



**Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Mestrado em Artes**

Luiza Monteiro e Souza

**Desdobrando a Dança Imanente: imanência, organicidade
e técnica na construção de uma poética cênica**

Belém
2011

**Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Mestrado em Artes**

Luiza Monteiro e Souza

**Desdobrando a Dança Imanente: imanência, organicidade
e técnica na construção de uma poética cênica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Cesário Augusto Pimentel.

Belém
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Souza, Luiza Monteiro e

Desdobrando a dança imanente: imanência, organicidade e técnica na construção de uma poética cênica / Luiza Monteiro e Souza; orientador Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel Alencar. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Dança - técnica. 2. Dança - organicidade. 3. Artes Cênicas. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.028



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e oito (28) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e onze (2011), às dezesesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientador professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Luiza Monteiro e Souza, intitulada *Desdobrando a Dança Imanente: imanência, organicidade e técnica na construção de uma poética cênica*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Cesário Augusto Pimentel de Alencar, orientador, da Universidade Federal do Pará, Ana Flávia de Mello Mendes, da Universidade Federal do Pará e Rosa Cristina Primo Gadelha, da Universidade Federal do Ceará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, passou a palavra a mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém, 28 de Fevereiro de 2011.

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Prof. Dra. Rosa Cristina Primo Gadelha

Prof. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes

Luiza Monteiro e Souza

Wania Maria de Oliveira Contente

Luiza Monteiro e Souza

Desdobrando a Dança Imanente: imanência, organicidade e técnica na construção de uma poética cênica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Cesário Augusto Pimentel.

Banca Examinadora

Prof^o Dr^o Cesário Augusto Pimentel Alencar
(presidente)
Instituição: UFPA

Prof^a. Dr^a. Ana Flávia de Mello Mendes
(titular)
Instituição: UFPA

Prof^a Dr^a Rosa Primo
(titular)
Instituição: UFC

Prof. Dr. Giselle Antunes Guilhon
(suplente)
Instituição: UFPA

Belém, 28 de fevereiro de 2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

RESUMO

A presente pesquisa traz em seu cerne apontamentos referentes à continuidade das abordagens teóricas e práticas concernentes ao trabalho desenvolvido pela Companhia Moderna de Dança. Visando a um desdobramento das questões tratadas na tese de doutorado da professora Ana Flávia Mendes, diretora artística do grupo, observou-se, então, a construção da poética da companhia a partir de outros aspectos relativos ao objeto desta pesquisa. O enfoque reside no encadeamento de três conceitos-chave norteadores das reflexões e análises elaboradas durante o processo de investigação. Essa tríade, composta das noções de imanência, organicidade e técnica, sustentou o desenvolvimento de experimentações junto aos bailarinos da companhia no intuito de verificar as possibilidades de investigação e pesquisa em dança cujo processo tivesse como ponto de partida as subjetividades dos bailarinos nele imbricados. A inter-relação conceitual dessas noções serviu como base para o desenvolvimento de experimentações artísticas pautadas na imanência enquanto estímulo primeiro para a aplicação de laboratórios experimentais de cunho prático e teórico, a fim de promover a ativação de estados de corpo diferenciados, tendo em vista as implicações destes estados corporais nas resultantes suscitadas no processo.

Palavras-chave: Dança imanente. Imanência. Organicidade. Técnica. Experimentação.

ABSTRACT

The present research brings in its core notes referring to the continuity of the theoretical and practical approaches concerning the work developed by Companhia Moderna de Dança (CMD). Aiming at unwinding of the matters treated on Ana Flávia Mendes' doctorate thesis, artistic director of the group, it has been observed, then, the poetic construction of CMD from other aspects related to the research object. The focus resides on the chaining of three key-concepts which guide the reflexions and analysis prepared during the investigation process. This triad, composed by the notions of immanence, organicity and technique, sustained the development of experimentations with the CMD dancers in order to verify the possibilities of investigation and research in dance, whose process had as a starting point the subjectivities of the dancers intertwined in it. The conceptual interrelation between these notions was the basis for the development of artistic experimentations based on immanence as first stimulus for the application of experimental laboratories for practical and theoretical purposes, in order to promote an activation of different states of the body, given the implications of these corporal states with the results raised in the process.

Palavras-chave: Dança imanente. Immanence. Organicity. Technique. Experimentations.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida que me é concedida a cada dia.

A meu pai, Luiz Felipe, e minha mãe, Miralina de Fátima, por sempre estarem a meu lado e me conduzirem com sabedoria a caminhos na busca pelo conhecimento.

À minha querida irmã, Lívia, que tudo divide, compartilha, troca e ensina.

A meu eterno amor, Feliciano, por todos os momentos ao meu lado me ensinando a ser cada dia melhor.

Aos mestres, Ana Flávia e Gláucio, pela acolhida fraterna de todos os dias e pelos sábios ensinamentos de vida.

Aos meus irmãos e amigos da Companhia Moderno de Dança, Aline, Ana Paula, Andreza, Bruna, Christian, Daiane, Danielly, Ercy, Feliciano, Luiz Thomaz, Nelly, Tarik e Wanderlon, que dividem a alegria de fazer dança em companhia.

Aos queridos irmãos e amigos do Grupo de Dança Moderno em Cena, Arianne, Bárbara, Brenda, Deborah, Iam, Luiz, Luiza, Rayssa, Suzana, que me ajudam a acreditar na construção de um sonho em companhia.

À professora Marlene Vianna, pelo apoio e confiança dedicados à arte da dança.

A meu orientador e amigo, Prof. Dr. Cesário Augusto, por suas gentis palavras nos momentos difíceis e pela partilha de sua inestimável eloquência e sabedoria.

A meus colegas do mestrado, em especial a Alexandre Rosendo, Edson Fernando e Érika Gomes, com os quais compartilhei momentos de angústia, troca e crescimento nessa primeira turma de mestrado em artes.

A todos com quem ao longo desses anos já troquei palavras, sorrisos, sentimentos, afetos, forças essas intangíveis, mas que também fazem de mim o que sou neste momento.

A meu pai Luiz, minha mãe Fátima e minha irmã
Lívia, eternos companheiros e amigos.

À família Companhia Moderno de Dança, sem
a qual seria impossível mais essa conquista.

*A Companhia Moderno de Dança
é fruto de um árduo trabalho de equipe.
Um exemplo de que a dança, como
As outras expressões da arte, transforma o homem,
Tornando-o melhor e mais sensível.*

Marlene Vianna

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – Improvisação 1	118
Fig. 02 – Improvisação 2	118
Fig. 03 – Improvisação 3	120
Fig. 04 – Improvisação 4	120
Fig. 05 – Improvisação 5	121
Fig. 06 – Improvisação 6	121
Fig. 07 – Improvisação 7	121
Fig. 08 – Contando histórias 1	124
Fig. 09 – Contando histórias 2	124
Fig. 10 – Contando histórias 3	124
Fig. 11 – Contando histórias 4	124
Fig. 12 – Improvisação 8	125
Fig. 13 – Improvisação 9	125
Fig. 14 – Improvisação 10	126
Fig. 15 – Composição coreográfica	127
Fig. 16 – Estudo do movimento 1	130
Fig. 17 – Estudo do movimento 2	131
Fig. 18 – Estudo do movimento 3	133

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1 – Desdobrando a Dança Imanente	19
1.1 Panorama conceitual da pesquisa	20
1.2 Questões sobre o corpo: o corpo relacional sob a perspectiva de Espinosa	23
1.3 Questões sobre a imanência: uma proposição corpo-imanência aplicada à Dança	29
1.4 Corpo imanente e Dança imanente: subjetividades na Dança	33
1.5 Agenciamentos e subjetividades como estímulo para a experimentação	37
Capítulo 2 – Organicidade na Dança	43
2.1 A poética da CMD e os princípios da pós-modernidade em Dança	44
2.2 A noção de intérprete-criador como estratégia da Dança imanente	48
2.3 O corpo-subjétil na dança e seus agenciamentos cotidianos e extra-cotidianos	54
2.4 Forma e conteúdo nos processos criativos da Dança Imanente	61
2.5 A organicidade como força do corpo que dança	72
Capítulo 3 – Técnica e Dança	81
3.1 Considerações acerca da noção de técnica aplicada à Dança.....	82
3.2.1 A técnica como um fim	85
3.2.2 A técnica como um meio.....	93
3.3 A noção de técnicas corporais: em busca de técnicas pessoais	100
Capítulo 4 – Processos de experimentação em Dança	107
4.1 Experimentos com os intérpretes-criadores da CMD	108
4.2 Atualizações no corpo-memória como estratégia para o processo de experimentação...112	
4.3 Laboratórios experimentais	115
Considerações finais	135
Referências bibliográficas	138
Anexos	143

INTRODUÇÃO

Imanência, organicidade e técnica compõem os três pilares norteadores desta pesquisa do curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará. Este estudo se fundamentou sobremaneira nas discussões e reflexões a partir de minha inserção na academia, no ano de 2008, quando passei a aprofundar o diálogo com o contexto teórico e prático da produção do conhecimento na área da Dança, em Belém do Pará.

Meu interesse no campo da pesquisa iniciou durante o curso de graduação em Bacharelado em Design com Habilitação em Projeto de Produto, pela Universidade do Estado do Pará. Dando sequência aos estudos na área do Design, concluí, no ano de 2007, pela mesma instituição, a Especialização em Design de móveis. Neste curso foram dados os primeiros passos para a relação dos conceitos da área das artes, mais especificamente da Dança, com os estudos no campo do Design.

No âmbito da pesquisa em artes, o contato com os cursos de Licenciatura Plena em Dança, Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo e Mestrado em Artes fortaleceram iniciativas em busca do desenvolvimento de uma práxis na área da Dança em consonância com as descobertas acadêmicas que aos poucos vinham surgindo.

Paralelamente ao ingresso no contexto concernente aos desdobramentos acadêmicos, os trabalhos nos quais atualmente me insiro enquanto professora, bailarina e pesquisadora vêm sofrendo alterações implicadas na oportunidade de conexão dos conhecimentos produzidos dentro da academia com àqueles da produção artística em Dança.

Um dos vieses de minha atuação na área é o trabalho desenvolvido junto a Companhia Moderna de Dança – CMD¹, grupo no qual atuo enquanto bailarina desde o ano de 2002 – ano de sua fundação. A companhia é, pois, para mim, um campo de investigação e amadurecimento artístico que também funciona como elemento de troca permanente com todas as minhas experiências acadêmicas.

Sendo assim, optei por desenvolver a presente pesquisa de mestrado a partir do próprio trabalho artístico da CMD, o qual se encontra inserido nas poéticas contemporâneas de dança e vem, ao longo desses quase oito anos de pesquisa e criação, construindo sua poética de pensar e fazer dança no cenário paraense. Foi, pois, dentro da CMD, que pude

¹ A Companhia Moderna de Dança fundada no final de 2002 na cidade de Belém, no estado do Pará, constitui-se de artistas atuantes em diversos campos do conhecimento. Da arte à ciência, o grupo caracteriza-se pela multidisciplinaridade e pela transversalidade de saberes que se encontram na produção cênica e teórica.

relacionar prática e teoria a fim de desenvolver o poder crítico acerca dos estudos em Dança apreendidos também na Universidade.

De todo o contexto teórico e prático da referida companhia, detive-me em focalizar a abordagem pautada na poética da Dança Imanente, a qual vem sendo uma das premissas norteadoras de seus processos criativos há cerca de quatro anos. A Dança Imanente (MENDES, 2010) fora conceituada a partir de um processo de criação vivenciado durante os anos de 2006 e 2007 para a criação do espetáculo *Avesso*, objeto da tese de doutorado da diretora artística do grupo, a professora Ana Flávia Mendes.

Sendo assim, na qualidade de pesquisadora e integrante do grupo, me propus a abordar a teoria e prática concernentes ao trabalho desenvolvido pela CMD no que tange a construção da poética dos trabalhos artísticos do grupo, a partir de um desdobramento das questões acerca da Dança Imanente, observando, para tanto, a construção dessa poética sob outros aspectos, os quais surgiram dentro das inquietações do objeto desta dissertação.

Com efeito, o enfoque dado por mim para o desdobramento teórico construído residuiu no encadeamento de três conceitos-chave norteadores das reflexões e análises elaboradas durante o processo de investigação. Essa tríade, encontrada nas reflexões ao longo da pesquisa, compõe-se das noções de imanência, organicidade e técnica a qual sustentou o desenvolvimento de experimentações junto aos bailarinos da companhia.

Construído em relação à aplicação da tríade supracitada, o objetivo principal da pesquisa constituiu-se, então, em investigar possibilidades de criação e experimentação em dança a partir das subjetividades corporais dos sujeitos envolvidos, tomando como pontos de fundamentação, para a elaboração metodológica das experimentações, os conceitos de imanência, organicidade e técnica através de uma visão contemporânea das artes.

Observa-se, pois, que os conceitos que surgiram como foco principal estavam diretamente ligados não somente com o embasamento teórico que vinha sendo adquirido dentro dos cursos de graduação e pós-graduação da UFPA, mas, principalmente, com os diversos momentos de reflexão sobre a prática artística da CMD, a partir da própria poética da Dança Imanente.

Ao longo do estudo, foram trazidas algumas reflexões capazes de incentivar e promover ainda mais as discussões que circundam estes fatores, assim como trabalhar com o desenvolvimento de propostas que trouxessem como fundamentação as questões intrínsecas a estes aspectos.

As experimentações metodológicas elaboradas foram essenciais para a aplicabilidade dos conceitos estudados, haja vista que os mesmos serviram como pontos de intersecção entre a prática e algumas teorias úteis à pesquisa em dança na atualidade. Pode-se dizer, pois, que esta pesquisa propõe um diálogo teórico-prático, justificado na possibilidade de conexão de experimentações metodológicas pautadas em noções caras ao desdobramento e continuidade da poética da Dança Imanente da CMD.

É no cerne de um período intenso de maturação das premissas que fundamentam a poética desenvolvida pela companhia que esta pesquisa procurou desenvolver experimentações práticas com seus intérpretes-criadores², a fim de ampliar o reconhecimento e aproximação destes com suas vivências individuais, no sentido de abrir cada vez mais espaços para que estas nutram os processos de criação da CMD na qualidade de forças que atravessam e criam agenciamentos com esses corpos.

Os sujeitos partícipes da pesquisa constituem o elemento subjetivo, qualificado sujeito interferente, naquilo com o que a noção de imanência corrobora, ou seja, entre outros conceitos, o fato de o intérprete e criador integrar-se à criação, ou ao que se é criado, em uníssono, no qual e a partir do qual os questionamentos impulsionadores de eventuais pontos de solução ocorrem.

A inter-relação conceitual das noções de organicidade e técnica serviu como base para o desenvolvimento de experimentações artísticas pautadas, sobretudo, na “imanência” (DELEUZE, 1995) enquanto estímulo primeiro para a aplicação de laboratórios e exercícios de cunho prático e teórico, a fim de promover a ativação de estados de corpo, quais sejam, estados orgânicos, diferenciados, tendo em vista as implicações desta organicidade em sua relação com a técnica. A resultante deste trajeto veio a propiciar uma perspectiva de compreensão ao movimento da dança realizada, o qual se traduz na criação de uma realidade dançada.

Sendo assim, meus objetivos de pesquisa visaram, sobretudo, à confirmação da hipótese de que um trabalho de investigação e experimentação em Dança que trabalhasse com os estímulos das percepções do bailarino sobre suas subjetividades corporais geraria estados

² A noção de intérprete-criador fundamenta-se no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) criado por Graziela Rodrigues. Outros desdobramentos acerca do método BPI podem ser encontrados na tese de doutorado da autora, intitulada de *O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. (2003). O aprofundamento da aplicação dos princípios do BPI no trabalho da CMD será tratado no capítulo II.

de corpos diferenciados a partir da ativação de níveis de organicidade, concepções diferenciadas de movimentos e, por conseguinte, produção de técnicas e estéticas imbricadas nas especificidades do processo sem o comprometimento do mesmo com procedimentos metodológicos pré-existentes em Dança.

Para fins de elaboração didática e metodológica, a pesquisa desenvolveu-se de acordo com algumas etapas previamente estabelecidas. Primeiramente houve um levantamento bibliográfico acerca dos conceitos-base que norteavam o estudo. Posterior a este levantamento fora elaborado o desenvolvimento das experimentações, as quais tiveram seus procedimentos metodológicos estruturados para a organização dos elementos que serviram como estímulos durante o processo de pesquisa nas experiências em sala de aula.

Os estímulos componentes das experimentações práticas encontravam-se diretamente relacionados com o objetivo de instigar os sujeitos acerca de suas subjetividades corporais a fim de que os mesmos pudessem se reconhecer como intérpretes e criadores de suas vivências e, portanto, gerar níveis diferenciados de organicidade e técnica na elaboração do movimento dançado.

As etapas experimentais tinham o caráter processual do fazer artístico, ou seja, não fora proposto um “produto” cênico final. Em cada processo de laboratórios, exercícios e dinâmicas propostos aos sujeitos da pesquisa, foram feitas análises e registros com o objetivo de gerar novos estímulos para os encontros subseqüentes, os quais, por conseguinte, serviam como ponto de partida à construção dos demais.

