativamente, ja foram detectadas diferentes compensações pélvicas; verificou-se que o movimento compensatório mais expressivo executado em ambos os passos, foi a elevação da hemipelve esquerda previamente à abdução da coxofemoral ipsilateral, favorecendo a amplitude dessa articulação - mais expressiva durante o *relevelant*.

Demais pontos de investigacao em análise:

1. A suposta relacao entre a largura do quadril com a elevacao da hemipelve em movimento (pretende-se verificar se quanto menor a pelve maior sera a elevacao).
2. A suposta relacao entre o tamanho do pe com o deslocamento latero-lateral da pelve ( pretende-se verificar se quanto menor o pe maior este deslocamento).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final da análise, prevista para o final do mês de agosto, será possível quantificar as falhas mecânicas associadas à realização desses passos, auxiliando na prevenção de futuras lesões ou dores relacionadas à má utilização corporal ao executar os preceitos técnicos do *ballet* clássico



# Comparação das análises qualitativa/quantitativa do alinhamento de membros inferiores de bailarinas

Kaanda Nabilla Souza Gontijo<sup>144</sup>

Grace dos Santos Feijó<sup>145</sup>

Lais Paixão Ribeiro<sup>146</sup>

Cláudia Tarragô Candotti<sup>147</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Resumo

Visando destacar a importância da avaliação biomecânica como auxiliar na prevenção de lesões em membros inferiores de praticantes do *ballet* clássico, o objetivo desta dissertação de mestrado é comparar dois métodos de avaliação do passo *plié*: o método de avaliação dinâmica do alinhamento articular dos membros inferiores (MADAAMI – versão II) e a cinemetria 3D. A amostra, composta por 31 bailarinas clássicas de seis escolas de *ballet* da cidade de Porto Alegre (RS), com idade acima de 18 anos e mínimo de cinco anos de prática em *ballet* clássico, foi avaliada realizando a sequência do *plié* na 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> posição de pés por ambos os métodos simultaneamente. Após a análise dos dados cinemáticos, em andamento, será possível quantificar e *rankear* (entre as categorias: execução insuficiente, regular, boa ou ótima do passo) as variações articulares em centímetros de cada bailarina durante as fases do *plié* e compará-las com as pontuações resultantes do MADAAMI – versão II (categorizadas da mesma maneira). A realização da validação do MADAAMI – versão II permitirá que ele seja utilizado por professores de *ballet*, fisioterapeutas e demais profissionais que se interessem em verificar problemas de execução do passo *plié*, preditivos de lesões importantes nos(as) bailarinos(as).

## INTRODUÇÃO E OBJETIVO

Visando destacar a importância da avaliação biomecânica como auxiliar na prevenção de lesões em membros inferiores de praticantes do *ballet* clássico, o objetivo desta dissertação de mestrado é comparar 2 métodos de avaliação do passo *plié*: o Método de Avaliação Dinâmica do Alinhamento Articular dos Membros Inferiores (MADAAMI – Versão II) e a Cinemetria 3D.

## MATERIAIS E MÉTODOS

A amostra, composta por 31 bailarinas clássicas de 6 escolas de *ballet* da cidade de Porto Alegre-RS (acima de 18 anos e mínimo de 5 anos de prática em *ballet* clássico), foi avaliada realizando a sequência do *plié* na 1ª e 2ª posição de pés por ambos os métodos simultaneamente.



MADAAMI - Versão II

Planilha de posturação de MADAAMI – Versão II utilizada para avaliação do passo *plié* (avaliação da 1ª Posição de Pé) VÍDEO: \_\_\_\_\_

Posição de pé	Fases do Passo	Etapas do Movimento	Critério	Avaliação	Descrição da Posição da Pé
1ª Posição (Observar o pé direito)	Com Joelhos estendidos	Estático	Pé alinhado	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	Retno ( ) Ante ( ) Neutra ( )
			Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
			Médo pe estavé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
	Desida	Pé estavé	Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	Retno ( ) Ante ( ) Neutra ( )
			Médo pe estavé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
			Subida	Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )
Durante o <i>dance plié</i>	Final do movimento	Pé estavé	Pé alinhado	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	Retno ( ) Ante ( ) Neutra ( )
			Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
			Médo pe estavé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
	Subida	Pé estavé	Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	Retno ( ) Ante ( ) Neutra ( )
			Médo pe estavé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
			Subida	Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )
Durante o <i>grand plié</i>	Final do movimento	Pé estavé	Pé alinhado	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	Retno ( ) Ante ( ) Neutra ( )
			Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
			Médo pe estavé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
	Subida	Pé estavé	Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	Retno ( ) Ante ( ) Neutra ( )
			Médo pe estavé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
			Subida	Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )
Com Joelhos estendidos	Estático	Pé alinhado	Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	Retno ( ) Ante ( ) Neutra ( )
			Médo pe estavé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )	
			Subida	Joelho alinhado como pé	O ( ) B ( ) R ( ) F ( )

Legenda: O – Ombro, B – Braço, R – Regaço, F – Iluminação; Retno – Retroversão pébrica, Ante – Anteversão pébrica, Neutra – Posição neutra da pé.

## RESULTADOS PRELIMINARES

Após a análise dos dados cinemáticos, em andamento, será possível quantificar e *rankear* (entre as categorias: execução insuficiente, regular, boa ou ótima do passo) as variações articulares em centímetros de cada bailarina durante as fases do *plié* e compará-las com as pontuações resultantes do MADAAMI – Versão II (categorizadas da mesma maneira).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização dessa validação do MADAAMI - Versão II, permitirá que ele seja utilizado por professores de *ballet*, fisioterapeutas e demais profissionais que se interessem em verificar problemas de execução do passo *plié*, preditivos de lesões importantes nos bailarinos (as).

Os resultados finais da presente pesquisa serão publicados em dezembro de 2012.

# Rosários: um resgate da cultura popular brasileira por meio da dança

Caroline Bertarelli Bibbó<sup>148</sup>

Simone do Carmo Silva<sup>149</sup>

Juliana Castro Bergamini<sup>150</sup>

Universidade Federal de Ouro Preto

## Resumo

Este trabalho é um relato sobre o Rosários, grupo de danças folclóricas fundado em abril de 2010 nas dependências da Universidade Federal de Ouro Preto, agregando hoje alunos dessa instituição e membros da comunidade local. O grupo, baseado na riqueza e diversidade cultural do Brasil, resgata, registra e divulga o conhecimento sobre as origens, os costumes e os festejos provenientes das cinco regiões, com vistas a difundir a cultura popular e apresentar as várias identidades brasileiras. A presente pesquisa pauta-se em documentos e registros sobre o grupo; pesquisas bibliográfica, histórica, epistemológica, semiológica sobre a temática cultura popular e folclore; vivências de oficinas com diferentes grupos tradicionais brasileiros e em experiências de ensaios. O Grupo Rosários utiliza a linguagem folclórica e, pelo gosto de dançar, reúne integrantes de regiões distintas do Brasil que trazem consigo experiências e vivências culturais pessoais, influenciando nas construções coreográficas pautadas em releituras coletivas. Esses corpos trazem as marcas da cultura, discursam suas histórias por meio de gestos e movimentos, codificam seu estilo de movimentar; enfim, dançam sua memória. Os corpos dos rosarianos enfatizam, além dos movimentos específicos de determinada dança, a expressão da linguagem intrínseca nos movimentos. Nesse contexto, o intenso trabalho do Rosários abrange a preparação física dos dançarinos, a montagem coreográfica, oficinas e intervenções na comunidade ministradas pelos próprios membros do grupo, além de apresentações artísticas com a premissa de que todo brasileiro merece ter conhecimento de suas raízes e reconhecer sua importância cultural. Assim, o Grupo Rosários torna-se um disseminador da memória cultural do Brasil e possibilita aos corpos jovens, adultos e idosos experimentarem um pouco de sua história e a rica e diversificada cultura brasileira.

## Rosários: um resgate da cultura popular brasileira através da dança

Caroline Bertarelli Bibbó<sup>1</sup>; Simone do Carmo<sup>2</sup>; Juliana Castro Bergamini<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) - Minas Gerais, Brasil



### Introdução

Esse trabalho é um relato sobre o Rosários, grupo de danças folclóricas fundado em abril de 2010 nas dependências da Universidade Federal de Ouro Preto, agregando hoje alunos dessa Instituição e membros da comunidade local. O Rosários baseado na riqueza e diversidade cultural do Brasil, resgata, registra e divulga o conhecimento sobre as origens, costumes e festejos proveniente das cinco regiões, difundindo a cultura popular e apresentando as várias identidades brasileiras.

### Metodologia

Essa pesquisa pauta-se em documentos e registros sobre o Grupo; pesquisas bibliográfica, histórica, epistemológica, semiológica sobre a temática Cultura Popular e Folclore; vivências de oficinas com diferentes grupos tradicionais brasileiros e em experiências de ensaios.

### Discussão

Conforme Cascudo (1967), o fato folclórico é algo que se integra à cultura e, para tal, atende a algumas características específicas como tradição, oralidade, anonimato, aceitação coletiva decorrente da funcionalidade e espontaneidade de determinada comunidade dentro de um contexto social e histórico. O Rosários utiliza dessa linguagem folclórica e, pelo gosto de dançar, reúne integrantes de regiões distintas do Brasil que trazem consigo experiências e vivências culturais pessoais, influenciando nas construções coreográficas pautadas em releituras coletivas. Esses corpos trazem as marcas da cultura, discursam suas histórias através de gestos e movimentos, codificam seu estilo de movimentar; enfim, dançam sua memória. Segundo Manhães (2009, s/p.) "as danças nas brincadeiras populares são repassadas através dessas memórias, que transformam a performance, trazendo autenticidade e renovando os sentidos das festividades", desse modo, os corpos dos rosarianos enfatizam além dos movimentos específicos de determinada dança, a expressão da linguagem intrínseca nos movimentos. Nesse contexto, o intenso trabalho do Rosários abrange a preparação física dos dançarinos, a montagem coreográfica, oficinas e intervenções junto à comunidade ministradas pelos próprios membros do grupo, além de apresentações artísticas com a premissa de que todo

brasileiro merece ter conhecimento de suas raízes e reconhecer sua importância cultural.

### Considerações finais

Através de suas ações e atuações, o Rosários torna-se um disseminador da memória cultural do Brasil, possibilitando aos corpos jovens, adultos e idosos experimentarem um pouco de sua história e a rica e diversificada cultura brasileira.



### Notas

- 1-Graduada em Educação Física pela UFOP, dançarina e pesquisadora do Grupo Rosários.
- 2-Licenciada em Artes Cênicas, graduanda em Educação Física pela UFOP e dançarina do Grupo Rosários.
- 3-Professora na área de Dança, Dança Escolar, Tópicos Especiais em Dança e Ginástica Rítmica na UFOP, diretora do Grupo Rosários e dançarina do grupo Sarandeiros de 2000 a 2008.

### Referências

- MANHÃES, J. B. **A performance do corpo brincante**. RJ: Unirio. 2009. Disponível em <<http://www.portalabrace.org>>. Acesso em 23/05/2012.
- CASCUDO, L. C. **Folclore do Brasil**. Fundo de Cultura. Rio de Janeiro. 1967.

# Características físicas como critérios de detecção e seleção de talentos no *ballet* clássico

Caroline Lopes Ozório<sup>151</sup>

Sergio Ribeiro Barbosa<sup>152</sup>

Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Juiz de Fora

## Resumo

O bailarino está sempre em busca de sua valorização como talento. Festivais competitivos e audições tornam-se rotinas de sua seleção e detecção como tal. A detecção de talentos esportivos corresponde às formas de encontrar indivíduos prontos para a admissão em programa de formação básica. Já a seleção busca determinar quais indivíduos possuem condições de serem admitidos em níveis mais altos de treinamento. Porém não foram encontrados estudos que discutam processos de detecção/seleção de talentos na dança nem tampouco sobre características físicas exigidas pelas companhias e escolas profissionalizantes em tais processos. A necessidade de pensar sobre a questão ocorre por parecer ser essa uma das maiores exigências às bailarinas. Este trabalho teve como objetivos identificar os critérios de seleção e detecção de talentos femininos no *ballet* clássico e verificar se características físicas de bailarinas se configuram como tais. Assim, busca-se discutir as exigências ao corpo da bailarina com relação à saúde, à etnia, à performance, ao gênero e a subjetividades. A pesquisa qualitativa analisará discursos sobre o tema, em entrevista semiestruturada, com profissionais de instituições, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil. Acredita-se que bailarinas passam por processos de detecção e seleção de talentos bastante específicos à dança clássica e que possuem como critério extraordinário as características físicas corporais. Sendo assim, bailarinas seriam avaliadas por suas medidas antropométricas, posturas, somatótipo, características anatômicas e biomecânicas, de forma significativa, não somente por exigências artísticas e de desempenho atlético. Entende-se que muitas dessas características podem estar atribuídas à facilitação da técnica e/ou aos padrões de beleza determinados culturalmente.

## Características físicas como critérios de detecção e seleção de talentos no *Ballet* Clássico

Caroline Lopes Ozório<sup>1</sup> Sergio Ribeiro Barbosa<sup>2</sup>

Faculdade de Educação Física – UFJF – Minas Gerais

### Introdução

O bailarino está sempre em busca de sua valorização como talento. Festivais competitivos e audições se tornam rotinas de sua seleção e detecção como tal.

A detecção de talentos esportivos corresponde às formas de encontrar indivíduos prontos para a admissão em programa de formação básica (BENDA, 1998). Já a seleção, segundo Kiss et. al (2004), busca determinar quais indivíduos possuem condições de serem admitidos em níveis mais altos de treinamento.