O campo metodológico que deu suporte para o cumprimento de todas as etapas de elaboração deste estudo foi a Etnopesquisa. Acerca de suas premissas pode-se dizer que, inspirada na argumentação fenomenológica, “[...] permite que o objeto comunique a análise a partir daquilo que é construído a partir do próprio fenômeno” (MACEDO, 2000, p. 43).

Ainda a respeito da Etnopesquisa enquanto campo metodológico imprescindível à fundamentação dos caminhos trilhados durante esta pesquisa, podemos perceber que

Tem o contexto como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento; supõe o contato direto do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada; os dados da realidade são predominantemente descritivos, e aspectos supostamente banais em termos de status são significativamente valorizados (ib., *ibid.*, p. 144-5).

Além do levantamento bibliográfico desenvolvido praticamente durante todo o período de construção da dissertação, para o alcance dos objetivos apontados e para a ratificação da hipótese levantada foram utilizadas como estratégias metodológicas a

observação participante, análises e registros áudio-visuais das experimentações, além de entrevistas abertas e flexíveis compostas por diálogos reflexivos desenvolvidos a partir de elementos pontuados nas etapas da pesquisa. Os diálogos reflexivos tiveram como propósito primeiro permitir a fala dos sujeitos, que ao longo da pesquisa se caracterizaram de forma essencial para o surgimento de questionamentos e produção de reflexões e análises.

Durante as entrevistas, os participantes foram motivados a falar sobre suas compreensões a respeito dos conceitos trabalhados com base nas experimentações. Seguindo a relevância da entrevista no contexto da Etnopesquisa, sua aplicação como estratégia para a captação de subsídios torna-se importante, pois,

numa etnopesquisa, a entrevista ultrapassa a simples função de fornecimento de dados no sentido positivista do termo. Comumente com uma estrutura aberta e flexível, a entrevista pode começar numa situação de total imprevisibilidade, em meio a uma observação ou em contatos fortuitos com participantes. De fato a entrevista é um rico e pertinente recurso metodológico na apreensão de sentidos e significados e na compreensão das realidades humanas [...] (ib., *ibid.*, p. 164;166).

O registro do processo ocorreu por meio de fotografias e filmagens das experiências de sala de aula, e em exercícios cujo enfoque também era o registro escrito. Os registros elaborados serviram como base de coleta de dados para a consolidação da relação dos conceitos que permeavam os estudos com o resultado estético gerado no processo e ao final da pesquisa. A maioria das experimentações ocorridas gerou produções textuais, diálogos e pesquisa de movimento em exercícios de improvisação e composição, os quais foram registrados em equipamentos áudio-visuais (mp4 e filmadora).

A partir da problemática, a qual se refere esta pesquisa, e a relação da pesquisadora com os sujeitos da mesma, em que ambas as variáveis fazem parte de um mesmo contexto, pode-se enquadrar a pesquisadora na qualidade de pesquisadora participante, que se vale da observação participante, caracterizando esta proposta pelo enfoque da Etnopesquisa, a qual, dentre outros elementos, aborda a observação participante como uma das possibilidades de inserção do pesquisador junto ao objeto pesquisado. A observação participante, assim, “[...] termina por assumir sentido de pesquisa participante tal o grau de autonomia e importância que assume em relação aos recursos de investigação de inspiração qualitativa” (ib., *ibid.*, p. 153; 154).

Para o aprofundamento das inquietações lançadas ao longo da dissertação, alguns conceitos emergiram como base norteadora. A noção de imanência, assim como seus

desdobramentos sob a perspectiva diluída nos conceitos de dança imanente e corpo imanente de Mendes (op. cit.) são pontos-chave propulsores de todas as considerações da pesquisa.

Servem também enquanto aspectos essenciais ao arcabouço teórico deste texto dissertativo as abordagens acerca do conceito de organicidade (FERRACINI, 2006) e técnica (MAUSS, 1974) os quais emergem a partir de observações sobre teoria e prática da Dança Imanente estimulada e desenvolvida enquanto poética da CMD.

Assim sendo, propus criar o arcabouço teórico necessário à elaboração e aplicação das estratégias metodológicas norteadoras das experimentações que foram construídas nas etapas de pesquisa a partir das conexões conceituais entre imanência, organicidade e técnica sob a perspectiva dos teóricos supracitados.

Para um melhor entendimento das questões tratadas no decorrer deste texto, dividi o mesmo em quatro capítulos de forma que no primeiro capítulo são levantadas abordagens de corpo (ESPINOSA apud DELEUZE, 2002) e imanência de Deleuze (op. cit.), as quais abrem os precedentes necessários ao panorama conceitual abordado nos demais capítulos, e, principalmente, às reflexões e análises que se seguem a respeito da Dança Imanente.

Dando continuidade ao eixo corpo e imanência, no segundo capítulo têm-se como eixo motriz a noção de organicidade de Ferracini (op. cit.), o qual emerge como o segundo elemento da tríade formadora do cerne teórico da dissertação, sendo tratada sob sua perspectiva de relação com o corpo que dança.

O terceiro capítulo traz implicações concernentes à noção de técnica na dança, apontando diferentes abordagens acerca dos caminhos que vêm sendo utilizados na aplicação desta noção no ensino e aprendizagem. Todos os caminhos apresentados no capítulo são desenvolvidos para ao final surgir a argumentação fundamental de interesse aos objetivos desta pesquisa, a qual se concentra sob a perspectiva do conceito de técnicas corporais de Mauss (op.cit).

No quarto e último capítulo são apresentadas algumas experimentações que foram elaboradas junto aos intérpretes-criadores da CMD. Este capítulo reúne, por fim, de forma direta e indireta, todos os conceitos tratados nos capítulos anteriores, cujas conexões se fazem relevantes justamente por pautarem a construção da etapa prática da pesquisa, a qual se apresenta estruturada ao fim da dissertação como forma de consolidação do desdobramento da Dança Imanente a partir dos conceitos de imanência, organicidade e técnica, principalmente, e também, por apontarem à continuidade do trabalho da CMD tendo em vista as premissas lançadas e observadas durante a pesquisa.

Capítulo 1
DESDOBRANDO A DANÇA IMANENTE

1.1 – Panorama conceitual e artístico da pesquisa

De acordo com determinadas linhas de pensamento no universo da dança, há bastante tempo alguns profissionais desta área tem se dedicado à investigação de movimentos e poéticas para a cena filiados à descoberta de um fazer dançante muito próprio das pessoas envolvidas no processo. Os dançarinos norte-americanos Isadora Duncan³ (1878-1927) – uma das precursoras da Dança Moderna – e Merce Cunningham⁴ (1919-2009) – precursor do movimento pós-moderno na Dança – dentre outros artistas conhecidos e anônimos da contemporaneidade, são alguns nomes que referendam a postura supracitada.

A Companhia Moderno de Dança – CMD, de Belém do Pará, neste sentido, também reúne artistas, na faixa etária entre 20 e 27 anos de idade, cujo objetivo também se encontra fixado em desenvolver investigações próprias de movimento em processos criativos não alicerçados em códigos e técnicas de dança pré-existentes.

Imbuídos nesse pensamento, os integrantes da CMD vêm construindo seu aprimoramento filosófico e metodológico de pesquisa, experimentação e criação em dança a partir da construção paulatina de uma poética singular em Dança Contemporânea⁵, poética essa intitulada de Dança Imanente.

Na qualidade de integrante e intérprete-criadora da CMD, inseri o presente estudo neste contexto tratando de meu objeto de pesquisa, qual seja a realização de experimentações teórico-práticas em dança a partir da subjetividade dos sujeitos partícipes do processo, neste caso, os próprios bailarinos⁶ da companhia, tendo como conceitos norteadores o entrelaçamento das noções de imanência, técnica e organicidade, no intuito de também poder contribuir, ao final da pesquisa, com outros olhares, os quais, dentre outros objetivos,

³ Sua dedicação ao ensino dos seus princípios baseava-se principalmente em transmitir seus ideais aos jovens. Duncan não lhes tentava impor nenhuma técnica de dança ou metodologia criativa. Sua intenção era passar-lhes sua filosofia, sua estética e noções de saúde. Essa atitude constituiu um dos pilares da dança moderna que se desenvolveu a seguir: a ideia de que a criação coreográfica é inseparável do ensino de princípios filosóficos e estéticos individuais (SILVA, 2005, p. 98).

⁴ Em meados dos anos 40 do século XX, Merce Cunningham, solista da companhia de Martha Graham entre 1939 e 1945, afastava-se do drama e começava a trabalhar com manipulações do movimento sem o compromisso com o enredo, com a caracterização de personagens ou com a dramaticidade (id., *ibid.*, p. 105).

⁵ Mais à frente pretendo fazer um aprofundamento maior acerca das características que regem um fazer artístico norteado pelas premissas estéticas da Dança Contemporânea.

⁶ No decorrer do texto faço referência aos sujeitos da pesquisa a partir da utilização de termos tais como bailarino, dançarino e atuante. O emprego destes termos no sentido de sinônimos uns dos outros se justifica no entendimento da dança e do corpo que dança enquanto elementos em diálogo e imbricados nas demais artes da cena.

pudessem dar continuidade ao desenvolvimento da Dança Imanente. Assumo, assim, enquanto pesquisadora, a postura de desdobrar os referenciais teóricos produzidos em relação à poética da CMD.

Ao focalizar a Dança Imanente como referência primeira de minhas problematizações de pesquisa, observei sucintamente as fundamentações implicadas nesse fazer artístico, e, assim, elenquei a tríade base das experimentações propostas aos bailarinos da CMD durante os dois anos de elaboração da pesquisa. Vale ressaltar que a escolha dos bailarinos para serem os sujeitos da pesquisa se deu justamente pelo envolvimento dos mesmos com todo o contexto relativo à poética na qual os mesmos encontram-se inseridos.

O primeiro ponto de encadeamento para aquilo que chamo de desdobramento da Dança Imanente tece diálogo com o conceito de imanência de Deleuze (op. cit.), o qual será apresentado neste primeiro capítulo a fim de que possamos, posteriormente, encontrar pontos de conexão entre os princípios regentes desta noção e sua aplicabilidade na elaboração dos laboratórios de experimentação produzidos e descritos no quarto capítulo da dissertação.

O conceito de imanência, a partir de sua aplicação para o entendimento do processo de construção da Dança Imanente, também funcionou como o detonador das demais questões que surgiram como desdobramento do mesmo. Estas questões referem-se às noções de organicidade e técnica, as quais também são referenciais determinantes da metodologia utilizada nas etapas teórico-práticas deste estudo.

Vale ressaltar que a inquietação no tocante às perspectivas teóricas do conceito de imanência iniciou dentro da pesquisa de doutorado da prof^a Dr^a Ana Flávia Mendes, diretora artística da CMD. Sua pesquisa intitulada *Dança Imanente⁷: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso* (2006) tinha como cerne de investigação, dentre outros aspectos, a liberdade criativa e metodológica, a qual, imbuída do intuito de proporcionar uma dissecação artística do corpo, conduziu os intérpretes-criadores da CMD por um processo de criação que os estimulou a partir de suas próprias sensações corporais.

Neste sentido, Mendes enfatiza na auto-observação e na percepção da alteridade o fundamento metodológico voltado para a transmutação do “processo criativo” em “obra de arte” (op. cit.). Portanto, observa-se, ao final de sua pesquisa, o surgimento de uma estética de dança alicerçada nas técnicas corporais desenvolvidas pelos bailarinos durante o processo, e não em códigos de dança pré-existentes. A fim de elucidar estas proposições, Mendes explica

⁷ No ano de 2010, a pesquisa de doutorado de Ana Flávia Mendes foi publicada no segundo volume da coleção **Processos criativos em companhia**.

Em meus estudos de doutorado propus pensar a existência de uma dança imanente, isto é, de uma dança que emerge das imanências constituintes de planos de imanências, entendidos aqui como corpos. Nesse sentido, as imanências-dançarinos, ou os corpos-dançarinos, eram concomitantemente sujeitos e objetos da pesquisa, sujeitos e objetos de percepção e criação coreográfica. O corpo-dançarino centrava-se em si mesmo como referência para a criação. Ao procedimento criativo de percepção de imanências e descobertas de movimentos chamei de dissecação artística do corpo (id., 2010b, p. 3).

A partir de então, a CMD passou a assinar coletivamente em seus processos de pesquisa e produção artísticos a poética da Dança Imanente, cuja premissa fundamental é o diálogo do corpo consigo mesmo no momento da criação da sua dança. Nas palavras da autora, “O que se manifesta nesta pesquisa é a proposição de uma linguagem que se inscreve no campo das poéticas contemporâneas de dança cuja ação predominante é focalizar a criação sobre o próprio corpo criador” (id., 2010a, p. 342). Por esta assertiva, possível se torna o entendimento do amálgama entre criador e criação, tratando-se de inferências experienciais no âmbito de uma companhia de dança específica.

Inserindo-se no contexto descrito, a poética assumida pela CMD encontra seus pilares em dois conceitos elaborados pela pesquisadora e diretora artística do grupo: corpo imanente e dança imanente. Fundamentados no conceito de imanência de Deleuze (op. cit.), ambos os conceitos emprestam do filósofo a perspectiva de olhar a imanência enquanto vida como lente para desvelar diferentes processos de investigação do corpo que dança durante as etapas de experimentação e criação. Sendo assim, a CMD passa a assumir em seus processos criativos o amadurecimento dos princípios que norteiam a poética do grupo, pautada nos conceitos supracitados.

Com efeito, como dito anteriormente, proponho dialogar com o manancial teórico que envolve a prática da CMD, no intuito de fornecer outras bases detonadoras de novas perspectivas para o aprimoramento das investigações partilhadas até então dentro do grupo.

Para iniciarmos a delinear a rede conceitual que se conecta ao longo destes escritos, me reportarei a um ponto elementar, o qual sempre é motivo de muitas reflexões e análises quando se trata de questões relativas à área da dança, e a tantas outras. De posse de uma breve explanação acerca do panorama conceitual e artístico da pesquisa, proponho iniciarmos, portanto, das questões acerca do corpo, na tentativa de mostrar algumas das implicações do mesmo sob perspectivas pós-estruturalistas do pensamento com as quais observo laços estreitos para o desenrolar dos objetivos de pesquisa traçados.

A partir do próximo subitem, articulam-se subliminarmente alguns depoimentos dos intérpretes-criadores da CMD com a reflexão referente aos respectivos títulos. Tais

depoimentos são trechos dos diálogos reflexivos que foram concedidos durante os encontros de experimentação vivenciados.

1.2 – Questões sobre o corpo – o corpo relacional sob a perspectiva de Espinosa

Sei fazer origami, a arte milenar japonesa de dobrar papel. Meu tio, que é cunhado da minha madrasta, me ensinou e às minhas irmãs sempre que havia tempo. Minha irmã Jéssica me ensinou que nunca é tarde pra começar algo novo, e que há uma imensidão de coisas a serem começadas. Ela me introduziu à música, ao inglês, ao japonês e a muitas outras coisas.

Christian Perrotta⁸.

O entendimento do corpo e seu estado no mundo têm servido como suporte para pesquisadores nas mais diversas áreas do conhecimento humano. Seja o foco de dualidades que perduram até os dias atuais, seja o das mais complexas questões de inserção como parte de uma cultura, de um meio, o estudo do corpo vem se tornando, no decorrer de sua história, um aspecto indispensável para as crescentes indagações nas pesquisas que o têm como fundamento, vis-a-vis, como local, sujeito, rumo, estéticas e poéticas.

No campo das artes cênicas, cujo foco é eminentemente voltado para o corpo e suas implicações com seu estado cênico, encontramos exemplos de perspectivas de olhar o corpo. Exemplificando, toma-se a particularidade de cada dançarino transformada em universal multiplicação de grandeza, nas perguntas a eles feitas, tanto nos laboratórios quanto no início de cada apresentação pública, pela diretora alemã Pina Baush (1940-2010) e sua inquieta assertiva “não me interessa em como as pessoas se movem, mas o que as movem” (BAUSH *apud* ACIOLLY, 2010); o “corpo que não tem memória, mas é memória mesma”, citado pelo diretor e filósofo polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), o corpo reativo, subversivo e índice de marcas da indefectibilidade da morte, como na linguagem cênica japonesa Butoh (considerada, pelos euro-americanos, uma Dança expressionista), o corpo

⁸ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

“inculturado” defendido pelo diretor e teórico italiano Eugenio Barba⁹; o “corpo que se torna todos os olhos”, reconsiderado pelo atuante, professor, diretor e teórico norte-americano Phillip Zarrilli, a partir da expressão indiana *meyuu kanakuka* (2000).

As referências acima demonstram a diversidade de olhares sobre o corpo e norteiam, cada qual em seu tempo e espaço, experiências cênicas de artistas que a elas se encontram filiados. Vale ressaltar, ainda, que o conceito de corpo imanente, referência já mencionada, também é um exemplo de abordagem acerca do corpo aplicado a investigações no âmbito das artes cênicas, mais especificamente na dança.

Das mais simples às mais complexas noções sobre o corpo, cada qual compreende diversas possibilidades de relação com teorias de diferentes áreas do conhecimento. Pensar o corpo, neste sentido, tem se tornado uma árdua tarefa que demanda ao pesquisador associações de questões biológicas, psicológicas, sociais e culturais que o atravessam e, por conseguinte, são indispensáveis à sua constituição.