Porém, não se encontram estudos que discutam processos de detecção/seleção de talentos na dança, nem tampouco sobre características físicas exigidas pelas companhias e escolas profissionalizantes nesses processos. A necessidade de se pensar nessa exigência ocorre por parecer ser essa uma das maiores exigências às bailarinas.

### Objetivos

Identificar os critérios de seleção e detecção de talentos femininos no *Ballet* Clássico e verificar se características físicas de bailarinas se configuram como tais. Assim, buscará discutir as exigências ao corpo da bailarina com relação à saúde, etnia, *performance*, gênero e subjetividades.

### Metodologia

A pesquisa qualitativa analisará discursos sobre o tema, em entrevista semiestruturada, com profissionais de instituições de *Ballet* Clássico, como o “Theatro Municipal do RJ”.



### Resultados esperados

Acredita-se que bailarinas passam por processos de detecção e seleção de talentos bastante específicos à Dança Clássica e que possuem como critério extraordinário, as características físicas corporais.

Sendo assim, bailarinas seriam avaliadas por suas medidas antropométricas, posturas, somatotipo, características anatômicas e biomecânicas, de forma significativa; não somente por exigências artísticas e de desempenho atlético. Entende-se que muitas dessas características podem estar atribuídas à facilitação da técnica e/ou aos padrões de beleza determinados culturalmente.

### Referências

BENDA, R. N. A detecção, seleção e promoção de talento esportivo em uma abordagem sistêmica. In: GARCIA, E.S. et al. **Temas atuais III: educação física e esportes**. Belo Horizonte: Health, p. 95-107, 1998.

KISS, M. A. P, et. al. Desempenho e Talento Esportivos. **Rev. Paulista de Ed. Física**, São Paulo, v.18, n.esp., p.89-100, 2004.





# **Aptidão motora em crianças praticantes de balé clássico na cidade de Natal, Rio Grande do Norte, Brasil**

Flávia Nery Ramos<sup>153</sup>

Nayara Kênia da Silva<sup>154</sup>

Maria Carolina da Costa Rodrigues<sup>155</sup>

Lívia Camille Maciel de Oliveira<sup>156</sup>

Thábata Marques Liparotti<sup>157</sup>

João Roberto Liparotti<sup>158</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

## **Resumo**

O objetivo deste estudo foi analisar o perfil motor (verificar a adequação motora em relação à idade cronológica em seis habilidades), aplicando a escala de desenvolvimento motor (EDM) a nove (n = 9) crianças com idade de 5 a 9 anos, praticantes de balé clássico em Natal (RN), Brasil, por meio de avaliação e intervenções (ano 2011) e reavaliação (ano 2012). As avaliações feitas em 2011 mostraram que quatro habilidades tiveram alto índice de adequação. Isso provavelmente ocorreu graças à prática do balé, já que este trabalha com fatores que contribuem para o desenvolvimento das habilidades em questão. Após as intervenções, duas habilidades que tiveram alto índice de inadequação na avaliação de 2012 apresentaram um aumento no índice de adequação, em virtude da prática de exercícios que desenvolveram tais habilidades. Das quatro habilidades citadas, três tiveram queda nos índices de adequação, situação decorrente da diminuição dos fatores que colaboram com essas habilidades.



Grupo de  
Pesquisa CNPq:  
Estudo da vida:  
Homem, Natureza  
e Sociedade.

Linha de  
Pesquisa:

Atividade Física e  
Saúde.

Coordenação  
João Roberto Liparotti

Pesquisadoras

Thábata Marques  
Liparotti  
Flávia Nery Ramos  
Livia Camille Maciel de  
Oliveira  
Maria Carolina da Costa  
Rodrigues  
Nayama Kella da Silva  
Nayara Kênia da Silva

Palavras-chave:  
Aptidão motora,  
Balé clássico,  
Dança, Habilidade.



## APTIDÃO MOTORA EM CRIANÇAS PRATICANTES DE BALÉ CLÁSSICO NA CIDADE DE NATAL-RN- BRASIL

Flávia Nery Ramos<sup>1</sup> Nayara Kênia da Silva<sup>1</sup> Maria Carolina da Costa Rodrigues<sup>1</sup>, Livia Camille Maciel de  
Oliveira<sup>1</sup> Thábata Marques Liparotti<sup>2</sup> João Roberto Liparotti<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Graduação Departamento de Artes UFRN

<sup>2</sup> Mestranda Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

<sup>3</sup> Docente Departamento de Educação Física UFRN

UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte



Oferece aulas práticas e teóricas de balé clássico, noções básicas de cenografia, sessões de alongamento, de anatomia-cinesilogia, orientação nutricional e controle da aptidão motora.

**OBJETIVO:** Analisar o perfil motor verificando a adequação da idade motora em relação à idade cronológica de crianças praticantes de balé clássico em Natal/RN- Brasil, por meio de avaliações nos anos de 2011 e 2012.

**INTRODUÇÃO:** O Balé clássico - enquanto atividade artística que se expressa pelo movimento do corpo - exige dos seus praticantes habilidades físicas, motoras, psicológicas e sociais. A falta de controle e acompanhamento da aptidão motora das crianças praticantes de balé pode constituir problemas de saúde física e psicológica, pois caso apresentem atrasos em habilidades como equilíbrio, motricidade e organização espaço-temporal, as mesmas poderão realizar esforços inadequados, gerar lesões, dificuldades de aprendizagem e uma técnica rudimentar. Controlar a aptidão motora possibilitará aos profissionais envolvidos, um diagnóstico individualizado, caracterizando um cunho mais sistemático desde o planejamento das sessões, estruturado em função das necessidades das crianças, critérios fundamentados na tomada de decisões sobre os exercícios específicos, escolha do método de ensino aplicado ao balé, além de fornecer um eficaz instrumento de diagnóstico do aprendizado.

### MÉTODOS E MATERIAIS

Trata-se de um estudo descritivo do tipo transversal, caracterizado como de campo observacional e do tipo diagnóstico, com amostra constituída por um grupo único. Participaram das avaliações nove crianças (n=9) do sexo feminino com idade entre 5 e 9 anos, de uma escola privada de balé clássico (Escola de Ballet Maria Cardoso). Foi utilizada a Escala de Desenvolvimento Motor (EDM) proposta por Rosa Neto (2002). Este instrumento permite uma estimativa da Idade Motora (IM) em relação a idade cronológica. As participantes foram submetidas à bateria de testes em seis habilidades: motricidade fina (MF); motricidade global (MG) equilíbrio (E); esquema corporal e rapidez (EC/R); organização temporal e linguagem (OT/L) e organização espacial (OE). Após autorização e assinatura do Termo Consentido, Livre e Esclarecido (TCLE) pelos responsáveis e com a concordância de cada criança, estas individualmente foram avaliadas trajando collant, meia-calça, sem calçado, em ambiente iluminado, ventilado e piso antiderrapante.

### RESULTADOS

**Avaliações de 2011:**  
MG com 100%, OE e OT/L com 78%, E com 56%, EC/R com 22% e MF com 11%.

**Avaliações de 2012:**  
MG com 79%, OE com 44%, OT/L com 100%, E com 44%, EC/R com 56% e MF com 44%.

Apresentaram, portanto, diferenças nos índices de adequação, devido à mudança de idade (crescimentos em estatura, massa corporal e maturação), bem como novas atividades testadas e novas habilidades específicas do balé.



### DISCUSSÕES

Visto que os testes das avaliações de 2011 a 2012 são diferentes em dois aspectos: na mudança de idade das crianças e nas características que medem as novas sub-habilidades em cada uma das seis categorias de ano para ano, os seus resultados apresentam variações. O aumento do número de alunas por turma no mesmo espaço de aula, além da maior exigência e predominância por técnicas específicas do balé clássico, podem ter sido uma das explicações para tal resultado encontrado. Por isto, existe a necessidade de aplicação dos testes e controle periódico no mesmo ano letivo, para um melhor acompanhamento e intervenções individualizadas.

### CONCLUSÃO

Analisando os diferentes resultados, comprova-se a necessidade de avaliações periódicas para um diagnóstico que permita intervenções que possibilitem a adequação da idade motora em relação a idade cronológica. Assim concluímos que o perfil motor de crianças em fase de crescimento e desenvolvimento pode variar de um ano a outro reforçando, deste modo, a importância do controle destes resultados por profissionais que atuam com o ensino do balé clássico.

### BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINI, Barbara R. *Balé Clássico: Preparação Física, aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor*. São Paulo - SP: Fontoura, 2010.  
GALLAHUE, David L. e OZMUN, John C. *Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos*. São Paulo - SP: Phorte, 2005.  
ROSA NETO, Francisco. *Manual de avaliação motora*. Porto Alegre: Artmed; 2002.

# Motivação para a dança na terceira idade

Tayane Mockdece Rihan<sup>159</sup>

Universidade Gama Filho

## Resumo

O presente trabalho buscou mensurar, por meio de questionário e análise estatística, o nível de motivação e o principal motivo para a prática da dança de idosas participantes de um projeto social que acontece em uma academia de dança localizada na cidade de Juiz de Fora (Minas Gerais). A pesquisa foi caracterizada como descritiva, e aplicou-se o questionário uma única vez. Compuseram a investigação dez mulheres, com idade média de 68,7 anos. As informações foram obtidas mediante um inventário de motivação para a prática desportiva adaptado para a dança, formado por 18 questões. Observou-se que as respostas obtidas como "muito importante" foram: para manter a saúde, para manter o corpo em forma, para desenvolver habilidades, para aprender novas danças, para encontrar e fazer novos amigos, sendo o principal motivo para prática de dança a manutenção da saúde. As questões com maior incidência de respostas "importante" foram: para ter boa aparência e porque gosto. As questões tidas como "nada importante" no ponto de vista das participantes foram: para ser o melhor na dança, para dançar melhor que todos, para não ficar em casa e para se apresentar. Os resultados indicam que a dança na terceira idade é uma atividade de característica lúdica que serve para auxiliar no combate de doenças, aumentar as relações sociais entre as participantes, melhorando a qualidade de vida dessa população.

**Motivação para a Dança na Terceira Idade**  
**Tayane Mockdece Rihan - [tayanemockdece@ig.com.br](mailto:tayanemockdece@ig.com.br)**  
**6º Seminários de Dança – Joinville – SC**

**INTRODUÇÃO**

O envelhecimento acontece a partir do momento em que os níveis de fecundidade e mortalidade são reduzidos, aumentando o número de idosos na população (KRONBAUER et al, 2009).

A dança traz benefícios para o envelhecimento, pois auxilia no combate ao estresse e depressão, melhora a postura, a coordenação motora, a lateralidade e até pode auxiliar na melhora da osteoporose, sendo uma atividade importante para auxiliar na manutenção da saúde, melhorando as relações sociais, aptidão mental, psíquica e física (SASSARI, 1999).

**OBJETIVO**

Demonstrar a aderência e o nível de motivação de idosas do grupo de Terceira Idade, do sexo feminino, com idades acima de 60 anos, em uma academia de dança localizada na cidade de Juiz de Fora – MG.

**MATERIAIS E MÉTODOS**

A população do estudo corresponde a N= 10 (dez) mulheres idosas que fazem parte de um projeto social – Projeto Despertar, na cidade de Juiz de Fora – MG. Para a coleta de dados foi aplicado um Inventário de motivação para a prática desportiva, adaptado de Gaya e Cardoso (1998) para a dança. As perguntas feitas para os participantes são fechadas devendo assinalar entre três alternativas: 1 – nada importante; 2 – importante; 3 – muito importante.

As alunas chegaram para a aula, foi entregue o formulário de consentimento livre e esclarecido juntamente com o questionário. Houve uma explicação para todas de como deveria ser realizado o processo e qual seria a proposta do trabalho, em seguida elas assinaram o formulário e responderam o questionário.

**RESULTADOS E DISCUSSÃO**

Foi observado que as respostas obtidas como "muito importante" foram: para manter a saúde, para manter o corpo em forma, para desenvolver habilidades, para aprender novas danças, para encontrar e fazer novos amigos, sendo o principal motivo para prática de dança a manutenção da saúde.

As questões tidas como "nada importante" no ponto de vista das participantes foram: para ser o melhor na dança, para dançar melhor que todos, para não ficar em casa e para se apresentar.

**CONCLUSÃO**

As participantes consideram "muito importante" aprender novas danças, mas ao mesmo tempo consideram nada importante a prática da dança com o objetivo de se apresentar, ser o melhor na dança ou dançar melhor que todos.

A dança na Terceira Idade não possui fins profissionais, mas lúdicos, sociais e terapêuticos, de grande importância na prevenção de doenças auxiliando no combate à solidão e ao isolamento, é uma atividade que promove prazer e alegria sendo vital para a melhora na qualidade de vida das participantes do Projeto Despertar.

**REFERÊNCIAS**

ASSUMPÇÃO, A. C. R. **O Balé Clássico e a Dança Contemporânea na formação humana: caminhos para emancipação.** 2003.

GOBBO, D. E. **A dança de salão como qualidade de vida para a Terceira Idade.** Revista Eletrônica de Educação Física, 2006.

LEAL, I. J.; HAAS, A. N. **O significado da dança na Terceira Idade.** Revista Brasileira do Envelhecimento Humano, 2005.

---

<sup>1</sup> Psicanalista, doutora IMS pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Professora da graduação e da Pós-Graduação da Faculdade Angel Vianna. Coordena a linha de pesquisa Corpo/Arte/Clinica, vinculada à UERJ. Pesquisadora de temas ligados à corporeidade, filosofia da estética: arte, especialmente a dança, o movimento e os processos de subjetivação.