Para os intentos desta pesquisa, tratarei a respeito de uma das abordagens acerca de como o corpo pode ser pensado com relação a si próprio e ao ambiente que também o compõe. Refiro-me à abordagem filosófica de Espinosa (apud DELEUZE, 2002, p. 128), retratada aqui sob a perspectiva Deleuziana, na qual

Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética, e a outra é dinâmica.

O corpo sob esta ótica é observado em seu sentido lato, ou seja, ao propormos um diálogo com esta forma de pensamento sobre a existência do corpo, é necessário compreender que “Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma idéia, pode ser um *corpus* lingüístico, pode ser um corpo social, uma coletividade” (ib., ibid., p. 132, ênfases originais).

Ao definir seu entendimento de corpo, Espinosa (op. cit.) centra suas ideias no corpo em seu sentido geral, ou seja, sua perspectiva se aplica para todos os corpos, inclusive o

⁹ Barba recorreu a este adjetivo ao se referir ao corpo em expressão, na oficina “Pensando através das ações físicas”. Realizado em uma chácara no estado de Goiás, Brasil, em outubro de 2009, a oficina durou 7 (sete) dias de retiro e conduziu-se por Barba e Julia Varley (atriz do Odin Teatret, do qual Eugenio Barba é diretor).

humano, de tal forma que somente duas proposições diferenciam um corpo de outro: a cinética e a dinâmica. A respeito da proposição de relação cinética do corpo percebe-se que

[...] a proposição cinética nos diz que um corpo se define por relações de movimento e de repouso, de lentidão e de velocidade entre partículas. Isto é: ele não se define por uma forma ou por funções. A forma global, a forma específica, as funções orgânicas dependerão das relações de velocidade e lentidão. Até mesmo o desenvolvimento de uma forma, o fluxo do desenvolvimento de uma forma depende dessas relações, e não o inverso. O importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, ou um desenvolvimento de forma, mas como uma relação complexa entre velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas (ib., *ibid.*, p. 128).

A partir do exposto, a individualidade corporal é compreendida também por intermédio da constante interação das partículas que a definem. Ou seja, cada individualidade de vida, de corpo, é uma relação complexa de forças. Sob este prisma, o corpo não se dá pela construção de uma forma, mas sim, pelas velocidades das relações que se conectam em movimento e repouso. Além disso, o corpo sempre estará na dependência destas relações, que ao permanecerem em contínuo processo são responsáveis pelo desenvolvimento da forma corporal.

A seguir, no tocante à proposição dinâmica, observa-se a capacidade que os corpos têm de afetarem e serem afetados:

A segunda proposição referente aos corpos nos remete ao poder de afetar e ser afetado. Não se define um corpo (ou uma alma) por sua forma, nem por seus órgãos ou funções: tampouco se define um corpo como uma substância ou sujeito. Cada leitor de Espinosa sabe que os corpos e as almas não são nem substâncias nem sujeitos, mas modos. Todavia, se a gente se contentar em pensá-lo teoricamente, não será suficiente. Pois, concretamente, um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e ser afetado do corpo ou do pensamento. Concretamente, se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz (ib., *ibid.*, p. 128-9).

Seguindo esta lógica, Espinosa (apud PRIMO, 2010, p. 80) afirma que “todos os modos de que um corpo é afetado seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da do corpo que afeta”. Nas palavras de Primo, “[...] o afeto resulta de um encontro entre duas naturezas diferentes que não entram simplesmente em contato, mas que se compõem ou se decompõem” (op. cit.). Observa-se, pois, que quando dois ou mais corpos encontram-se em relação, os afetos produzidos por esses dependem tanto daqueles que são

afetados quanto dos que afetam. Isso quer dizer que a força de uma relação e o afeto que ela provoca não existe senão a partir da natureza dos corpos que a gera.

As relações do corpo, seja entre as partículas que o comportam ou com outros corpos, refletem a instabilidade do mesmo, assim como o seu estado de inacabamento. Neste sentido, um dos elementos essenciais deste pensamento reside na percepção de que as relações do/no corpo são fundamentais para o acontecimento deste enquanto corpo.

Ao percebermos que o corpo só existe porque se encontra sempre em constante relação a alguma coisa, caminhos podem ser abertos para a adoção de diferentes posturas nas áreas de conhecimento que partem deste enquanto “objeto” de investigação.

Ora, isto significa que tudo na Natureza está ou agindo ou sofrendo uma ação; em outras palavras, a Natureza está sempre em atividade. O ser é dinâmico. O corpo se modifica porque, como toda e qualquer coisa singular na Natureza, ele é suscetível a ser afetado por causas exteriores que, em verdade, o afetam constantemente e necessariamente, modificando parte do seu ser atual, sem que isto signifique uma mudança de sua essência [...] (SANTOS, 2009, p. 224).

Por ora apresentados os dois mecanismos de relação do corpo, cinética e dinâmica, proponho voltar a atenção do leitor à relação dinâmica, tendo em vista meus objetivos de pesquisa. Vale ressaltar que esta opção é de cunho estritamente didático e metodológico e não se trata de um ato de negligência ao aspecto primeiro proposto por Espinosa.

Os corpos e suas relações implicam múltiplas formas dos mesmos afetarem e serem afetados. Esses afetos variam de acordo com cada relação estabelecida e, por conseguinte, comportam níveis de intensidade diferentes. Os estudos referentes à definição dos corpos pelos afetos de que são capazes fundaram o que chamamos hoje de Etologia. Segundo Deleuze (2002, p. 130),

A etologia é, antes de tudo, o estudo das relações de velocidade e de lentidão, dos poderes de afetar e de ser afetado que caracterizam cada coisa. Para cada coisa, essas relações e esses poderes possuem uma amplitude, limiares (mínimo e máximo), variações ou transformações próprias. E eles selecionam no mundo ou na Natureza aquilo que corresponde à coisa, isto é, o que afeta ou é afetado por ela, o que move a coisa ou é movido por ela. [...]. Enfim, a etologia estuda as composições de relações ou de poderes entre coisas diferentes.

Mais uma vez observa-se a relevância das relações, do espaço entre, das fendas que, apesar de invisíveis, não palpáveis, são determinantes para a existência do corpo. Aparentemente, não podemos mensurar e sequer ver a infinidade de relações pelas quais o corpo passa a cada minuto, e também as conseqüências de transformação surgidas a partir

destas relações, apesar disso, sabemos que de fato a perenidade e continuidade dos acontecimentos construtores de relações são inegáveis. Nesse sentido, Deleuze (id., ibid., p. 131) instiga-nos com os seguintes questionamentos: “Como indivíduos se compõem para formar um indivíduo superior, ao infinito? Como um ser pode se apoderar de outro no seu mundo, conservando-lhe ou respeitando-lhe, porém, as relações e o mundo próprios? E a esse respeito, por exemplo, quais são os diferentes tipos de sociabilidade?”.

Não faz parte de meus intentos de pesquisa um aprofundamento nos campos investigativos da Etologia. A esses escritos, tais bases servem como um ponto de desencadeamento das reflexões teórico-práticas no que tange às noções de corpo e dança desenvolvidas nos laboratórios experimentais propostos aos intérpretes-criadores sujeitos desta pesquisa. Encontro diálogo com esta perspectiva, também, por perceber a quebra do pensamento hierárquico entre as coisas, haja vista a predominância da proposta horizontal do pensamento a partir da compreensão de que todos os corpos são cruzados pelos mesmos mecanismos de transformação e desenvolvimento.

Há muito tempo venho relativizando meu olhar enquanto bailarina e pesquisadora no intuito de relegar ao pensamento do corpo condições necessárias para que não esteja mais imbuído de perspectivas e abordagens compostas de dicotomias. Neste caso, acredito que a filosofia de Espinosa seja um viés interessante cujo enfoque desestabiliza possíveis dicotomias e, por sua vez, instaura olhares horizontais do fazer e pensar o corpo na contemporaneidade.

Meu interesse na visão espinosista sobre o corpo também se justifica pelo destaque dado à *relação* enquanto elemento propiciador das transformações sofridas e proporcionadas pelos corpos. Por este prisma, há que se considerar a impossibilidade de fragmentação e isolamento do corpo (humano ou não), pois, parte-se do princípio deste em seu estado de constante devir¹⁰ em consequência das múltiplas relações nas quais permanentemente se insere.

Ora, seguindo este pensamento, o corpo humano é um corpo eminentemente relacional. Tal característica é cara à construção desta pesquisa por conter em seu cerne a possibilidade de entender o corpo que dança como resultado contínuo de múltiplas relações

¹⁰“Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta ‘o que você devém?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos” (O vocabulário de Deleuze, 2009, p. 48).

com outros corpos, e, aplicada nos procedimentos de experimentação, permitiu que os corpos da pesquisa fossem estimulados em busca de diferentes possibilidades na concepção de movimentos que se encontravam comprometidos com a identificação das relações de subjetividades dos bailarinos.

Os seres, as coisas e os pensamentos passam a ser definidos pelos seus encontros, velocidades e movimentos. Os corpos afectam-se, as mentes fazem idéia dessa afecções. O corpo tem apetites e a alma deseja. Corpo e alma em funcionamento paralelo com a finalidade de preservar suas existências. Um racionalismo radical, inovador, que reabilita o corpo em seu papel de infinitas possibilidades: ninguém sabe o que pode o corpo; dedica ao atributo pensamento a capacidade de encontrar idéias adequadas, de escolher os bons encontros, de manter seu *conatus*, esse esforço de perseverar no ser (MOSTAFA; CRUZ, 2009, p. 53. Ênfases originais).

O entendimento de que os corpos se dão a partir das relações existentes, abre espaços à reflexão de que todas as coisas encontram-se em um mesmo plano, co-existindo sempre em relação umas às outras. Esses corpos assumem o papel de possibilitarem constantes trocas e cada vez mais novos agenciamentos¹¹ em torno dos modos pelos quais estas trocas acontecem já que

Nunca, pois, um animal, uma coisa, é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado; a velocidade ou a lentidão dos metabolismos, das percepções, ações e reações entrelaçam-se para constituir tal indivíduo no mundo. E, em segundo lugar, existe a maneira como essas relações de velocidade e de lentidão são efetuadas conforme as circunstâncias, ou esses poderes de ser afetado, preenchido (DELEUZE, op. cit., p. 130-1).

Como vimos, entender o corpo e suas implicações no mundo vem-se tornando cada vez mais um fator imprescindível para as pesquisas na área da dança. Este primeiro panorama, advogado a partir da visão espinosista sobre o corpo, estabelece estreita ligação com os objetivos desta pesquisa justamente por, dele, podermos considerar o bailarino enquanto corpo que relaciona, agencia, modifica, ou seja, afeta e é afetado, de tal forma que não há mais como negligenciarmos estas relações para o trato deste corpo nos processos de experimentação e criação em dança da atualidade.

¹¹“Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo *lados territoriais* ou reterritorializados, que o estabilizam, e *pontas de desterritorialização* que o impelem (O vocabulário de Deleuze, 2009, p. 20).

Deste modo, mais à frente poderemos ver a aplicação deste pensamento refletido tanto no decorrer destes escritos quanto revelados na construção metodológica dos experimentos e na fala dos bailarinos acerca de suas percepções e sensações nas atividades e laboratórios dos quais participaram ao longo do ano de 2010.

Estas primeiras reflexões acerca do corpo servem como norteadoras de meu pensamento enquanto professora, artista e pesquisadora, e também encontram-se diluídas na proposição metodológica que desenvolveu tanto a parte teórica desta dissertação quanto a etapa prática, composta dos experimentos desenvolvidos com os integrantes da CMD.

Passemos, agora, ao conceito detonador de minhas inquietações de pesquisa, contextualizadas inicialmente na poética da Dança Imanente, as quais adotam a noção de imanência como elemento motriz propiciador à instigação de possibilidades de pesquisa, experimentação e criação em dança.

1.3 – Questões sobre a Imanência – uma proposição corpo-imanência aplicada à Dança

Venho de uma pessoa admirável por suas escolhas, pela sua brilhante escolha e inteligência sem escolaridade. Venho de uma Maria. Venho de lugares e das pessoas que me ensinam, que trocam comigo.

Feliciano Marques¹²

Em consonância ao pensamento exposto até o presente momento, emerge o conceito de imanência (op. cit.), esse que foi um dos primeiros indutores ao desdobramento teórico e prático ao qual esta dissertação faz referência.

Antes mesmo de apresentar, sinteticamente, o pensamento do autor acerca do que seja a imanência, vejamo-la sob a constituição etimológica da palavra, a qual já aponta alguns caminhos para esta reflexão.

Etimologicamente e segundo sua acepção primitiva, *imanente* e *imanência* designam: de um ponto de vista estático, o que reside em algum sujeito de uma forma permanente e integral; de um ponto de vista dinâmico, o que procede de um

¹² Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

ser como expressão do ele traz essencialmente em si; e, ao mesmo tempo, aquilo que regressa e se incorpora neste ser, como a satisfação de uma necessidade infundida, como a resposta esperada ou procurada a um apelo interior, como o completo de um dom inicial e estimulante. É, pois, o oposto daquilo que é acidental e extrínseco, transitório e transitivo, simplesmente exterior ou definitivamente exteriorizado (LALANDE apud SANTOS, 2009, p. 210).

Seguindo a mesma lógica da consideração supracitada, segue-se a abordagem Deleuziana concernente ao assunto. Segundo o autor, a noção de imanência é entendida como a própria vida, sendo esta um elemento independente de qualquer outra coisa. Em suas palavras,

Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência e beatitude completas. [...] Uma vida está por todos os lugares, por todos os momentos que atravessam este ou aquele sujeito vividos: vida imanente trazendo acontecimentos ou singularidades que apenas se atualizam nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela mesma, momentos [...] mas apenas entretempos, entremomentos [...]. Uma vida contém apenas virtuais¹³. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Isso que se chama de virtual não é algo a que falta realidade, mas que se engaja num processo de atualização seguindo o plano que lhe dá sua realidade própria. O acontecimento imanente se atualiza num estado de coisas e num estado que faz com que ele ocorra (DELEUZE, 1995, p. 2)

Para Deleuze, a imanência encontra-se em um plano, assim denominado plano de imanência¹⁴, o qual conecta todas as coisas vivas e que por este motivo não está contido dentro de um corpo, aprisionada ou em função de um objeto, relacionado aos seres vivos, cortando-as, atravessando-as, tornando-as simples e absolutamente, imanência.

Como uma força, a imanência, neste sentido, está em constante relação com os corpos, refletindo nos mesmos nada mais que estados de vida. Esta afirmação corrobora com o pensamento acerca do corpo visto anteriormente na medida em que a imanência enquanto vida também afeta e interfere o estado de transitoriedade de todo e qualquer corpo existente na natureza.

Se a imanência em seu sentido mais puro refere-se à vida, pode-se pensar, em inferência, que o próprio corpo humano, a partir de Espinosa, é ele próprio imanência. Assim, a imanência, na qualidade de ser uma vida e nada mais, atravessa o sujeito vivido. Podemos

¹³ “O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. *O virtual possui uma realidade plena enquanto virtual...* O virtual deve inclusive ser definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual, e aí mergulhasse como em uma dimensão objetiva” (O vocabulário de Deleuze, 2009, p. 117).

¹⁴ “[...] um plano de imanência não dispõe de uma dimensão suplementar: o processo de composição deve ser captado por si mesmo, mediante aquilo que ele dá, naquilo que ele dá. É um plano de composição, e não de organização nem de desenvolvimento. [...] Não há mais formas, apenas relações de velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas apenas estados afetivos individuantes da força anônima. Aqui, o plano só retém movimentos e repouso, cargas dinâmicas afetivas: o plano será percebido como aquilo que ele nos faz perceber, passo a passo” (DELEUZE, 2002, p. 133).

dizer, então, que o corpo ao ser atravessado de imanência, por sua capacidade de afetar e ser afetado, também afeta outros corpos segundo a própria “vida” singular que nele se atualiza a partir de seus componentes virtuais.

Entender a imanência como vida, e não como algo para além da vida, permite uma compreensão da vida como algo presente, como um estado, um instante, assim como se entende o corpo partindo da sua abordagem conceitual na contemporaneidade. Logo, a imanência reflete um estado de ser do próprio corpo, ou, para assumir de fato o pensamento de Deleuze, a imanência em si, já é o corpo aqui e agora (MENDES, op. cit., p. 113).

O trato do corpo como imanência é um pensamento que faz parte do objeto de investigação de Mendes, principalmente por suas constantes aplicações desta referência como lente para desdobramentos e diálogos em sua prática com a CMD.

Acerca da utilização da perspectiva Deleuziana como lente para estudos na área da Dança a autora nos diz

No que se refere ao humano, entretanto, acredito ser possível adotar a imanência e o plano de imanência como lente para observar o corpo que dança. Percebe-se, assim, estreita semelhança com os modos de organização existentes entre o dançarino e sua biografia, considerando nesta biografia suas referências genéticas e culturais, isto é, imanências participativas da teia da vida, as quais se misturam, interagem e se reconfiguram no ato da criação artística (op. cit. 2010b, p. 2-3).

O corpo sendo imanência (diferentemente de contendo a imanência) corrobora com o pensamento que o qualifica sob o viés da transitoriedade, da incompletude, pois a imanência enquanto vida só se define por ser constituída de forças que se atualizam nos acontecimentos, singularidades.

Nesse sentido, o que temos visto até então é o corpo também sendo ele próprio agente, e por sua vez gerador de forças e afetos, assim como a imanência. Indo ao encontro do pensamento de Mendes, proponho, resguardadas as diferenças conceituais entre ambas as proposições (corpo e imanência) expostas até então, a aproximação filosófica dessas noções para fins de reflexão e análise do corpo que dança como sendo este devir da imanência, cujo estado encontra-se eminentemente implicado numa construção caótica de múltiplas forças e agenciamentos que fazem de seu estado um constante devir.

Não se trata de localizar, com o uso deste conceito-lente, o lugar do corpo no plano de imanência, ou de dizer que o corpo é o centro do plano de imanência, mas de pensar o próprio corpo como um plano de imanências que se cruzam, se encontram, se atravessam e, assim, constituem o corpo dançante (id., ibid.b, p. 3).

Entende-se, assim, que a imanência, na qualidade de ser uma vida e nada mais, encontra-se implicada em nosso ser/estar no mundo. E o corpo que dança pode ser entendido também desta maneira, dado o seu constante estado de transitoriedade, justamente pelo aspecto que ressalta os movimentos de forças, as quais revolvem alterações de acordo com os modos dos agenciamentos das relações sofridas e causadas.

Gil também remonta ao conceito de imanência para entender o movimento na dança. Reportando-se ao trabalho de pesquisa de Cunningham o autor afirma que

Dançar é criar a imanência graças aos movimentos: é por isso que não há sentido fora do plano, fora da ação do bailarino. Como realizar certa coreografia, como transformar certa coreografia em movimentos dançados, como fazer surgir certa emoção expressiva num movimento? Em todos os caso é Cunningham quem tem razão: “basta simplesmente aderir-lhe e fazê-lo”. Porque só o gesto dançado dá o sentido; a emoção nasce do movimento, e não o contrário. Cunningham quer a imanência: para ele, o sentido não é transcendente ao movimento e à vida. O sentido do movimento é próprio movimento do sentido. É por isso que, como ele afirma: “de qualquer maneira, todo o movimento é por si só expressivo” (2001, p. 53).

Vale ressaltar que as compreensões de corpo e imanência expostas pela perspectiva de Espinosa e Deleuze, respectivamente, vão muito além dos apresentados nestas linhas. Acredito poder futuramente estabelecer outros vieses de discussão e apontar novas considerações da relação destes pensamentos com relação ao corpo que dança, mais especificamente sob a perspectiva do trabalho desenvolvido com a CMD.

Por ora, compreendo que meu objetivo se vale de utilizar tais filosofias acerca do corpo e da vida como lente condutora para compreender o corpo que dança. Sendo assim, torna-se essencial observar os desdobramentos que se seguem sob a perspectiva do trinômio corpo-imanência-dança, respeitadas as singularidades conceituais concernentes a cada um dos componentes dessa tríade. Sua aplicação tem sido investida como parte da construção da poética da Dança Imanente, a qual vem percorrendo um caminho bastante próximo a este trinômio-conceitual, e que junto às noções de organicidade e de técnica apresentadas mais à frente constituem fundamento das experimentações desenvolvidas durante a pesquisa.

1.4 – Corpo imanente e Dança Imanente – subjetividades na dança

Ercy nasceu e foi apelidado de Bico e assim foi chamado por toda infância e período escolar, neste período era gordinho e gostava de andar com os amigos de seu irmão mais velho, acredito que isso fez ele ser um pouco precoce.

Ercy Souza¹⁵

Prosseguindo a utilização do trinômio corpo-imanência-dança, a fim de dar sequência à aplicação do pensamento que entende o corpo como imanência para fins de diálogo com as proposições apresentadas neste estudo, ressalta-se ser interessante perceber de onde surgiram as primeiras motivações para a aplicação destas noções com os corpos partícipes da CMD.

Tenho como referência primeira, a respeito da aplicação deste trinômio dentro da poética da CMD a própria diretora artística do grupo, a qual, a partir de seus estudos de doutorado iniciou um caminho de pesquisa e criação pautado também no trinômio acima. Desta forma, não há como ignorar as primeiras inquietações surgidas na pesquisa de Mendes na qualidade de sementes a me servirem enquanto caminho no qual desenvolvo minhas próprias considerações, a partir dessas e de outras referências com as quais decidi estabelecer diálogo.

Mendes (op. cit.), ao propor a mediação conceitual da noção de corpo com a de imanência, elaborou os conceitos de dança imanente e corpo imanente, referendados no início deste capítulo. Em sua tese, suas considerações finais sobre a importância destes conceitos dentro do trabalho da CMD apontaram para aquilo que ela própria chamou de “poética da Dança Imanente” (id.), a qual, por si só, delega aos bailarinos a possibilidade de se reconhecerem dentro do trabalho como corpo imanente.

A poética da Dança Imanente possibilita aos bailarinos da CMD o desvelamento de si próprios perante os processos de criação artística, ou seja, ratificam o compromisso com as abordagens tratadas até o presente momento. Por meio dela, torna-se possível

Entender a imanência como vida, e não como algo para além da vida, permite uma compreensão da vida como algo presente, como estado, um instante, assim como se

¹⁵ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

entende o corpo partindo da sua abordagem conceitual na contemporaneidade. Logo, a imanência reflete um estado de ser do próprio corpo, ou, para assumir de fato o pensamento de Deleuze, a imanência em si, já é o corpo aqui e agora (id. *ibid.*, p. 180).

Ainda sobre este aspecto a autora prossegue:

Reitero que, para dançar a dança imanente, o dançarino precisa dissecar a si mesmo, desvelar sua organicidade, sua história de vida, englobando em sua compreensão de corpo, configurações biológicas e culturais [...] Partindo desse princípio, a dissecação artística é tida, assim, como a chave que abre a porta de entrada das inconstâncias dos corpos que criam a dança imanente (id., *ibid.*, p. 332).

No seu discurso da autora, a noção de organicidade emerge como um dos elementos que necessita ser incitado para que o bailarino entre em contato consigo mesmo a fim de descobrir sua própria dança imanente. Sendo um dos pontos relevantes a esta pesquisa, veremos mais adiante um aprofundamento maior acerca da organicidade e suas implicações, tendo como ponto de partida o modo pelo qual se pode entender esta questão por meio de outras abordagens teóricas.

Ao elaborar o conceito de dança imanente, o que Mendes buscava, assim como outros pesquisadores, professores e coreógrafos da área da dança, deduz-se, era dar vazão para que cada bailarino se percebesse enquanto corpo e que os processos de criação partissem justamente da possibilidade dos intérpretes-criadores investigarem suas potencialidades criativas e colaborarem com suas percepções e entendimentos próprios de acordo com suas mais particulares relações com o mundo (id. *ibid.*).

O corpo imanente, no que diz respeito à pesquisa dentro e fora do universo da dança, mais do que um conceito, aponta atitudes de lida com o corpo propiciando, assim, o respeito à subjetividade do sujeito e a abertura às referências e transformações cotidianas vivenciadas. Decerto, esta espécie de efetivação das idiosincrasias tem seu reflexo nos momentos de criação e na cena.

Com efeito, esta pesquisa trata, em adição, da continuidade à proposição do corpo como imanência (corpo imanente) aplicado à dança (dança imanente), cujo desdobramento reflexivo desemboca noutro processo de experimentação desenvolvido também com os intérpretes-criadores da CMD, em busca de apontar outras formas de abordar tais conceitos e abrindo espaços à continuidade da consolidação do projeto estético e poético do grupo.

Ao filiar-me às premissas de Espinosa (op. cit.), Deleuze (op. cit.) e Mendes (op. cit.) a partir das quais propus organizá-las no trinômio corpo-imanência-dança, premissas essas que não entendem o mundo a partir de uma construção dicotômica e arborescente, mas,

por outro lado, no tocante à valorização do espaço das relações que se estabelecem continuamente entre os corpos, poderei expor, mais adiante, o vislumbre de uma forma pela qual estas perspectivas se apresentaram e se aplicaram nos laboratórios experimentais da pesquisa.

Sendo o corpo que dança essencialmente um corpo humano, debruicei-me ao longo destes dois anos de pesquisa no desenvolvimento de um processo de investigação guiado pelo estímulo ao desvelamento do corpo frente a suas relações e agenciamentos cotidianos. Sobre este caminho, compartilho o entendimento de que

O corpo humano é composto de um grande número de indivíduos (de natureza diversa) cada um dos quais é também muito composto. Os indivíduos que compõem o corpo humano e, conseqüentemente, o próprio corpo humano, são afetados de numerosas maneiras pelos corpos exteriores (ESPINOSA apud PRIMO, 2010, p. 53).

Sendo assim, nas próximas linhas seguem algumas considerações sobre os agenciamentos do corpo que dança, para que possamos entender como os agenciamentos do corpo podem servir como fonte de estímulo ao desenvolvimento de processos artísticos em dança, e, mais especificamente, à construção dos procedimentos metodológicos de experimentação aplicados por esta pesquisa.

Vale esclarecer que, permitindo-me um olhar muito próprio às teorias abordadas até o presente momento, aferi a possibilidade de as subjetividades corporais (fatores biológicos, culturais, dentre outros) serem, também, exemplos de agenciamentos provenientes dos afetos do corpo.

À questão por mim exposta alguns parágrafos acima, qual seja o modo pelo qual as experiências que remontem às histórias de vida dos bailarinos – logo, experiências individuais – podem gerar novos estados de corpo a partir do afeto gerado por estas lembranças neste próprio corpo, valido a perspectiva segundo a qual existe impureza, i.e., fatores outros além da idiosincrasia supostamente inata ao sujeito, pois sob a perspectiva de Mendes, “[...] considera-se a subjetividade do corpo não como algo puro e individualizado, mas como algo adulterado, repleto de elementos estranhos. Aliás, é a partir dessa impureza que se constrói a individualidade. O indivíduo é, então, resultado de experiências coletivas” (op. cit., p. 109).

Este pensamento, o qual aponta o indivíduo como resultado de experiências coletivas, também assinala a condição relacional do corpo, situando, pois, nestas experiências, agenciamentos significativos de relações de forças que interferem, afetam o corpo. Quando da

tentativa de compreensão do complexo grupo de questionamentos interligados à intensidade relacional entre a imanência e o bailarino, aos estados consequentes desta relação e, finalmente, à identidade das forças operantes na agência afetiva do sujeito dançante, verifico, na vertente psicológica ocupada com a teia de influência das alteridades, uma dedução a partir das histórias, e não somente da história, que são o indivíduo, e não só a história pela qual o indivíduo passa, como se ele por ela passasse incólume aos índices das cicatrizes.

Então, um aporte adequado constitui a inexistência de exclusividade de alguém alheio ao afeto, sobretudo em um mundo povoado por outros eus; logo, mundo este repleto de incalculáveis cicatrizes. Isto posto,

Não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder. [...]. Por isso, no lugar dos antigos 'sujeito' e 'eu' proliferam novas imagens de subjetividade. Fala-se em subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem etc. Nessa mudança, o psicológico abandona o espaço provado e intransferível das psiques individuais para alojar-se nas encruzilhadas e nas ruelas que marcam o estar-no-mundo com outros seres humanos (SANTAELLA, 2004, p. 17).

Ao adotar esse ponto de vista, considereirei poder trabalhar com as subjetividades dos bailarinos da CMD, sujeitos desta pesquisa, na qualidade de pontos de partida que conectam as noções do trinômio corpo-imanência-dança aos experimentos desenvolvidos.

Assim sendo, antes mesmo de apresentar como me utilizei desta perspectiva dentro dos experimentos, fui ao encontro de perceber de que forma um trabalho pautado nas subjetividades dos corpos que dançam poderia servir como material para o desenvolvimento de experimentos de pesquisa embasados no corpo como imanência na dança.

1.5 – Agenciamentos e subjetividades como estímulo para a experimentação em Dança

É um corpo que tem uma identidade “bipolar”, onde alguns o avaliam como comunicativo, extrovertido, engraçado e sem limites, e muitos como fechado, reservado e frio [...] que sem a família, os amigos, as novas experiências, carinho, cumplicidade, confiança e perseverança, e principalmente [sem] o futebolzinho de toda semana não se sente completo.

Wanderlon Cruz¹⁶

A constante construção do corpo em paralelo às transformações sofridas por este ao longo de sua vida implica dizer que por ele também circulam informações culturais provenientes da diversidade de vivências experimentadas em múltiplos contextos. Chamo de vivências as experiências sentidas, percebidas, vividas, ou seja, agenciamentos de relações vividas e que, a partir das forças virtuais nelas presentes, afetam o corpo humano de diferentes formas constituindo também as subjetividades daquele corpo.

Pelo fato de estar filiada enquanto bailarina e pesquisadora à poética da dança imanente, interessa-me perceber de que forma essas vivências podem ser trazidas para processos de experimentação na área da dança; de que forma elas podem ser acessadas visando à composição de movimentos que não estejam comprometidos com técnicas formais de dança; dentre tantas outras ocorrências cuja premissa seja proveniente desses meus interesses questionadores.

Ao referir-me às vivências de um corpo, situo como parte das mesmas histórias de vida, por exemplo, as quais estabelecem um sistema de forças e de relação com o corpo que dança, interferindo no mesmo de forma singular. Essas interferências são forças localizadas no espaço entre corpo e subjetividades, que por sua vez configuram-se como os agenciamentos dessas forças virtuais.

Tais agenciamentos de forças se cruzam e por si só afetam o estado do corpo, modificando-o, e fazendo com que este afete outros corpos a partir de seu novo estado. Primo (2010) trata dos agenciamentos do corpo a partir de sua inserção no contexto da Dança

¹⁶ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

Contemporânea¹⁷. Desta forma, a autora observa que

Essa captura-agenciamento-apresentação das forças se faz pelo viés do corpo-dançante. Este se constitui no cruzamento dos encontros intensivos e afetivos. Um corpo é dito “dançante”, quer dizer, “feito da dança” na medida em que faz um encontro particular com as forças do mundo. Nessa perspectiva, podemos dizer que o *terriço* de criação da dança contemporânea é menos o corpo na sua finitude que isso que o faz: as forças. A dança contemporânea inova um trabalho de apresentação das forças e de captura dos afetos. O corpo-dançante que ela produz, ou revela, é um corpo todo emprestado das forças corporais. Essa terra intensiva que o compõe é precisamente o *terriço* privilegiado para a criação de dança. É por essa razão também que podemos dizer que o corpo-dançante é o território de criação da dança contemporânea (id., ibid., p. 84-5, ênfases originais).

Primo nos fala que o corpo-dançante é ele próprio capturador, agenciador e apresentador das forças que o atravessam (id. ibid). Nesta perspectiva, a Dança Contemporânea, a partir de seu trabalho diferenciado de estéticas anteriores a ela, permite que o corpo-dançante se perceba atravessado, composto de agenciamentos que torna possível um “encontro particular com as forças do mundo”.

Sendo assim, investida também das premissas que regem um fazer artístico filiado à Dança Contemporânea proponho entender as subjetividades de um corpo, sejam elas relativas a agenciamentos biológicos ou culturais, como agenciamentos do corpo que dança que podem servir como mote para a experimentação e criação, assim como, no caso da CMD, para a construção de uma poética em dança.

Com efeito, a prática da dança na contemporaneidade vem abrindo precedentes à ruptura com padrões, por assim dizer, defasados de trato com o corpo, apontado, por isso, à caminhos como os desta pesquisa, os quais resolvem adotar o corpo encharcado de suas idiossincrasias como mote para a experimentação artística.

A dança na contemporaneidade vem permitindo cada vez mais a convivência de corpos diversos, enfraquecendo arraigadas imposições culturais aos atributos necessários a este corpo, do tipo perfeito ou imperfeito, belo ou grotesco, hábil ou deficiente. A multiplicidade e a diversidade caracterizam esta dança, com corpos híbridos nascidos da contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e gêneros artísticos distintos. É raro observar hoje um corpo que dance construído por meio de uma técnica específica e que responda a um só padrão estético (MEYER, 2004, p. 46).

Dentro da perspectiva das subjetividades construídas a partir das diferentes vivências as quais o corpo está cotidianamente suscetível, pode-se perceber que dependendo

¹⁷ Na perspectiva da autora, “A dança contemporânea se nutre, de uma parte, de uma pluralidade de gestuais, como na dança clássica, mas também de movimentos das danças ritualísticas, de gestos cotidianos, das artes marciais. De outra parte, cada coreógrafo, sendo de uma certa maneira criador de seu próprio trabalho corporal, enriquece a dança contemporânea com a produção contínua de novos gestuais” (id. ibid., p. 28).

do contexto no qual este se insira, essas vivências agirão de formas diferentes na relação com esse corpo.

Os diferentes meios e suas relações com o corpo podem estar situados em diversos contextos, divididos de diferentes formas, tais como: o contexto familiar, escolar, religioso, dentre outros. Porém, tais divisões servem apenas para uma análise mais clara dos pontos aqui abordados, pois se compreende que em cada contexto lidaremos com os demais, tendo em vista que no corpo, a partir de sua múltipla rede de relações, todos os contextos são indissociáveis.