<sup>2</sup> Renato Cohen, trabalhando com a questão topográfica para a apreensão das artes cênicas, apresenta-nos dois topos: um mítico e um estético, recortando como estético uma relação em que “existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto – eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou o observador, tenho um contato de fruição com a obra, mas estou separado dela. [...] tenho um distanciamento em relação ao objeto [observado] o atuante representa o personagem, não é o personagem” (COHEN, 2007, p. 122).

<sup>3</sup> Trata-se de uma discussão realizada por José Gil em seu livro *Imagem nua e pequenas percepções* (1996, p. 197).

<sup>4</sup> O termo *transdução*, aqui utilizado, diz respeito à capacidade do corpo em realizar uma transformação no ato de conhecimento ao receber uma informação sensível e transformá-la em percepção, operação realizada pelo campo intensivo do corpo.

<sup>5</sup> Conferência do I Encontro Internacional de Filosofia e Dança, realizado no Espaço SESC-Rio em 2005.

<sup>6</sup> Professora titular em História Cultural no departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pesquisadora do CNPq. Entre as publicações, destacam-se os seguintes livros: *Farra-do-boi – palavras, sentidos, ficções*; *Oktoberfest – cultura, festa e turismo* e *Tecnologia e estética do racismo – ciência e arte na política da beleza*. Organizou as seguintes coletâneas: *A Casa do Baile: estética e modernidade em Santa Catarina*; *Encantos da imagem – estâncias para a prática historiográfica entre arte e história*; *História e Arte: Movimentos artísticos e correntes intelectuais* e *História e arte – imagem e memória*.

<sup>7</sup> O capítulo V – “A vida dos simulacros” – do livro *O corpo impossível* (MORAES, 2002) traz excelente abordagem desse contexto.

<sup>8</sup> Informação disponível em: <<http://absurdmoment.blogspot.com.br/2006/11/as-bonecas-de-bellmer.html>>.

<sup>9</sup> Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora associada do Curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado e Doutorado – do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Ministra disciplinas e realiza pesquisa, publicações e orientações na área de dança e teatro.

<sup>10</sup> Desde o surgimento do balé, teóricos como Noverre, Cahusac e Menestrier buscaram atualizar os conceitos de poesia dramática de Aristóteles para tornar a dança “mais expressiva” via verossimilhança e imitação da natureza humana. Mas já no século XVII o balé de corte não se ajustava perfeitamente às personagens e narrativas do teatro, reivindicando um espaço próprio.

<sup>11</sup> “Desculpe-me você poderia coreografar-me”.

<sup>12</sup> “Estudo para certezas de incompletude”. Apresentação do dia 25 de março 2012, no Teatro do SESC, em Florianópolis, em caráter de *work in process*. Performers: Mariana Romagnani, Florencia Vecino; vídeo: Roberto Freitas; direção: Alejandro Ahmed e Luis Garay.

<sup>13</sup> Luis Garay nasceu em Bogotá e iniciou os estudos na Fundación Ballet de Priscila Welton e no Teatro Libre. Em 1999, radicou-se em Buenos Aires e, em 2005, foi nomeado ao Prêmio Clarín como Revelação em Dança.

<sup>14</sup> Alejandro Ahmed Lamela Adó nasceu em Montevidéu, Uruguai. Iniciou seus estudos em dança no início da década de 1980 em Florianópolis (SC). É coreógrafo residente e diretor do Cena 11 desde 1993.

<sup>15</sup> Rancière elabora o conceito de comum não apenas como atributo partilhado por uma comunidade, mas como algo que não é dado, mas construído.

<sup>16</sup> Acessar: <<http://vimeo.com/10757988>>.

<sup>17</sup> “Investiga la producción del acto coreográfico, recontextualizándolo y pensando el movimiento en términos de su significación. Cuáles son sus posibilidades en tanto disparador de micro-relaciones sociales? A partir de que proceso se convierte el movimiento en un texto leible?”. Tradução minha. Disponível em: <<http://vimeo.com/10757988>>.

<sup>18</sup> Nome fictício.

<sup>19</sup> Como declara Fabião, um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto “Como criar para si um corpo sem órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que propõem que o programa é “motor de experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 12).

<sup>20</sup> “*Estudio para certezas de incompletud*. Es un situación coreográfica siempre cambiante, en donde trabajamos vía internet, como soporte estético y territorio conceptual. EPCDI trabaja lidia con la idea de

---

distancia, no como falta, sino como lugar de encuentro en la diferencia. Exploramos también la idea proceso creativo, como una situación espectral (sin lugar), que nos impulsa a descubrir recursos adaptativos, que, también en la danza, generamos para lidar con una estética que se aleja de la permanencia y se acerca a la desaparición". Tradução minha. Disponível em: <<http://vimeo.com/35947518>>.

<sup>21</sup> O estudo do corpo como material linguístico está presente em outra obra de Garay, *Manieras*, em que Florencia Vecino explora uma série de possibilidades formais a partir de gestos.

<sup>22</sup> O poeta Haroldo de Campos propõe uma autonomia para a tradução, opondo-se à visão tradicional que considera o tradutor – e seu texto traduzido – numa posição menor e inferior em relação ao autor e seu texto original.

<sup>23</sup> Os trabalhos pioneiros de Anna Halprin, na década de 1960, são fundamentais para o entendimento do conceito de tarefa na dança.

<sup>24</sup> Ph.D. em Estudos da Performance pela Universidade de Nova York (NYU), coordenador do Núcleo de Estudos de Performance Afro-Ameríndias da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Autor, artista e diretor teatral.

<sup>25</sup> SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p.32-37, 2004.

<sup>26</sup> <[www.gruposotzil.org](http://www.gruposotzil.org)>.

<sup>27</sup> Coreógrafo, jornalista e professor. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenador do Centro Municipal de Dança da Prefeitura de Porto Alegre, diretor, desde 2007, do Grupo Experimental de Dança da Cidade. Atuou como professor de 2003 a 2011 no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Colunista do *site* Idança.net, curador do Festival Internacional Dança Ponto Com. Coordenou o Seminário Nacional de Dança Educação (2006-2008).

<sup>28</sup> Professora do curso de Produção Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora do projeto Rede Propriedas, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), integra o conselho editorial da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), biênio 2013-2014.

<sup>29</sup> Formado em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF) e Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Especialista em Corpo e Cultura – Ensino e Educação e mestre em Educação pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Crítico de dança, é titular da coluna 3por4, do jornal *Pioneiro*, em Caxias do Sul, e colaborador do *site* Idança.

<sup>30</sup> Graduada em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Educação Artística/Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre e doutora em História pela, com sanduíche na Universidade Nova de Lisboa e estágio pós-doutoral no CEHTA/EHESS/Paris. É professora associada no INHIS, no PPGHIS e no PPGArtes da Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>31</sup> Ver tese número 14 ("Sobre o conceito da história").

<sup>32</sup> Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montreal. Professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRG), no curso de graduação em Dança e no Programa de Mestrado em Artes Cênicas. Integra o Coletivo de Artistas da Sala 209.

<sup>33</sup> Refiro-me, principalmente, às comunicações de Sandra Meyer e de Zeca Ligiéro.