A partir dessa afirmação, percebe-se que “O corpo não é mais um elemento estável, mas uma formação instável, sujeitas a transformações, a (re)atualizações, a devires, sejam pelos devires dos estratos, sejam pelos devires de relação de forças, seja pela inter-relação de todos esses elementos múltiplos” (FERRACINI, op. cit., p. 133). Dialogando com o contexto exposto pelo autor, acredito que as subjetividades do corpo, provenientes de qualquer que seja o contexto, sejam devires de relação de forças que se encontram em constante estado de atualização no mesmo, e que, por isso, podem ser acessadas para fins de experimentações em dança.

Entender o corpo na dança como sendo algo instável e sujeito a constantes transformações possibilita a compreensão de que o mesmo pode sempre sofrer alterações de acordo com os estímulos fornecidos nas diferentes relações nas quais esteja implicado. Como vimos anteriormente, as relações do corpo implicam em agenciamentos a partir de forças que variam de acordo com a intensidade da relação.

Então, ao me dedicar ao aspecto relacional do corpo com suas subjetividades, busquei nos experimentos desta pesquisa acessar e atualizar vivências antigas e recentes nos corpos dançantes partícipes dos mesmos por meio e a partir dos estímulos propostos nesses experimentos. Para que pudesse trazer à tona algumas subjetividades daqueles corpos, tornava-se imprescindível adotar mecanismos que pudessem garantir que subjetividades fossem acessadas e passassem, novamente, a estabelecer relações de força com o corpo, e, conseqüentemente, afetá-lo.

Um dos mecanismos utilizados para a atualização de subjetividades no corpo foi a memória. Mais adiante nos aprofundaremos um pouco mais sobre as questões referentes a essa noção. Por ora, resalto o papel da memória como elemento que possibilitou ao corpo dançante afetos de relações com suas subjetividades, estimuladas no momento da experimentação, construindo, então, caminhos para que este desenvolvesse mecanismos

próprios de elaboração do movimento e, por sua vez, de organicidade e técnica.

O acesso e atualização das memórias por meio dos laboratórios cênicos ocorridos me fizeram entender alguns dos atravessamentos aos quais aqueles corpos se encontram suscetíveis. Não obstante, para a elaboração das experimentações práticas da pesquisa, lancei as seguintes questões:

Quais níveis de relação e intensificação do movimento se estabelecem a partir da compreensão de que estas forças/imanências afetam o corpo bailarino? Quais estados de corpo na dança podem ser ativados a partir de um processo que promova a relação do corpo com agenciamentos referentes às suas idiossincrasias? Quais são as forças que afetam o corpo que dança? De que forma experiências que remontem às histórias de vida dos bailarinos podem gerar novos estados de corpo a partir do modo como estas lembranças afetam esses corpos?

Estas perguntas serviram como indutoras para a construção de todos os procedimentos metodológicos aplicados nos experimentos a fim de que os mesmos estabelecessem estreita relação com o restante da pesquisa.

Para tanto, é necessário estar ciente de que as forças as quais se têm feito referência congregam-se a partir do próprio corpo e definem as formas de o mesmo afetar outros corpos e, por conseguinte, ser afetado por outros corpos. Assim, na contemporaneidade torna-se imprescindível que o universo da dança deixe de ignorar as constantes transformações que afetam o corpo, para que outras posturas metodológicas possam ser aplicadas no intuito de valorizar seu aspecto transitório e reformador e sua relação com as coisas, com os corpos. Segundo esta necessidade,

Conceber o corpo-dançante como uma singularidade é apreender cada corpo que dança em sua “diferença pura”, fora de qualquer escala de comparação. Com efeito, tomar em sua singularidade o corpo-dançante é o primeiro ato de criação em dança contemporânea. É por essa razão que no agenciamento da dança contemporânea o corpo-dançante é um lugar de criação (PRIMO, op.cit., p. 71).

Em conformidade a este pensamento, Primo afirma ainda que “A dança é uma junção de elementos heterogêneos que se reencontram, se interferem ao redor, para e pelos corpos. O agenciamento da dança trabalha na maquinaria de cada corpo [...]”(id.ibid., p.42). A afirmação anterior corrobora com a perspectiva de que a dança, e por sua vez o corpo, é composta de agenciamentos diversos. Nesse sentido, as interferências e os encontros de cada corpo que dança devem, indubitavelmente e em primeira instância, ser levados em consideração pelo artista.

Os agenciamentos aos quais a autora faz referência criam estados de corpo diferentes em cada situação. Em consonância aos escritos apresentados até então, lanço o seguinte questionamento: Se cada individualidade de vida é uma relação complexa de agenciamentos e forças, quais são os agenciamentos de movimentos e de afetos com os quais o corpo que dança está em relação? Possivelmente, os agenciamentos possíveis ao corpo que dança são múltiplos e ocorrem a todo momento. Primo indica alguns exemplos de agenciamentos

O corpo-dançante capta, por exemplo, os afetos de um solo duro, de um espaço familiar ou, ao contrário, hostil. Ora, essa forma de captar não é unilateral. É “bivalente”: um encontro. Isso significa que a maneira de captar os afetos se efetua em função do objeto encontrado que do próprio estado do corpo-dançante. O corpo pode, de fato, ter acumulado muito cansaço, estar reticente ou, ao contrário, disponível. Desse encontro e dessa captura de forças-afetos, vai se criar um corpo-dançante único, singular: um corpo-dançante flexível e felino com o solo, um corpo-dançante amplo e feliz, um corpo-dançante fatigado que não encontra seus apoios no solo. Isso induz uma nova maneira de compreender o que é um corpo que dança. Nessa perspectiva, o corpo-dançante é uma composição de relações, uma articulação de forças que sabe captar do solo, de outros bailarinos, do lugar ou mesmo de tudo que pode encontrar. Ele capta dos afetos o tempo de fazer sua dança (ib. , ibid., p. 82-3).

No que tange aos agenciamentos dos corpos-dançantes desta pesquisa, poderemos identificá-los e analisá-los com maior aprofundamento no capítulo 4, no qual especificaremos alguns dos experimentos executados nos encontros com os bailarinos da CMD. Vale ressaltar a relevância dos mesmos, pois foram nesses momentos que de fato pude lidar com a compreensão das forças e agenciamentos de subjetividades que fazem parte dos corpos imanes da companhia.

Todo o contexto conceitual desenhado até o presente momento encontra-se pautado, em sua grande maioria, em questões filosóficas do pensamento pós-estruturalista, as quais servem às proposições investigativas desta dissertação. Assim sendo, de posse das questões levantadas neste primeiro capítulo, passemos adiante aportando as considerações elaboradas no território dos princípios que versam acerca do fazer dança adotado como premissa indutora desta pesquisa.

Com efeito, as premissas a serem apresentadas são, antes de tudo, essenciais aos princípios filosóficos e estéticos da CMD, e, por isso, também representam a linha de pensamento construída por este estudo.

Seguindo as premissas apresentadas, segundo as quais o corpo está em eterno devir, ou seja, em função do contexto que o define, que o transforma e por ele é transformado,

tratarei no segundo capítulo deste diálogo investido das premissas regentes do fazer-pensar dança na contemporaneidade tomando como ponto inicial um pequeno panorama acerca do trabalho artístico da CMD.

Capítulo 2
ORGANICIDADE NO CORPO QUE DANÇA

2.1 – A poética da CMD e os princípios da pós-modernidade em Dança

[...] posso dizer que vivo Brunas bastante diversas: tem a Bruna da faculdade, a amiga, a dançarina, artista, a filha, a irmã, a neta, a prima, a funcionária pública, a pesquisadora voluntária, e tem também a Bruna que pára pra olhar pra dentro e pra juntar todas as outras, quando se olha no espelho, quando vai dormir, quando está em conflito, quando olha para o futuro etc. elas costumam se dar bem!

Bruna Cruz¹⁸

O contexto artístico que envolve a prática da CMD se funde ao contexto que me cerca e me atravessa enquanto bailarina e pesquisadora, haja vista que desde a fundação do referido grupo estou inserida no trabalho colaborando com a construção do mesmo junto aos demais integrantes. Essa é uma dentre outras razões pelas quais resolvi me dedicar a estudar o próprio grupo dentro das inquietações que moviam meu objeto de pesquisa de mestrado.

Desde a sua fundação, a CMD desenvolve um trabalho artístico pautado nos princípios da pós-modernidade. Estes princípios, tais como a ruptura da narrativa dramática, abstração dos signos, fusão entre significante e significado são aplicados pela companhia na construção de sua poética no contexto da linguagem de Dança Contemporânea. Para fins de esclarecimento dos parâmetros que regem um fazer artístico norteado por estas premissas, Mendes explica que:

Os seguidores da pós-modernidade em dança, assim como os pensadores da dança moderna, desejam instituir padrões e vocabulários de movimento diferenciados. [...]. A formatação de uma linguagem em dança, partindo dos princípios da pós-modernidade, dá-se muito mais pela metodologia ou metodologias de processo criativo do que pela forma dos movimentos. Essas metodologias, por sua vez, buscam a investigação do inusitado e não a instituição de códigos que devam ser simplesmente repetidos (op. cit., p. 87).

Pautada nas premissas da pós-modernidade, as quais apontam principalmente para a não formatação de metodologias e por sua vez de processos criativos, a CMD prioriza a diversidade corporal e, por conseguinte, cultural de seus intérpretes, de maneira a desenvolver mecanismos próprios para a descoberta de movimentos que não estejam pré-fixados, ou seja,

¹⁸ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

que partam das idiossincrasias de seus “intérpretes-criadores”. Corroborando com este pensamento a autora prossegue:

Assim, na perspectiva de conceber movimentos não sustentados nos padrões das técnicas formais de dança, os coreógrafos adeptos da pós-modernidade na dança vêm buscando motivos para suas pesquisas nos mais variados tipos de situação. Nesse sentido, qualquer razão, tema ou idéia [sic] pode ser considerada material para a composição de movimentos. Desde a situação mais comum ao cotidiano de qualquer indivíduo até um ritual tribal podem constituir os motivos da pesquisa que deverá compor os movimentos de uma cena coreográfica. Além disso, observa-se uma certa tendência a voltar a atenção da pesquisa coreográfica para o próprio corpo e a maneira como ele se movimenta (id., ibid.).

É neste campo que a CMD se insere, junto a princípios como a multiplicidade, a interdisciplinaridade e a liberdade criativa. Estes princípios são verificáveis não apenas nas produções artísticas, mas também no próprio modo de condução das produções, as quais levam em consideração a grande diversidade entre os participantes.

As características supracitadas, relativas à maneira como o corpo é entendido sob a perspectiva dos princípios que regem a pós-modernidade na dança, delineiam e fundamentam as propostas trabalhadas, indo ao encontro dos processos criativos que procuram a construção de um fazer próprio dentro das poéticas contemporâneas de Dança. Acerca da noção de Dança Contemporânea, Siqueira explica:

Dança contemporânea é um conceito do tipo “guarda-chuva” que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo. Faz-se dança contemporânea no Japão, em Taiwan, na França, na Alemanha, na Holanda, na Bélgica, nos Estados Unidos e no Brasil. Em cada um desses países há coreógrafos de características distintas que realizam trabalhos corporais conhecidos como dança contemporânea, mas que poderiam ser classificados de forma diferente. Em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são fruto de redes de influências e contágios múltiplos. A diversidade é, pois, uma das marcas da dança contemporânea (2006, p. 107).

A partir da noção do tipo “guarda-chuva” proposto por Siqueira, podemos dizer, ainda, que

A dança de hoje pode ser caracterizada como uma recombinação, de certa forma reciclada, de aspectos que vêm surgindo há quatro décadas. [...]. A colaboração com outras áreas, o redescobrimto da expressividade intrínseca do movimento, a utilização das estruturas de composição da escola moderna, a pesquisa do movimento mais sofisticado tecnicamente, a fragmentação de imagens ou movimentos, o uso da tecnologia, a liberdade de escolha e manipulação temática e a tolerância à inventividade são aspectos que podemos já identificar na dança contemporânea (id., ibid., p. 23).

Neste sentido, acredito que um dos grandes diferenciais da Dança Contemporânea seja a multiplicidade de trabalhos que em comum possuem a necessidade de sempre poder descobrir diferentes estados de corpo para a construção do movimento dançado. Estar engajado em um projeto estético em Dança Contemporânea é, portanto, permitir espaços de relação entre técnicas, escolas, corpos e pensamentos diferentes, os quais se congregam para composições inusitadas de forma, movimento, corpo, vida.

Reservando o devido respeito às demais escolas e linguagens precedentes e contemporâneas a Dança Contemporânea, acredito que a proposição da liberdade criativa seja uma das referências éticas que mais propulsiona a grande quantidade de artistas que se comprometem a desenvolver suas obras em torno do panorama conceitual que esta linguagem anuncia.

Assim sendo, esta pesquisa, também funciona como um exemplo teórico e prático da afirmação anterior, a qual encontra seus alicerces de investigação justificados no fato de a própria CMD dialogar com as diretrizes filosóficas do fazer em Dança Contemporânea discutidos há algum tempo.

A dança contemporânea explora suas próprias motivações, interroga-se, articula-se a outros movimentos artísticos, a outras práticas, engaja-se numa reflexão em torno de sua própria história, cria maneiras de ver o mundo e revelar-se em sua lógica coreográfica. Esse processo atualiza-se a cada edição de novas composições (PRIMO, op.cit., p. 31).

A partir dessa perspectiva, podem ser observados, nos trabalhos de dança dentro e fora do país, que todo e qualquer elemento pode servir como material para a pesquisa cênica. Ao abrangerem desde os mais complexos temas acerca das questões políticas e sociais da atualidade às histórias de vida dos bailarinos que trazem suas vivências cotidianas como indutoras para os exercícios e laboratórios cênicos, esses trabalhos mesclam o macro e o microcosmo, de acordo com a opção do(s) artista(s) envolvido(s) em cada processo.

Isadora Duncan, uma das precursoras da Dança Moderna, é um exemplo de artista que já trazia como filosofia de pesquisa e criação de seus trabalhos a busca por estados de corpo implicados com as relações dos acontecimentos de sua época.

Os estados de corpo provém de muitas histórias corporais, podendo ligar-se a histórias específicas, mais largas. Por exemplo, em 1921, o solo “Estudo Revolucionário” de Isadora Duncan atravessou acontecimentos marcantes de uma época na Rússia. A dança de Isadora Duncan e seus estados de corpos foram influenciados por esses acontecimentos: ela desenvolveu qualidades combativas enquanto tinha de explorar qualidades de abandono (PRIMO, op.cit., p. 131)

A possibilidade de desenvolver diferentes estados de corpo nos bailarinos em função dos estímulos aos quais são submetidos em cada processo de criação é, sob o meu ponto de vista, uma das características mais importantes das poéticas de dança da contemporaneidade, de forma a sempre agregar elementos diferentes a esta perenidade de seus atributos versáteis. A par desta perspectiva, lembra-nos Almeida que “O paradigma contemporâneo anuncia fluxos ininterruptos dos corpos plurais que se fazem a si mesmos” (2002, p. 124). Ao considerarmos a pluralidade dos corpos ao fazerem a si mesmos, no fazer e pensar dança na contemporaneidade, podemos abrir espaços a toda e qualquer relação construtora desta pluralidade corporal.

Esta dissertação, neste sentido, dialoga com o exposto na medida em que propôs novos estados de corpo a corpos bailarinos, a partir de estímulos que incitaram agenciamentos de subjetividades, a fim de que estes pudessem refletir acerca da produção de agenciamentos técnicos e de organicidade nos estados de corpo que foram revelados durante o processo. Embora não pertencente a CMD, a pesquisadora, docente, diretora e dançarina Rosa Primo destaca, apropriadamente, esta conduta metodológica, nos seguintes termos:

Fabricar um corpo-dançante é uma tarefa de aquecimento da memória e das virtualidades do corpo, para lhes fazer subir a uma superfície, atualizando-se. É assim que o trabalho de dança contemporânea pode se definir como uma tentativa de mostrar *outros corpos do corpo* – portanto, corpografias. Esses outros corpos do corpo-dançante, essas corpografias, provém da história pessoal do bailarino, como as experiências de cansaço ou de acidentes momentâneos contados por Dominique Dupuy, mas também de uma memória coletiva. De modo que os estados de corpos provenham de toda parte e se unam num corpo que encontra tão múltiplo – precisamente o que se entende por múltiplo e as questões que isso suscita (op.cit., p. 139).

Este fluxo no corpo-dançante, segundo Almeida também revela que “Um corpo se remodela nas experiências do próprio corpo. Ao fazer, o corpo se faz. Um corpo artesanal, que se arquiteta nas suas experimentações” (op.cit.). Sob esta perspectiva, ressalta-se o diálogo das questões relativas ao processo relacional do corpo com o seu meio, e, portanto, deste mesmo corpo enquanto corpo-dançante que também sofre alterações nas experiências com as quais entra em relação em momentos cujo enfoque situa-se em processos de experimentação em dança. O corpo-dançante, assim, se remodela, transforma, altera, durante as experimentações nas quais se encontra inserido, da mesma forma que continuamente, em seus estados cotidianos de relação com o meio, tais alterações ocorrem.

O próprio fazer da CMD, comprometido às premissas descritas da Dança Contemporânea, justifica a relação desta pesquisa com o pensamento filosófico sobre o corpo,

tratado no primeiro capítulo. Não há como pensar o corpo que dança a proposta estética da Dança Contemporânea sem refletir sua posição de contínua transformação e transitoriedade, tanto no espaço artístico quanto no cotidiano.

Inseridos na filosofia da Dança Contemporânea, os bailarinos da CMD são estimulados a dialogar com seus referenciais de corpo e, conseqüentemente, com suas subjetividades, a fim de possibilitar um fluxo das experiências vividas dentro e fora das aulas de dança como potência geradora na criação do movimento. Ainda relativo ao modo de pensar e fazer arte na contemporaneidade, Almeida explica que:

Para nós, esse termo não tem um valor temporal, não revela uma cronologia vivida na atualidade, mas revela um novo paradigma que estabelece outros campos existenciais, que em muitos aspectos se difere da Era Moderna. Contemporaneidade é, assim, uma maneira de pensar, de produzir vida cotidianamente, caracterizadas principalmente por um olhar estético que coloca em jogo os universais das ciências, os dogmas religiosos e as ideologias, aponta para um paradigma da criação, do devir. O mundo é puro fluir, fluxo de intensidades complexas, caóticas, que se organizam temporariamente (op. cit., p.108).

Percebe-se, assim, que os princípios da pós-modernidade em dança e nesta mesma linha os da linguagem da Dança Contemporânea são fundantes da poética da CMD, e, portanto, não poderiam ser ignorados na presente reflexão. Caminhando um pouco mais, lancemos a partir de agora o olhar aos mecanismos metodológicos aplicados junto aos intérpretes-criadores do grupo, para que entendamos um pouco mais a respeito da construção de sua poética cênica.

2.2 – A noção de intérprete-criador como estratégia da Dança Imanente

Hoje, eu sou alguém que “procura” um lugar ao sol, que corre atrás de virar “gente grande”, graças aos ensinamentos de meus pais, irmãos, amigos. Não me considero tão tranqüila como há 20 anos atrás, as cobranças crescem assim como eu. E isso tudo me completa. Acredito que nada me falta, crendo que o resto vem com o tempo. Vem com o tempo e com a certeza de que sempre eu terei tudo o que preciso. Afinal, aquele que nos amou primeiro ta sempre de olho, cuidando de tudo e de todos nós.

Ana Paula Siqueira¹⁹

¹⁹ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

Inicialmente, quando de seu surgimento, a CMD trabalhava em seus espetáculos com processos de criação que partiam principalmente das criações da coreógrafa, a prof^a Ana Flávia Mendes. Aos poucos, com um afastamento gradual da função²⁰ de coreografar, a professora assumiu o papel de dirigir, editar, e, principalmente, estimular os bailarinos para que eles próprios fizessem as descobertas devidas às suas possibilidades corporais.

Se antes a construção do corpo para a dança se dava à luz dos princípios de um coreógrafo, hoje há que se levar em consideração as vivências particulares de cada intérprete, isto é, todas as suas técnicas corporais, referências culturais, história de vida, etc. Além disso, é importante compreender que cada processo criativo é inédito e requer uma diferente construção de corpo, de modo que as mesmas informações corporais dos intérpretes possam habitar de maneira peculiar cada processo artístico (MENDES, 2010, p. 97).

Este contexto, como vimos anteriormente, é reflexo de algumas realidades do universo da dança nas quais é dada ao próprio atuante a liberdade de se conhecer e trazer suas experiências para dentro das pesquisas artísticas. Sendo assim, diante do manancial de possibilidades percebido na CMD, acredito ter podido trazer através desta pesquisa outros olhares que corroboram para a continuidade das práticas galgadas até então.

Dentre outros aspectos, esse outro olhar propôs aos intérpretes-criadores da CMD novos agenciamentos a partir das suas subjetividades as quais, por estarem em contínuo processo de transformação e interferência nestes corpos, não hão de cessar como material de informações para todo e qualquer experimento que se queira fazer a partir desta relação.

As subjetividades dos bailarinos, portanto, foram (e ainda são) de fundamental importância para o crescimento tanto dos processos de investigação da própria CMD quanto para as discussões que fomentam o mesmo. Dar vazão à influência da subjetividade no processo criativo vem possibilitando à CMD a identificação de corpos diferenciados, audaciosos vigorosos e rigorosos em suas perspectivas e pontos de vista construídos a partir das vivências de cada um, deflagrando afetos que costumam ser valorizados e defendidos como suportes para a elaboração da estrutura filosófica do trabalho da companhia.

No tocante ao aspecto supracitado, a diretora artística do grupo diz que

²⁰“ A idéia de coreógrafo nas danças de caráter formal é justamente a de que cabe a ele conceber e desenvolver a escrita da dança. O que a maioria das poéticas contemporâneas de dança propõe, entretanto, é que o coreógrafo não seja o único responsável por essa escrita, ficando essa função, portanto, distribuída entre os dançarinos. [...]. É com base nesse raciocínio que sugiro, a partir da minha experiência pessoal na CMD, trabalhar com três maneiras de pensar a noção de coreógrafo de acordo com suas funções. São elas: coreógrafo-pesquisador, coreógrafo-instigador e coreógrafo-editor” (MENDES, 2010, p. 293-294).

Tudo parte de uma necessidade de criar encenar dança permeada por valores estéticos diferenciados, sem a preocupação em seguir princípios e procedimentos vigentes em outras poéticas ou metodologias coreográficas. Muito mais que isso, no entanto, tudo parte da construção de uma aspiração que se pretende realizar, de uma quimera que se quer efetivar, de uma visibilidade de mundo que se quer visível nos homens por meio da arte do movimento (id. *ibid.*, p. 342).

A CMD vem continuamente se propondo a revelar dentro de si própria, dos corpos imanes que dançam a sua dança imanente, uma forma subjetiva de se dançar. O cerne do trabalho artístico do grupo, antes mesmo do comprometimento com premissas de qualquer estética de dança, está alicerçado, sobretudo, na filosofia do próprio grupo, a qual sempre valorizou cada bailarino e seus contextos como sendo únicos e diferenciais para a formação da companhia.

Na CMD os contextos formadores e transformadores da pluralidade dos sujeitos que dançam são os mais diversos. Estes contextos são considerados, de acordo com as bases filosóficas apontadas neste texto dissertativo, como agenciamentos que atravessam esses corpos diariamente e que, por conseguinte, os formam. Dentre a multiplicidade de contextos presentes na vida destes bailarinos, por exemplo, um dos que sempre é levado em consideração como sendo uma teia de agenciamentos que desembocam e nutrem os processos criativos do grupo é o contexto acadêmico.

Dentro da CMD, na lida cotidiana de encontros, afetos, e nas constantes produções artísticas nas quais o grupo se debruça, os agenciamentos acadêmicos das áreas de Dança, Psicologia, Direito, Design, Educação Física, Jornalismo, Arquitetura e Engenharia da Automação são indissociáveis dos corpos que dançam, e, portanto, trazem forças que são atualizadas como arcabouço corporal em constante transformação.

Sob este prisma, ressalto que desde sua fundação a CMD sempre buscou a formação acadêmica de seus membros, independente de esta formação ser na área das artes ou não. O que se pretende até hoje é que todos os integrantes do grupo possam ser corpos em trânsito nos quais múltiplas informações do campo acadêmico (do Direito à Música) estejam sempre fluindo para o enriquecimento da área da Dança a partir do trabalho da companhia e vice-versa, ou seja, gerindo também um trabalho reforçado e atravessado de influências e perspectivas do campo artístico.

Assim como o exemplo das vivências no campo acadêmico, os agenciamentos provenientes de todo e qualquer acontecimento, vivência dos bailarinos da CMD costumam ser a referência primeira para as pesquisas individuais de movimento, principalmente pelo desenvolvimento com estes da noção de intérprete-criadore, noção esta investida nas

premissas do método BPI referendado no capítulo anterior. Sobre este método vale ressaltar que foi

[...] criado por Graziela Rodrigues, é estruturado a partir de três eixos dinâmicos e que se retro alimentam, são eles: O inventário no Corpo, O co-habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem. [...] podemos definir cada eixo da seguinte maneira: O inventário no Corpo trata-se de um mergulho em si, ou seja, o intérprete busca histórias pessoais e ancestrais incrustadas no próprio corpo; em suma, ele entra em contato com suas sensações e movimentos originais e sente-se cada vez mais vivo e íntegro como indivíduo (CAMPOS; RODRIGUES, s.a., p. 1).

Ainda sobre o BPI:

O eixo Co-habitar com a Fonte tem como principais ações a pesquisa de campo e os laboratórios. Neste eixo, enfatiza-se a relação com o outro a partir de uma vivência, em princípio, alheia ao intérprete, mas, que será repleta de revelações sobre ele mesmo. Ou seja, através de um meio externo, o intérprete aprofunda o seu autoconhecimento e modela em si corpos sínteses apreendidos na fonte coabitada. No eixo Estruturação da Personagem, os corpos modelados são nucleados e dessa fusão surgirá a personagem, com vontades e tons próprios. Neste instante, fecha-se um momento da vivência com o BPI, pois, a personagem, ainda, pedirá um nome, e, por consequência, indicará os próximos passos para a criação do espetáculo (id., *ibid.*).

A partir do espetáculo *Avesso* (2006), a maioria dos processos investigativos da CMD passou a adotar a noção de intérprete-criador como sendo este elemento que, não somente cria e interpreta suas próprias criações, mas que, sobretudo, é motivado a trazer à tona suas vivências pessoais como mote para a criação. Assim sendo, o trato do bailarino enquanto intérprete-criador também é uma das propostas desenvolvidas como mecanismo para a aplicação dos experimentos da presente pesquisa.

Vale ressaltar que no campo da Dança, durante algum tempo, acreditava-se que o corpo deveria seguir padrões estéticos e formais de acordo com os códigos pré-estabelecidos em cada gênero específico desta linguagem. Não havia nenhuma pretensão em creditar ao sujeito que dança a “liberdade” de entender seus aspectos bio-psíco-sociais como elementos essenciais para sua integração com o processo como um todo.

Se, ao contrário da adoção de uma metodologia que privilegia o dançarino e suas singularidades, seus agenciamentos, optássemos por utilizar métodos rígidos e pré-estabelecidos de ensino e criação em dança, acredito que não seria possível a discussão tratada até então. As subjetividades dos atuantes são interesses da companhia como um todo, e, por conseguinte, deste estudo, para que desta forma, sejam percebidos os modos pelos quais elas crescem e congregam-se em um grande uníssono.

O método BPI, quando situado diante de outros métodos cênicos, traz um grande diferencial, pois, de modo particular legitima o corpo do intérprete como eixo da criação. Essa legitimação indica que nada ultrapassa o desenvolvimento de um processo singular, validando a experiência única do sujeito/intérprete que não se submete as concepções ou idéias definidas *a priori*. O processo criativo, nesse método, parte da escuta do corpo do intérprete em prol de uma conexão deste com sua identidade. Esse contato possibilitará a criação de uma dança plena, ou seja, o intérprete cria partindo de suas sensações, imagens e movimentos mais genuínos, sem se prender a determinados padrões ou julgamentos [...] (id., *ibid.*).

Ressalto que o método BPI não fora aplicado na íntegra como ferramenta metodológica desta pesquisa. Sua referência nesta dissertação, contudo, se faz de extrema relevância haja vista a similaridade do fazer dança da CMD com algumas premissas de aplicação do método, além de a própria nomenclatura “intérprete-criador”, utilizada sempre em referência aos bailarinos do grupo, ser ela própria inspirada no método proposto por Graziela Rodrigues.

Assim sendo, os principais pontos adotados da noção de intérprete-criador nos experimentos desta dissertação tinham por objetivo: permitir que os sujeitos da pesquisa entrassem em contato com experiências próprias relacionadas às suas subjetividades e garantir que, a partir das conexões advindas dos estímulos acerca da subjetividade, os bailarinos pudessem ser os próprios construtores e criadores de caminhos técnicos e orgânicos na construção do movimento.

Com efeito, a noção de intérprete-criador além de ser uma “ferramenta” cara aos processos criativos na área da dança, também reflete uma postura pedagógica aos profissionais da área que se propõem em tê-la como filosofia de trabalho.

Um bom professor, além de competente e conhecedor, deve facilitar e conduzir a autodescoberta, tão importante para o crescimento do dançarino e do artista. Em tal ambiente de suporte e segurança, os alunos apreenderão a desenvolver um movimento prazeroso esteticamente e adequado anatomicamente, tornando-se, eventualmente, seus próprios professores (BERARDI apud IANITELLI, 2004, p.33).

Retomando, assim, a questão inicial de corpo, notamos que experiências em dança cujo trabalho utilize a noção de intérprete-criador como um dos pilares do processo podem corroborar para a formação dos corpos que desembocam na posterior pesquisa do conhecimento em dança, da mesma forma que o processo inverso também ocorre, já que, como vimos anteriormente, não se pode dissociar o bailarino de suas atitudes e comportamentos relacionados à sua vida cotidiana.

Dentro dos processos criativos desenvolvidos na CMD, este diferencial torna-se bastante visível quando trazido para o campo das concepções de movimento dos intérpretes. No grupo tem-se como uma das bases do trabalho a criação coletiva de coreografias e espetáculos, sendo assim, observa-se a noção de intérprete-criador como a principal estratégia para o desenvolvimento da criação.

Além de outros fatores, esta noção visa oportunizar aos bailarinos possibilidades para criarem suas próprias seqüências de movimento a fim de que possam ser os intérpretes de suas criações. A compreensão de que o bailarino pode ser estimulado a potencializar suas subjetividades e trazê-las para o campo das investigações e produção de gestuais vem ao encontro da prática da CMD, investidora desta fundamentação nas vivências pessoais dos membros do grupo.

A movimentação do bailarino não pode ser codificada *a priori*, e, por isso, não há de existir formas preestabelecidas sujeitas a mera repetição. Os movimentos artísticos surgem através da realidade e devem ser procurados no cotidiano e nas paixões escondidas. Isso sim é a verdadeira matéria-prima da dança a ser organizada na forma (AZEVEDO, 2004, p. 69).

Desenvolver a noção de intérprete-criador dentro do grupo é uma atitude metodológica enquanto estratégia de processo criativo cuja aplicação permite ao próprio bailarino descobrir seus mecanismos de elaboração dos movimentos. Os movimentos criados, portanto, são sempre frutos de complexas redes infinitas de “vidas” (agenciamentos) congregadas naquele corpo, que por intermédio dos estímulos da experiência investigativa, surgem conectados a estas.

Como se constrói uma obra atual? Procurando o real na realidade, nos seus interstícios, nos movimentos ínfimos que a atravessam e que as suas fraturas libertam. São movimentos não dirigidos, ainda não codificados, selvagens, caóticos. Escutar a sua própria época é receber esses signos subterrâneos, imperceptíveis, livres para construir com eles o presente atual. Ora, o corpo é o dispositivo mais apto para detectar, apreender e acolher tais movimentos. O corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época. Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. [...] Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar [...] Escutar a sua época é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos sutis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento – e devir, e criar (GIL, op. cit., p. 212).

Foi tomando como pressuposto o corpo e seu estado de eterno devir que as experiências de pesquisa aplicadas aos intérpretes-criadores da CMD lançaram estímulos dispostos a irem ao encontro do corpo e seu sentido de passagem, para que se pudesse dar ao

corpo a compreensão de que perante diferentes agenciamentos de subjetividades ele pode sempre vir a ser outro constantemente, de tal forma que a atualização de forças, os agenciamentos e, conseqüentemente, a criação, serão sempre múltiplas e díspares entre si.

A partir de então, tornou-se necessário elaborar os laboratórios de experimentação voltados à conexão dos bailarinos com suas subjetividades. Ao optar por elaborar o processo de investigação desconectado de referências em métodos pré-existentes de ensino e aprendizagem de conteúdos da dança, elaborei as aulas de maneira a atingir o objetivo de possibilitar outras formas de descoberta do movimento a partir dos agenciamentos subjetivos dos bailarinos.

As informações necessárias à elaboração das atividades propostas nos experimentos surgiram, assim, do próprio contexto dos bailarinos, e para esta elaboração optei dividir os contextos com os quais estes bailarinos relacionam-se a partir de dois prismas: o ambiente cotidiano e o ambiente extra-cotidiano. As noções de cotidiano e extra-cotidiano trazidas são provenientes da área do teatro e são tratadas com o objetivo de se obter uma divisão meramente didática, a qual possibilitou o melhor entendimento acerca da elaboração da estrutura dos laboratórios de experimentação.

2.3 – O corpo-subjétil na dança e seus agenciamentos cotidianos e extra-cotidianos

Falar quem eu sou é muito complexo, pois consigo ser uma conjunção de opostos que se equilibram: sensível e emotiva sendo também ríspida e seca/dura; amável e compreensiva e, também, estúpida e intransigente; educada e cerimoniosa e, mal educada e recalcitrante (claro que por vezes), aconselhadora e, por vezes, me ver fugir de meu próprio conselho.