<sup>34</sup> Professora associada da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutora em História. Docente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Teatro do Centro de Artes (CEART) da UDESC.

<sup>35</sup> Informações obtidas em: <<http://www.primeirosinal.com.br/associa%C3%A7%C3%A3o-grupo-estado-dram%C3%A1tico>>. Acesso em 15 jul. 2012.

<sup>36</sup> Informações obtidas em: <<http://doimeacabeca.blogs.sapo.pt/2011/01/>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

<sup>37</sup> Informações obtidas em: <<http://vidacandanga.com/?p=5501>>. Acesso em 15 jul. 2012.

<sup>38</sup> Coordenadora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora, com estágio de um ano no curso de dança da Université de Paris VIII (CAPES). Foi coordenadora de dança da Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR). É Coordenadora do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (CNPq). Autora do livro *A dança possível: as ligações do corpo numa cena* (2006).

<sup>39</sup> Importante salientar que a frontalidade não é negativa em todas as concepções de dança. Seu uso varia segundo o processo de construção coreográfica de cada artista da dança.

<sup>40</sup> Bacharel em Ciências Sociais e mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Apresentou-se e ministrou oficinas em países da América Latina, Europa e África. Atualmente mantém carreira solo e desenvolve trabalhos com artistas colaboradores.

<sup>41</sup> Nome colocado pela mídia quando se começou a explorar as danças urbanas. Uma parcela da comunidade atualmente nega tal designação, assim como o termo dança de rua.

---

<sup>42</sup> Robert Moses trabalhou em Nova York entre o fim da década de 1920 e 1930 até fins da década de 1960. Suas intervenções se resumiam à construção de pontes, parques, autoestradas, portos e à urbanização de praias. Seu legado é de fundamental importância para entender o surgimento da Cultura hip hop (RHODES, 2010).

<sup>43</sup> Movimento no qual as costas e uma parte dos braços tocam o chão, sem, no entanto, as pernas tocarem o piso. Informação disponível em: <<http://cultura.centralblogs.com.br/post.php?href=video+aula+powermove+flare+para+windmill&KEYWORD=23709&POST=3846215>>. Último acesso: 2 jan. 2011.

<sup>44</sup> A ideia de passividade presente na relação com meios de comunicação como TV, foto e cinema é controversa. Alguns teóricos a questionam.

<sup>45</sup> Professora do curso de Produção Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora do projeto Rede Propriedades, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), integra o conselho editorial da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), biênio 2013-2014.

<sup>46</sup> Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Artista-bailarina, coreógrafa. Coordenadora do Grupo Articulações/NP: Ciências e Artes do Movimento Humano, da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Docente nos cursos de Educação Física e Fisioterapia da UCS.

<sup>47</sup> António Damásio, neurocientista português, trabalha essas questões detalhadamente em *O erro de Descartes* e *O mistério da consciência*, da Editora Companhia das Letras.

<sup>48</sup> Professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (Canadá), professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

<sup>49</sup> Coordenadora dos cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora, com estágio em Dança na Universidade Paris VIII (CAPES); jornalista e crítica de dança. Foi coordenadora de dança da Secretaria de Cultura de Fortaleza. Autora do livro *A dança possível: as ligações do corpo numa cena* (Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006).

<sup>50</sup> Professora associada da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutora em História. Docente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Teatro do Centro de Artes (CEART) da UDESC.

<sup>51</sup> Doutora em Etudes Théâtrales et Chorégraphiques (Ethnoscénologie) pela École d'Esthétique, Science et Technologie des Arts – Universidade Paris 8, França; Master d'Arts: Danse – Universidade Paris 8. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) desde 1997.

<sup>52</sup> Sálvio de Oliveira foi o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina em 1951 e fundador do Teatro Catarinense de Comédia (SCHMMITZ, 2005).

<sup>53</sup> Mestranda no curso de pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista CAPES.

<sup>54</sup> Formado em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF) e Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Especialista em Corpo e Cultura – Ensino e Educação e mestrando em Educação pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Crítico de dança, é titular da coluna 3por4, do jornal *Pioneiro*, de Caxias do Sul (RS), e colaborador do *site* Idança.

<sup>55</sup> Teórico da educação progressiva, John Dewey acredita no desenvolvimento da capacidade de raciocínio e espírito crítico do aluno. Por isso, no caso do corpo como instrumento de educação, a experiência é fundamental. Em dança, não se trata de simular um movimento, mas elaborá-lo organicamente, a partir da construção de um pensamento por meio dele.

<sup>56</sup> Segundo Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, autor de *Amor líquido* e *Modernidade líquida*, entre outros títulos, a modernidade líquida é um momento de transformações em estruturas sociais e solidárias que geram um ambiente de incertezas e porosidades.

<sup>57</sup> Diretora da Cia. Municipal de Dança e Coordenadora da Unidade de Dança da Secretaria Municipal da Cultura de Caxias do Sul (RS). Advogada com especialização em Direito Público pela Escola Superior da Magistratura Federal no Rio Grande do Sul (ESMAFE) e em Bens Culturais com ênfase em Gestão Cultural/Estratégias e Políticas Culturais pela Faculdade dos Imigrantes (FAI-SAPIENS). Membro titular da Comissão Municipal de Lei de Incentivo à Cultura de Caxias do Sul (RS) e do Financiarte.

<sup>58</sup> Graduada em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestranda, com bolsa CAPES, pela mesma universidade.

---

<sup>59</sup> Maria Bernardete Ramos Flores, em seu livro *Tecnologia e estética do racismo*, discorre sobre o tema das medidas profiláticas incentivadas pela República brasileira para conceber corpos perfeitos para a nova nação. Cf. Flores (2007).

<sup>60</sup> Platão pregava a dicotomia entre corpo-alma e incentivava a prática da ginástica e o canto para cuidar do corpo e da alma (SOARES, 2005, p. 22).

<sup>61</sup> A origem da palavra ginástica vem do grego *gymnikos*, adjetivo relativo aos exercícios do corpo, e *gymn(o)*, elemento de composição culta que traduz a ideia de nu, puro e simples. A prática da ginástica compreendia os exercícios militares de preparação para a guerra e o canto. Após a segunda metade do século XIX e os novos estudos sobre o movimentar-se do corpo, passou-se a considerar os jogos populares e da nobreza, acrobacias, corridas, equitação, esgrima e dança. Cf. Soares (2005, p. 20).

<sup>62</sup> Primeiramente chamados de *canotiers*, durante parte do século XIX, o termo é oriundo dos marinheiros que assumiam funções de orientação nas embarcações. Com a organização dos clubes náuticos franceses, a partir de 1840, o termo *aviron* passa ser utilizado ao praticante do esporte do remo. Cf. Willaumez (1831).

<sup>63</sup> Tradução livre de "Ce ne sont plus des sportmen de grandes familles, mais de jeunes bougeois suffisamment riches pour acheter une embarcation et transformer en affrontements de simples flâneries d'agrément [...]". Cf. Vigarello (1995, p. 258).