Andreza Barroso²¹

Após observarmos detalhadamente alguns dos motivos que me levaram a optar por investir na utilização das subjetividades dos bailarinos da CMD como estímulo para o acesso de outros estados de corpo durante as etapas de experimentação prática, vejamos

²¹ Intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

outras noções da área das artes cênicas, mais precisamente do teatro, com as quais esta pesquisa também exerce estreito diálogo.

Uma das proposições conceituais que aprofundam um pouco mais esta reflexão se refere aos estudos da Antropologia Teatral na qual localizo uma concepção do ator e diretor de teatro Eugenio Barba (1995) acerca da divisão entre cotidiano e extra-cotidiano. Sobre a Antropologia Teatral entende-se que esta

[...] não busca princípios universais, mas indicações úteis. Ela não tem a humildade de uma ciência, mas uma ambição em revelar conhecimento que pode ser útil para o trabalho do ator-bailarino. Ela não procura descobrir leis, mas estudar regras de comportamento. Originalmente a antropologia teatral foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico. A antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação (ib., *ibid.*, p. 8).

Assim como Barba propôs um olhar ao comportamento do “ator-bailarino” em estado de representação, acredito que este seja também um dos interesses desta pesquisa, razão pela qual a referência supracitada se faz necessária. Ao se propor em entender o comportamento do corpo em situação de representação, Barba expõe, assim, que este corpo pode ser estudado através de sua inserção no contexto cotidiano (situações corriqueiras do dia-a-dia do ator-bailarino) e no extra-cotidiano (situações de pesquisa, experimentação, criação, representação do ator-bailarino).

Dizer que um corpo se encontra em um contexto cotidiano a priori, é dizer que no que se refere a este espaço-tempo da vida o corpo agrega especificidades bastante peculiares às situações vivenciadas neste contexto, as quais, sob esta perspectiva, seriam completamente diversas às vivenciadas no âmbito extra-cotidiano.

Ressalta-se que entenderemos como o contexto extra-cotidiano do bailarino as vivências no campo da dança, quais sejam, aulas, ensaios, laboratórios cênicos, apresentações, dentre outras situações que demandem um comportamento corporal diverso daquele vivenciado no cotidiano.

As noções propostas por Barba (op. cit.) se faz necessária dentro deste estudo porque a mesma revela que, apesar da separação cotidiano e extra-cotidiano, esta se configura como sendo meramente didática tendo em vista que é no corpo que as relações se estabelecem e, portanto, o trânsito entre esses dois espaços acontecem simultaneamente.

As noções de cotidiano e extra-cotidiano, nesse sentido, são trazidas a fim de que se possa reiterar, novamente, a perspectiva de que o corpo em processo de pesquisa,

experimentação, criação em dança, assim como em estado cênico, continuamente permanece sendo atravessado por forças e agenciamentos provenientes de contextos diversos. Nesse sentido, a dança “pode ser pensada como um agenciamento de práticas heterogêneas se encontrando em torno do corpo-dançante, situado na imanência de forças corporais” (PRIMO, op. cit., p. 52).

O mais interessante a ser ressaltado é que apesar da aparente dicotomia surgida na divisão proposta por Barba, a mesma revela, dentre outros aspectos, a fluência de informações provenientes da “vida” e dos processos de criação artísticos em dança, transitando constantemente em uma via de mão-dupla ao afetarem o corpo que dança, e, por conseguinte, fazer com que ele afete outros corpos.

O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana (BARBA, op. cit., p. 227).

Para Barba (ibidem) o atuante altera seu estado corporal de acordo com as implicações advindas em situações do cotidiano ou do extra-cotidiano. Neste sentido, é perceptível que o indivíduo desenvolverá técnicas corporais a depender da esfera na qual se encontre. A diferença reside nas técnicas criadas que estarão em função de cada situação e que, por conseqüência, irão gerar níveis de esforço e energia específicos, pois, segundo o diretor e fundador do cinquentenário grupo dinamarquês Odin Teatret,

Não somos conscientes das nossas técnicas cotidianas: nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Culturas diferentes determinam técnicas corporais diferentes; se a pessoa caminha com ou sem sapatos, carrega coisas em sua cabeça ou com suas mãos, beijam com os lábios ou com o nariz. O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um *bios* cênico, ou vida, do ator, deve ser compreender que as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, isto é, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo (idem, ibidem, p. 9, ênfases originais).

Apesar da divisão entre estados corporais cotidianos e extra-cotidianos, seguindo a lógica apresentada acima, percebe-se que ambos estão imbricados um no outro, de modo que não há como entender um estado sem levar em consideração os estados do corpo em relação ao outro. Isto implica dizer que os diferentes estados corporais que o homem adota

revelam pontes para o entendimento de que esses podem se alterar de acordo com a relação estabelecida em qualquer que seja a esfera na qual se apresente.

Trago como referência os conceitos de cotidiano e extra-cotidiano por estar lidando com uma investigação do bailarino enquanto corpo no momento das experimentações artísticas com as quais fora comprometido. Sendo assim, ficou evidente que as técnicas, esforços e gastos de energias resultantes nesta situação extra-cotidiana proposta por mim aos bailarinos da CMD (experimentações em dança), que ocorreram durante os laboratórios cênicos de investigação corporal, são diferentes – porém complementares – dos demais alcançados noutros espaços-tempos da vida do bailarino.

Tal pensamento também é referência do pesquisador Renato Ferracini, ator do grupo teatral LUME²²:

Considero o corpo com comportamento cotidiano como um corpo colocado em situações normais do dia-a-dia; um corpo que, em funções de relações históricas, culturais e econômicas, tende à automatização, à acomodação, ao risco de cristalização e engessamento. Mas ao pensar que esse mesmo comportamento nos define, nos identificando como seres históricos inseridos numa cultura específica, não posso simplesmente buscar eliminar esse comportamento cotidiano pensando existir um outro corpo em um suposto estado “puro” pronto para ser encontrado e usado como corpo-em-arte. Isso seria cair em dualismos [...] (op. cit., p. 85).

A citação acima ratifica a complementaridade e inter-dependência entre os comportamentos cotidianos e extra-cotidianos do atuante (neste caso o bailarino). Sendo assim, em qualquer que seja a proposta artística, não se pode negligenciar as vivências cotidianas dos bailarinos em detrimento apenas das vivências durante os exercícios de cunho estritamente artístico, extra-cotidiano, pois, mesmo que se almejasse proceder desta forma, seria completamente impossível. Isso significa dizer que “o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo, para esse corpo e com esse corpo que proporcionará seu comportamento-em-arte, um corpo-em-vida” (id., *ibid.*, p. 82).

Vale ressaltar que, para fins de pesquisa, estou tratando os momentos vivenciados durante os encontros para o trabalho experimental como situações extra-cotidianas, apesar de, em se tratando de os corpos partícipes serem dançarinos, subentendermos que talvez essas situações também possam ser consideradas como cotidianas sob outros aspectos, aos quais não iremos nos prender para a presente análise. Acredito que o ponto de vista acima seja

²² O LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais –, criado em 1985 pelo ator, diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier, juntamente com os atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia, vem, desde sua fundação, pesquisando, elaborando, codificando e sistematizando técnicas não interpretativas de representação para o ator.

apenas uma forma de olhar a partir do referencial adotado por mim enquanto pesquisadora, que não impede que noutros espaços de reflexão esta situação seja abordada por outro enfoque.

A divisão proposta por Barba (op. cit.) traz também um dos principais pontos tratados nesta abordagem, qual seja a identificação de níveis de esforço diferenciados, ocorrência na qual “As técnicas cotidianas geralmente seguem o princípio do menor esforço: isto é, obter um resultado máximo com o dispêndio mínimo de energia. Ao contrário, as técnicas extracotidianas se baseiam no máximo emprego de energia para um resultado mínimo” (idem, p. 9).

Outro grande ponto de encadeamento é a percepção de que nas atividades “extracotidianas” a energia produzida no corpo é diversa àquela produzida nas atividades “cotidianas”, ou seja, pode-se inferir que durante o processo criativo e na apresentação da obra (cena) o bailarino emprega sua energia em qualidades diferenciadas, mas que, invariavelmente, em menor ou maior grau, a depender dos estímulos propostos, estará conectada com as energias geradas nas atividades “cotidianas”. Ferracini depõe:

Enquanto ator tenho um corpo com seu comportamento intrínseco e é dele, desse corpo específico com esse comportamento específico, que devo gerar qualquer outro comportamento corpóreo, inclusive um corpo-em-arte. Acredito ser um tanto quanto arbitrária a divisão exata entre corpo/energia cotidiana corpo/energia extracotidiana. Esse último termo, cunhado por Eugenio Barba, começa a ser já usado de maneira arbitrária, fazendo que essa divisão pareça ser dualística e quase mística: essa arbitrariedade no uso do conceito construído a partir de energias que “pairam no ar”, sendo quase um corpo ideal, separado desse “mundo conhecido”. Não. O corpo e a energia extracotidianos vêm do corpo-cotidiano, mais precisamente de sua (re)construção, ou ainda, de sua desautomatização. O corpo cotidiano é a base e primeira célula do corpo expandido [...] (op. cit., p. 90, ênfases originais).

A partir destes dois pontos destacados, corpo em relação com o espaço cotidiano e as possibilidades de trato destas relações como mote para novos agenciamentos do corpo em estado cênico (extra-cotidiano), verifica-se parcelas indissociáveis da troca estabelecida entre os mesmos, configurando-se assim, uma dependência para que ambos possam existir.

Analisando o corpo em seu estado cênico e a inseparabilidade deste com as referências advindas do mesmo em seu cotidiano, Ferracini elaborou o conceito de “corpo-subjético”²³ como sendo o corpo que conecta as adversidades encontradas no cotidiano às

²³ “Subjético” seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventando por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito e o objeto. Não é nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra “subjético” pode, por semelhança, ser aproximada da palavra “projético”, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um “projético” que, lançado para fora, atinge o outro [...] (FERRACINI, op.cit., p. 86).

presentes em momentos “extra-cotidianos”, sendo esta uma das formas de entendermos a conexão permanente entre estes dois espaços:

O ator-dançarino, ou mais genericamente, o atuante, por definição comum, é um artista do corpo. Isso significa, em primeira instância, que ele usa, como território primeiro de trabalho, seu corpo – corpo-físico-celular-nervoso-fisiológico-mental inserido em seu contexto social, histórico, econômico e cultural – em toda sua potencialidade artística, transformando-o em suporte poético de sua arte – um corpo artístico, que venho chamando de **corpo-subjétil**. Criar um corpo-subjétil, nesse caso, seria a capacidade do ator para usar uma “vida”, uma pulsão de vida de seu próprio corpo cotidiano insuflando, imprimindo organicidade a esse mesmo corpo quando em Estado Cênico (op. cit., p. 89, ênfases originais).

O *corpo-subjétil* subentende que no trabalho do atuante há o comprometimento de esferas inseparáveis de seu corpo. O conceito de *corpo-subjétil*, para as artes cênicas, nos remonta ao pensamento espinosista de que um corpo é ele próprio fruto de relações nas quais este pode afetar e ser afetado.

Apesar de Ferracini não estabelecer distinção entre o ator e o bailarino no que diz respeito a serem ambos artistas do corpo, toda sua abordagem acerca dos estudos sobre o *corpo-subjétil* volta-se para o trabalho do ator junto às implicações advindas do mesmo. Em consonância ao pensamento do autor, proponho utilizar-me deste conceito para afirmar que também na dança acredito que o corpo-subjétil seja ele próprio imanência, ou seja, vida que implode a partir das forças e agenciamentos cotidianos e extra-cotidianos do bailarino.

O *corpo-subjétil* poderá, assim, permitir ao artista cênico se visualizar inseparável das relações com o mundo, relações essas que no momento da cena, se atualizam e potencializam a vida do *corpo-subjétil*. Fazendo uma alusão a conceitos anteriores, o *corpo-subjétil* de Ferracini, conceitualmente aplicado na dança, seria o próprio corpo-dançante tratado na fala de Primo (op. cit., p. 150), pois este se apresenta na dança como sendo

[...] um “acontecimento” que rompe com o corpo-habitual. O acontecimento de dança racha a superfície condensada do corpo-habitual, abre o campo de possíveis corporais, produzindo novas superfícies dançantes. Corpo-dançante e corpo não-dançante mergulham e emergem de um mesmo plano corporal imanente sob acontecimentos diferentes.

De acordo com Primo, na dança emergem do mesmo plano corporal imanente o corpo-habitual/corpo não dançante (equivalente ao corpo cotidiano) e o corpo-dançante (equivalente ao corpo extra-cotidiano). Ora, se ambos fazem parte do mesmo plano corporal imanente, justificando-se apenas sob acontecimentos diferentes, não há como negar a presença destas forças, mesmo que virtualmente, atravessando o mesmo plano imanente e

sendo reforçadas no mesmo de acordo com o contexto exigido, seja ele cotidiano-dançante ou não.

Cada um destes meios específicos, com suas regras definidas e características peculiares, interfere sobremaneira no corpo daqueles que dele pertencem. Assim sendo, em consonância à idéia de encadeamento e complementaridade interpolada ao conceito de *corpo-subjétil e de corpo-dançante*, pode-se inferir que tanto nos processos de experimentação quanto nos de criação dos quais se valem esta pesquisa, os intérpretes da CMD não se valem somente das vivências acumuladas e estimuladas nestes momentos específicos de trabalho e ensaios em sala de aula.

Para além desta constatação, percebe-se que os bailarinos também trazem no corpo elementos importantes para a constituição do mesmo, como por exemplo, os relativos às suas histórias de vida, agenciamentos estes que, inegavelmente, se conectam com todas as etapas de aprimoramento e vivências de cunho artístico.

O corpo-subjétil não é um termo dualista, ou mais um comportamento corpóreo criado em zonas intermediárias entre corpo cotidiano e corpo-em-arte, mas é um conceito vetorial. O corpo-subjétil é uma espécie de vetorização e transbordamento do corpo cotidiano em direção ao uso artístico desse mesmo corpo (FERRACINI, op. cit., p. 91).

Nas palavras de Ferracini, o grupo LUME também assume a proposição do corpo-subjétil como um conceito norteador dentro de sua proposta de trabalho teatral.

[...] é a busca desse corpo-subjétil construído, ou (re)construído a partir do corpo cotidiano que faz que cada ator, dentro da proposta de trabalho do Lume, tenha sua própria técnica pessoal e única. Assim como cada um, através de sua história de vida, singular e social possui uma maneira particular de agenciamento, corporificação e atualização dessas “vivências”, criando para si seu próprio corpo cotidiano, cada ator, na construção de seu corpo-subjétil, construído a partir da (des)construção e (re)construção do corpo cotidiano, possuirá também seu próprio corpo-subjétil, transbordando ações físicas pessoais e únicas, criando, dessa forma, uma técnica (*tekhné*) pessoal de atuação que somente existirá em sua forma plena no momento da cena (id., ibid., p. 150).

Os conceitos de corpo-dançante e corpo-subjétil servem como referência na medida em que não induzem ao pensamento cartesiano sobre o corpo, e a uma visão dualista entre cotidiano e extra-cotidiano. Com efeito, fazer referência a essas duas abordagens que se propõem a pensar o corpo na qualidade de agenciador de forças e receptor e gerador de afetos traz consigo a finalidade de entendermos que as vivências dos bailarinos fazem parte desses agenciamentos e afetos que interferem no estado do corpo, seja ele entendido como subjétil ou dançante.

Tratar o corpo que dança como sendo este conjunto de atravessamento de forças é valorar toda e qualquer experiência recorrente ao mesmo e não mais pensá-lo como um molde pronto e acabado que necessita apenas de aprimoramento para que se chegue à forma ideal para a tradução ideal do que se pretenda dizer, fazer no processo de criação e na cena.

Nos experimentos realizados ao longo da pesquisa, mais do que pensar na ativação de um corpo-subjétil, fora importante perceber que os corpos dançantes nada mais são do que estados indissociáveis de suas vivências cotidianas, as quais dialogaram sobremaneira com as relações e percepções solicitadas aos bailarinos durante os exercícios.

De posse do entendimento que visa observar a atuação do corpo nos momentos de experimentação em dança sem negligenciar agenciamentos advindos de outros momentos da vida daquele corpo, passemos a tratar das questões que observam as peculiaridades características da movimentação produzida por este corpo cuja inserção se dá em um processo imbuído de conectá-lo a suas próprias relações e não a conteúdos e códigos reconhecíveis em dança.

2.4 – Forma e conteúdo nos processos criativos do movimento na Dança Imanente

Sou formado por tudo o que me cerca e que interfere em mim de maneira direta ou indireta. Não posso falar do que me completa, mas sim do que me soma. Minhas identidades são recicladas a cada dia, mas com recorrências à minha cultura. É difícil dizer como sou, talvez seja mais fácil dizer como estou, mas não tão simples, o estar é um ponto de vista.

Luiz Thomaz Sarmiento²⁴

Até o presente momento, forneci bases para que o leitor entenda de que forma esta pesquisa se desenvolveu ao longo de dois anos de estudos. Dentre outros elementos, foram apresentadas as abordagens acerca de como o corpo fora tratado nesta investigação, além dos

²⁴ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

aspectos referentes à lida do mesmo no que tange aos princípios que regem o fazer dança na pós-modernidade.