• <sup>64</sup> *Rowers* – remador: é um termo em inglês que foi utilizado durante as décadas de 1920-30 nos jornais para se referir aos praticantes do remo.

<sup>65</sup> Bailarina, figurinista e gestora. Graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre em Ciências Médicas pela mesma instituição, pós-graduada em Corpo e Cultura: Ensino e Criação pela Universidade de Caxias do Sul (UCS).

<sup>66</sup> Doutora em Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paula (PUC-SP), docente do Centro de Artes e Arquitetura da UCS.

<sup>67</sup> Peças de vestuário.

<sup>68</sup> Sinônimo de roupa, vestuário, vestes.

<sup>69</sup> Conjunto de roupas escolhidas para uma determinada situação.

<sup>70</sup> Acadêmico do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP), do curso Técnico para Bailarino Clássico da Escola de Dança Teatro Guaíra, bolsista do Programa de Iniciação Científica 2011/2012, do Programa de Iniciação Artística e Cultural 2013/14 e membro do Núcleo de Arte e Tecnologia da FAP.

<sup>71</sup> Bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi bolsista PIBIC/CNPQ e desenvolveu duas pesquisas de iniciação científica sobre Rolf Gelewski e processo de criação em dança. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado em Artes da Cena na Unicamp, com financiamento da FAPESP.

<sup>72</sup> Para mais informações sobre Rolf Gelewski e a Casa acesse <[www.casasriaurobindo.com.br](http://www.casasriaurobindo.com.br)>.

<sup>73</sup> Pesquisa realizada na graduação, vinculada ao PROIC, Programa de Iniciação Científica da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e financiada pela Fundação Araucária (Fundação de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná).

<sup>74</sup> Graduando do 3.º ano do curso de bacharel em Artes Cênicas (Ênfase em Interpretação Teatral) pela UEL, Centro de Educação Comunicação e Artes / Departamento de Música e Teatro.

<sup>75</sup> Os exercícios com as corporeidades animais foram desenvolvidos pelo Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza a partir do projeto de pesquisa Índícios do Corpo Pós-moderno (2006-2009) pela PROPPG/UEL. Os exercícios constituem-se de nove figuras a serem imitadas e metaforizadas: a Lagarta, o Peixe, a Serpente, o Jacaré, o Sapo, o Felino, o Cavalo, a Águia e o Macaco.

<sup>76</sup> Entenda-se por ação física "um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer" (DAGOSTINI *apud* DAL FORNO, 2002, p. 41).

<sup>77</sup> No original: "El arte mismo se origina en el momento en que se crea la línea ininterrumpida del sonido, la voz, el dibujo, el movimiento. Mientras existan sonidos aislados, gritos, notas, exclamaciones, en vez de música, o rasgos y puntos, en vez de um dibujo, o gestos espasmódicos en vez de un movimiento, no podrá hablarse siquiera de música, canto, dibujo o pintura, baile, arquitectura, escultura, ni, en fin, de arte escénico" (STANISLÁVSKI, 1983, p. 46).

<sup>78</sup> Franco Ruffini aponta: "[...] para evitar leituras manualísticas, Stanislávski colocava aspas na palavra 'sistema'. Fazemos nós o mesmo" (*apud* SCANDOLARA, 2006, p. 3, nota de rodapé).

<sup>79</sup> Coreógrafa, bailarina, pesquisadora formada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Mestre em Filosofia. Atualmente mestranda nos cursos Dança e Filosofia pela Universidade Paris 8.

<sup>80</sup> Professora, dançarina e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na linha de pesquisa em Educação e Comunicação, bolsista do CNPq.

---

<sup>81</sup> Artigo intitulado "Imagens dançantes: a formação a partir da estética de Nietzsche", de minha autoria, juntamente com Eduardo Caldas da Silva, publicado no V Congresso Internacional de Filosofia e Educação, em 2010. Posteriormente, o assunto foi abordado na minha dissertação (*Estética nietzschiana: para pensar a formação na/pela dança*) e tema gerador da minha pesquisa de doutorado em Educação.

<sup>82</sup> Acadêmica do curso de Dança e integrante dos grupos de pesquisa Arte, Sociedade e Imbricações Tecnológicas e Poéticas e Processos de Encenação da Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

<sup>83</sup> Mestre em Comunicação e Linguagens, professora do colegiado de Dança, chefe da divisão de extensão e cultura, integrante do grupo de pesquisa Arte, Sociedade e Imbricações Tecnológicas da FAP, orientadora.

<sup>84</sup> Mestre e doutoranda em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho (UGF).

<sup>85</sup> Professor Dr. do Centro de Desportos e do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da UFSC.

<sup>86</sup> Dissertação de mestrado defendida por Danieli A. Pereira Marques em fevereiro de 2012, orientada pelo professor Dr. Elenor Kunz.

<sup>87</sup> Graduanda do curso de Bacharelado/Licenciatura em Dança, bolsista do Programa de Iniciação Científica (PIC) pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), onde participa dos grupos de pesquisa nas linhas de Arte, Sociedade e Imbricações Tecnológicas e Poéticas e Processos de Encenação.

<sup>88</sup> Graduada em Bacharelado/Licenciatura em Dança pela FPA, onde atua como professora e orientadora de pesquisa do curso, especialista em Dança Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<sup>89</sup> Artista da cena. DRT n.º 127-Pa. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão e Recepção pelo Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Artes Cênicas da UFPA.

<sup>90</sup> A pesquisa coreográfica vem sendo realizada em parceria com Kleber Dumerval, coreógrafo e bailarino paraense.

<sup>91</sup> Lygia Fagundes Telles é uma conceituada escritora brasileira, membro da Academia Paulista de Letras desde 1982, da Academia Brasileira de Letras desde 1985 e da Academia das Ciências de Lisboa desde 1987.

<sup>92</sup> "A conversão semiótica significa o quiasma de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural no momento em que ocorre essa transfiguração. Ela pode ser observada, por exemplo, na criação artística [...]. Propomos a denominação de conversão semiótica a essa passagem de mudança de qualidade de signos, que resulta do cruzamento e da inversão das funções situadas no alto e no baixo de um fenômeno cultural determinado, parte do movimento dialético de rearranjo das funções" (LOUREIRO, 2001, p. 51).

<sup>93</sup> Acadêmica do quinto semestre do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bolsista de iniciação científica BIC/UFRGS.

<sup>94</sup> Professora temporária do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

<sup>95</sup> Professora adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, orientadora do trabalho.

<sup>96</sup> Acadêmica do quinto semestre do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bolsista de iniciação científica CNPq.

<sup>97</sup> Professora adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, orientadora do trabalho.

<sup>98</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>99</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>100</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, bolsista PIBIC-CNPq/UFRGS.

<sup>101</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, bolsista PROBIC/FAPERGS-UFRGS.

<sup>102</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano pela ESEF/UFRGS.

<sup>103</sup> Professora adjunta da UFRGS, Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (UQAM – Canadá), professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS.

<sup>104</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>105</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>106</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, bolsista PROBIC/FAPERGS-UFRGS.

<sup>107</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, bolsista PIBIC-CNPq/UFRGS.

<sup>108</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano pela ESEF/UFRGS.

<sup>109</sup> Professora adjunta da UFRGS, Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (UQAM – Canadá), professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS.

<sup>110</sup> Acadêmico do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

<sup>111</sup> Acadêmico do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

<sup>112</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano pela ESEF/UFRGS.

- 
- <sup>113</sup> Professora adjunta da UFRGS, Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (UQAM – Canadá), professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS.
- <sup>114</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
- <sup>115</sup> Professora adjunta da UFRGS, Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (UQAM – Canadá), professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS.
- <sup>116</sup> Bacharel em Educação Física, coordenador e treinador do Projeto UCS APAFUT Futebol.
- <sup>117</sup> Mestre em Ciência do Movimento Humano, professor dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Educação Física da Universidade de Caxias do Sul (UCS).
- <sup>118</sup> Professora Doutora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Educação Física e de Fisioterapia da UCS, coordenadora do Grupo Articulações, da UCS.
- <sup>119</sup> Professora Doutora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Educação Física e de Fisioterapia da Universidade de Caxias do Sul (UCS), coordenadora do Grupo Articulações, da UCS.
- <sup>120</sup> Bacharel em Educação Física pela UCS. Professor e campeão mundial de Jiu-Jitsu.
- <sup>121</sup> Doutora em Dança Educação pela Universidade de Barcelona (Espanha), professora do Curso de Licenciatura em Dança e coordenadora do curso de Pós-graduação em Arte, Corpo e Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Autora do livro *Escola em dança: movimento expressão e arte*. Professora coordenadora dos projetos Dança na ESEF, Viver Faz a Diferença e Ballet da UFRGS, orientadora do trabalho.
- <sup>122</sup> Acadêmica da UFRGS
- <sup>123</sup> Acadêmica da UFRGS
- <sup>124</sup> Acadêmica da UFRGS
- <sup>125</sup> Acadêmica da UFRGS
- <sup>126</sup> Doutora em Gestão do Conhecimento e Mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Chefe do Departamento de Dança da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC).
- <sup>127</sup> Doutora e Mestre em Engenharia de Produção pela UFSC, com pós-doutorado em Sistemas de Informação pela Université de Montpellier II (Scien. et Tech. Du Languedoc – França). Engenheira civil. Pesquisadora e professora do Programa de Pós-graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento da UFSC, orientadora.
- <sup>128</sup> Doutor em Medicina e Cirurgia pela Universidad de Cordoba (Espanha), Especialista em Medicina do Esporte pela UFSC, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pela Universidad de Cordoba (Espanha). Especialista em Medicina do Trabalho pela UFSC. Diretor Técnico do Instituto Dr. Glaycon Michels (IGM), coorientador.
- <sup>129</sup> Professora da União de Ensino do Sudoeste do Paraná (UNISEP).
- <sup>130</sup> Licenciada em Educação Física pela UNISEP, pós-graduada em Metodologia do Ensino das Artes pelo Centro Universitário UNINTER.
- <sup>131</sup> Licenciada em Educação Física pela UNISEP, pós-graduanda em Metodologia do Ensino das Artes pelo Centro Universitário UNINTER.
- <sup>132</sup> Graduado no Curso de Educação Física – Licenciatura da Universidade do Vale do Itajaí (Univali).
- <sup>133</sup> Graduado no Curso de Educação Física – Licenciatura da Universidade do Vale do Itajaí (Univali).
- <sup>134</sup> Orientadora de Estágio Supervisionado do Curso de Educação Física – Licenciatura da Univali.
- <sup>135</sup> Licenciada plena em Educação Física pela UNIDERP – Campo Grande (MS), Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho, mestranda em Ciência do Movimento pela Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL). Bailarina clássica – método Vaganova – Especial Academia de Ballet – São Paulo, professora de Pilates em São Paulo (SP).
- <sup>136</sup> Fisioterapeuta pelo Centro Universitário Metodista do IPA, Especialista em Cinesiologia e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
- <sup>137</sup> Acadêmica do Curso de Fisioterapia na UFRGS, bolsistas de iniciação científica do CNPq.
- <sup>138</sup> Acadêmica do Curso de Fisioterapia na UFRGS, bolsistas de iniciação científica do CNPq
- <sup>139</sup> Fisioterapeuta pelo Centro Universitário Metodista do IPA, formação em Educação Física e Doutorado em Ciências do Movimento Humano pela UFRGS. Professora adjunta do Curso de Fisioterapia da UFRGS.
- <sup>140</sup> Fisioterapeuta pelo Centro Universitário Metodista do IPA, Especialista em Cinesiologia e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
- <sup>141</sup> Acadêmica do Curso de Fisioterapia na UFRGS, bolsistas de iniciação científica do CNPq.
- <sup>142</sup> Acadêmica do Curso de Fisioterapia na UFRGS, bolsistas de iniciação científica do CNPq
- <sup>143</sup> Fisioterapeuta pelo Centro Universitário Metodista do IPA, formação em Educação Física e Doutorado em Ciências do Movimento Humano pela UFRGS. Professora adjunta do Curso de Fisioterapia da UFRGS.

- 
- <sup>144</sup> Fisioterapeuta pelo Centro Universitário Metodista do IPA, Especialista em Cinesiologia e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
- <sup>145</sup> Acadêmica do Curso de Fisioterapia na UFRGS, bolsistas de iniciação científica do CNPq.
- <sup>146</sup> Acadêmica do Curso de Fisioterapia na UFRGS, bolsistas de iniciação científica do CNPq
- <sup>147</sup> Fisioterapeuta pelo Centro Universitário Metodista do IPA, formação em Educação Física e Doutorado em Ciências do Movimento Humano pela UFRGS. Professora adjunta do Curso de Fisioterapia da UFRGS.
- <sup>148</sup> Graduanda em Educação Física pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), dançarina e pesquisadora do Grupo Rosários.
- <sup>149</sup> Licenciada em Artes Cênicas, graduanda em Educação Física pela UFOP, dançarina do Grupo Rosários.
- <sup>150</sup> Professora na área de Dança, Dança Escolar, Tópicos Especiais em Dança e Ginástica Rítmica na UFOP, diretora do Grupo Rosários e dançarina do grupo Sarandeiros de 2000 a 2008.
- <sup>151</sup> Acadêmico de Educação Física da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
- <sup>152</sup> Acadêmico de Educação Física da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
- <sup>153</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
- <sup>154</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
- <sup>155</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
- <sup>156</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
- <sup>157</sup> Mestranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).
- <sup>158</sup> Docente do Departamento de Educação Física da UFRN.
- <sup>159</sup> Graduada em Educação Física pela Faculdade Metodista Granbery, Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho (UGF).