Todas as informações trazidas para esta reflexão remontam-se primeiramente à construção da poética cênica da CMD e, por conseguinte, como um dos degraus importantes a essa caminhada, compõem o arcabouço teórico desta dissertação de mestrado, a qual se coloca no presente momento como sendo uma espécie de sondagem para o desdobramento de outras possibilidades de olhar o trabalho da CMD utilizando-se para tanto algumas experimentações práticas com os intérpretes-criadores da mesma.

Observaremos a partir de então, mais um aspecto relevante dentro dos processos de pesquisa e criação do movimento na CMD. Este aspecto traz para o centro da discussão o movimento na dança e suas implicações com o processo criativo.

Quando nos referimos ao movimento na dança podemos lançar mão de no mínimo dois caminhos aos quais se pode recorrer para a construção do mesmo. O primeiro caminho parte da cópia aos padrões de movimento em determinada linguagem, ou seja, é imprescindível que o bailarino apreenda o movimento, sua forma, para que o mesmo reflita, se for o caso, o conteúdo com o qual esteja comprometido. Neste primeiro exemplo, o bailarino não precisa exercitar seu lado criativo, mas sim, apenas aprender o movimento que fora criado previamente por outrem. No segundo caminho, é solicitado que o bailarino crie o movimento. Quando estamos diante deste caso está subentendido que o bailarino deverá desenvolver seus próprios mecanismos criativos a fim de que possa elaborar da melhor forma possível o seu movimento.

No que se refere a processo de criação em dança, tem-se uma pluralidade de métodos e técnicas para que o movimento seja criado. Ressalto apenas os dois exemplos supracitados, pois acredito que os mesmos sintetizam dois pólos distintos com os quais estamos acostumados a nos deparar em escolas, academias, grupos etc.

Nos processos criativos da poética da Dança Imanente na CMD, há bastante tempo que o caminho elegido como sendo prioritário para as composições coreográficas está contemplado no segundo exemplo, o qual é estimulado a fim de que todos os bailarinos possam cada qual criar suas próprias formas de se movimentar sem que os mesmos recorram a padrões previamente codificados e reconhecidos como dança.

Tomando como ponto de partida a própria Dança Imanente, as experimentações aplicadas através desta pesquisa aos intérpretes-criadores da companhia, por sua vez, também apontaram caminhos para que o movimento surgisse a partir dos estímulos suscitados, na

tentativa de dar continuidade às premissas de criação com as quais os bailarinos já se identificavam e de intensificar a elaboração do movimento a partir das subjetividades dos mesmos, premissa primordial da Dança Imanente.

Os pés passam a liderar o movimento. A dinâmica iniciada pelos pés caminha para as pernas, logo em seguida para o tronco, braços, pescoço, cabeça e olhos. Os olhos passam a liderar e o movimento e encaminham o corpo para a direção que estão fixados. Os pés, subitamente, rompem com a liderança dos olhos e deslocam o corpo para trás. Os olhos e os pés harmonizam-se e encaminham o corpo para uma determinada direção. Os pés relutam dividir a liderança com os olhos e deslocam o corpo para trás, enquanto os olhos ficam subordinados e vão de costas sentido encolhidos pelos pés, mas ainda na mesma direção que outrora também escolheu (Daiane Gasparetto²⁵).

Há algum tempo a CMD investe nas subjetividades dos seus bailarinos para desenvolver estímulos que suscitem nesses criadores a elaboração de movimentos reflexos das próprias subjetividades. Sendo assim, além de necessariamente ter que propor movimentações que estejam em acordo com suas habilidades e destrezas corporais, o bailarino utilizará sua própria subjetividade como mote para o conteúdo e a forma de seu movimento.

O que importa no gesto é o jogo, é brincar de vivo-morto. É brincar com a vida, quando se manipula o sopro, é do potencial que se transborda e faz viver. Viver a carne num corpo pelo avesso. A abertura que o corpo refresca. É o vivo-morto. Nu, sem roupas, mostrando seus órgãos, esgarçando buracos. Amassando o íntimo, trazendo o ínfimo de dentro, o bailarino se chama para a cena. É estar constantemente na passagem pelos buracos do corpo. É no entremeio, no vácuo do corpo que teima cada repetição, mostrar sua nova maneira de viver e sua própria vida que entra em jogo numa roleta russa a cada apresentação (OLIVEIRA, 2009, p. 145).

Esta postura metodológica gera movimentações bastante diferentes de corpo para corpo, por vezes não reconhecidas como “dança” e com características subjetivas ao corpo de quem as cria. Vale ressaltar que em alguns momentos de improvisação e composição de movimento já vivenciados por mim na CMD, constantemente percebia na movimentação criada por cada intérprete-criador, pequenos e grandes detalhes subjetivos ao corpo de quem cria, ou seja, estritamente relativos às suas idiossincrasias.

O grande intérprete é aquele que acaba de fazer aquilo ali como se fosse a única possibilidade de algo a ser feito naquele momento e potencialmente carregará, conjuntamente ao nascimento de seu gesto, todas as outras possibilidades daquilo mesmo – mesmo e outro, identidade e diferença, sempre em paradoxo, sempre em trânsito. De todas as possibilidades cogitáveis naquele breve instante, o corpo inteligente escolheu aquela. E ela parece ser a escolha mais justa, aquela que bem

²⁵ Depoimento concedido no dia 19/08/10.

interpreta, ou seja, bem administra a tensão e a luta entre as partes ali em litígio, (*ouvindo*) o movimento de sentido que ali se fabrica (ROCHA, 2009, p. 67).

De um lado, o intérprete-criador sempre irá recorrer à melhor forma de criar e executar o movimento, trazendo ao processo a imprevisibilidade da criação, pois cada obra demanda estímulos, processos e estados de corpo diferentes, não havendo como prever quais serão os movimentos elaborados para cada obra. Mas, sob outra perspectiva, percebo que quando o bailarino cria os movimentos da dança estimulado em todos os sentidos a se reconhecer enquanto corpo idiossincrático, indubitavelmente, mesmo em processos diferentes, os movimentos de cada corpo surgirão conectados à micro recorrências peculiares às opções subjetivas do criador.

Nisso implica dizer que na poética da Dança Imanente da CMD, a partir dos diferenciais perceptíveis em improvisações e composições de seqüências coreográficas, por exemplo, a subjetividade dos intérpretes-criadores impregna determinados movimentos tornando-os bastante recorrentes, como se pertencessem a um tipo de arcabouço de gestuais possíveis engendrados no momento da criação, os quais, mesmo geridos e modificados a partir dos estímulos propostos àquele criador, ainda sim, estarão presentes.

Na CMD, os bailarinos percebem estes momentos de singularidade nos quais se tem a possibilidade de identificação de que determinado movimento foi criado por um ou por outro. Cria-se algo, talvez, como uma espécie de códigos gestuais. Tais códigos devem ser entendidos não como modos fechados, racionalizados e pré-estabelecidos, porém, códigos flexíveis nos quais é inegável que as subjetividades do criador sempre estejam definidas e permeando as formas de movimentação, relegando a estas as características da imanência daquele corpo.

Na fala da bailarina Nelly Brito, intérprete-criadora da CMD, esse arcabouço de gestuais recebe o nome de “movimentos obrigatórios”.

Outra coisa que eu achei que foi interessante é que as pessoas fazendo, elas fizeram muito forte o que agente usualmente chama de movimentos obrigatórios. Foi impressionante. Todo mundo que eu olhei improvisando fez muito os seus movimentos obrigatórios. Eu acho que isso é legal, porque antes agente não tinha parado para pensar porque eu faço esses movimentos obrigatórios. Não, agente simplesmente só pensava assim, essa pessoa sempre faz os movimentos obrigatórios dela, ou a memória corporal que ela expressa. Não sei dizer. Talvez se eu não tivesse tido os estímulos que eu mesma escrevi, talvez não saíam os movimentos obrigatórios. Então foi interessante perceber que a partir do que eu escrevi, das coisas que são importantes na minha vida saíram os meus movimentos obrigatórios (Nelly Brito²⁶).

²⁶ Depoimento concedido no dia 28 de maio de 2010.

O depoimento acima fora concedido em uma das experimentações propostas aos bailarinos da CMD durante a pesquisa. O exercício citado ocorreu a partir de um jogo de improvisação, o qual estabelecia que os bailarinos se reportassem a algumas palavras-chave selecionadas por mim de um texto elaborado por eles sobre as coisas que os constituíam enquanto corpo.

Ao utilizarem como base central da improvisação a recorrência a partir da memória a aspectos de suas vidas, da infância, do presente, enfim, a própria intérprete-criadora que concedeu o depoimento, identificou que talvez as recorrências de movimentação, os “movimentos obrigatórios”, estivesse eminentemente imbricados na possibilidade de se dançar sobre você mesmo, ao passo que se fosse solicitado que dançassem outrem (movimentos criados por terceiros) todos estariam num único padrão, sem especificidades em cada corpo.

Colocada sob o signo da arte, a personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é *estilo*. É o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher e conectar palavras, de configurar sons, de traçar a linha ou de pincelar, em suma, o “gesto” do fazer, o “estilo”, que introduz na obra toda a espiritualidade do artista e aí a entrega, de modo tão eloqüente e definitivo, que a respeito da espiritualidade do autor é bem mais reveladora a sua obra do que qualquer documento ou confissão ou testemunho direto sobre sua vida, e com frequência é mais significativa a menor inflexão formal do que os próprios aspectos semânticos ou “referenciais” da obra, os argumentos dela e, às vezes, até os seus temas, que, de resto, são reveladores, significativos e expressivos enquanto elementos do próprio “estilo” (PAREYSON, 2001, p. 62).

Sendo assim, percebo que aquilo que comumente viemos chamando de movimentos obrigatórios dentro da poética da Dança Imanente se trata nada mais do que o próprio estilo de determinado intérprete-criador. Esse que terá uma opção muito própria em utilizar, por exemplo, o chão, ou elevar-se e fazer movimentos que exijam precisão e equilíbrio, ao contrário daquele que tem uma forma mais circular de conduzir seus movimentos ou de se utilizar da simetria como parâmetro de composição e seleção, e assim por diante.

Enfim. Esta fala, portanto, de forma alguma considera que os processos criativos que busquem o intérprete-criador como centro da elaboração do movimento acabam por cair no abismo das formatações e dos códigos dos quais desejam se opor. Contudo, não há como desconsiderar que a liberdade de criação reúne as descobertas do corpo para o movimento instaurados no estilo do criador, o qual apesar de sempre utilizar-se de técnicas e métodos

distintos a partir dos estímulos de cada processo, conserva pequenas recorrências no movimento, sejam elas de conteúdo ou forma.

Não só se inclui no estilo o modo de organizar elementos como os assuntos, os temas, as idéias, mas estilo é toda a espiritualidade do artista, vista não tanto na sua individualidade fechada, como, antes, na sua abertura pessoal para conter e refletir em si toda a espiritualidade do seu tempo e do seu grupo (id., *ibid.*, p. 68).

Pareyson faz referência em muitos de seus discursos à questão da espiritualidade. De fato, apresentados os pensamentos de Espinosa e Deleuze acerca do corpo e da imanência, poderíamos incorrer em contradição ao apresentarmos outro entendimento cuja abordagem trata o corpo e sua relação com forças espirituais, ou seja, transcendentais e não imanentes. Porém, não nos aprofundaremos no sentido ao qual Pareyson quis se referir ao utilizar este termo, pois, neste momento não se faz necessário.

Sendo assim, entendamos a espiritualidade referendada pelo autor apenas como mais uma das aberturas as quais o artista está suscetível dentro do processo de criação, indo ao encontro do pensamento do corpo em seu estado de devir e em constante relação com forças virtuais que nele se atualizam. Pareyson (op. cit.) tem importância para esta pesquisa, sobretudo, por possibilitar que entendamos algumas das formas pelas quais o criador cria agenciamentos no momento da elaboração criativa.

[...] criar é captar, captura de forças, certas forças, e lhes agenciar, lhes “retransmitir” [...]. Criar é “captar, distribuir (agenciar), apresentar” forças-afetos [...] Assim, por exemplo, na dança expressionista alemã de Mary Wigman, mas também de Pina Bausch, o corpo-dançante captura as forças-afetos da sociedade, as tensões e desejos coletivos. De fato, esse composto força-afeto tem uma potência intensiva no tempo e no espaço (PRIMO, op. cit., p. 84).

Sob esta perspectiva, o estilo do artista é um modo próprio que ele tem em organizar, estruturar, combinar, no caso da dança, o movimento. O autor comenta que não se trata de uma forma particular, fechada e individual de processar as informações necessárias para o nascimento da obra (processo e/ou produto). Ao contrário, percebe-se em seu discurso extrema conexão com as questões ressaltadas por Espinosa e Deleuze, as quais nos permitem entender que o corpo está continuamente aberto às relações que fazem com que reflita e seja reflexo de seus afetos, desdobrando-se assim também no seu trato com a arte, como afirma Pareyson (op. cit.) ao falar sobre estilo.

O estilo do bailarino se revela na movimentação criada e, essa, por conseguinte, é entendida como o resultado de forma e conteúdo presentes na criação elaborada pelo intérprete-criador.

Aqui, verdadeiramente, a inseparabilidade entre conteúdo e forma é absoluta, porque é identidade: identidade de conteúdo espiritual e matéria formada, de espírito e estilo, de personalidade e atividade formante, de expressão e produção, de espiritualidade e fisicidade, de significado e existência (id., *ibid.*, p. 64).

No estilo de criação do movimento pelo intérprete-criador estão reunidas todas as forças imanentes que atravessam aquele corpo, as quais relegam ao mesmo as especificidades da própria vida, de seus agenciamentos de subjetividades. Se olharmos individualmente para cada um dos bailarinos da CMD como sendo este turbilhão de atravessamentos que o tempo todo estão sendo exigidos nos processos de criação, pode-se concluir que a somatória, a união dos mesmos em si já é a assunção da assinatura da poética da Dança Imanente proposta enquanto estética de trabalho na linguagem da Dança Contemporânea.

Uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspicia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte. Embora em linha de princípio todas as poéticas sejam equivalentes, uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia (id., *ibid.*, p. 17-8).

A poética da Dança Imanente vem à tona, sobretudo, devido à permissividade do trabalho em fundamentar a criação investigando-se justamente os corpos membros do grupo. Corpos estes que estão imbricados em questões que vão além de suas constituições biológicas, mas que, compartilhando com estas, carregam capacidades e habilidades unas de corpo para corpo, as quais são valorizadas como proposta estrutural do trabalho.

Portanto, acredito, a partir de minha própria experiência ao longo desses oito anos na CMD, que necessitamos enquanto artistas estimular no mundo da dança o desenvolvimento de diversas poéticas, para que desta forma não fiquemos fixados em algo tomado como verdade ou padrão a ser seguido como certo, haja vista que arte

[...] é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projeta-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada (id., *ibid.*, p. 26).

Neste sentido, as mais diversas poéticas de dança na contemporaneidade se propõem, sobretudo, a lançar olhares muito próprios acerca de seus modos de operação, análise, reflexão artísticas. Na medida em que novos caminhos são descobertos, o artista não somente desvela e começa a assinar seus mecanismos de lida com aquilo de que lhe é necessário à criação, como também demonstra implícito e explicitamente as especificidades e pluralidades de seu processo e produto artísticos.

Outro ponto que contribui com essa noção de um encadeamento infinito entre imanência, corpo, subjetividade, movimento, processo, é o conceito de rizoma²⁷ acerca do pensamento, o qual trata de encadeamentos infinitos a partir de uma forma não vertical e hierarquizante entre os elementos de qualquer que seja a cadeia, apontando, nesse sentido, para inúmeras possibilidades de conexões entre os diversos componentes da cadeia que se deseja analisar. Segundo Deleuze e Guatarri (1995, p. 37) “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, *intermezzo*”.

O conceito de rizoma pode ser aplicado nos processos de criação da CMD sob dois prismas. Vejamos o primeiro deles.

Todo o caminho trilhado neste texto dissertativo observa o corpo a partir de seu aspecto relacional com as coisas. Essas relações não são feitas de hierarquias, mas sim, diferenciam-se pelo nível de intensidade das forças componentes das relações, as quais podem afetar menos ou mais os corpos que estejam estabelecendo determinada ligação. Com efeito, outra abordagem similar a essa, é a que propõe o corpo como rizoma. Esse pensamento, elaborado por Mendes (2010, p. 115) para a proposição da poética da Dança Imanente, diz que

[...] o corpo, assim como o rizoma, conecta-se a outros corpos e também ao meio, assim como destaca-se pelo caráter de heterogeneidade entre os corpos. Como o rizoma, o corpo também se caracteriza pela multiplicidade de informações nele impressas, bem como de outros corpos e, conseqüentemente, de caminhos por onde essas informações entram e saem. Assim como a individualidade de um sujeito se constrói na experiência da coletividade, conforme argumentado anteriormente, a unidade de um rizoma se dá a partir da multiplicidade. Como em um rizoma, em que qualquer ruptura pode vir a gerar uma nova linha, no corpo a apreensão ou aprendizagem de qualquer informação pode gerar novos percursos em busca de outras informações a receber ou a transmitir. Neste fluxo de agenciamentos, são constantes as desterritorializações e reterritorializações do corpo.

²⁷ Em seu sentido literal significa: “Caule subterrâneo e rico em reservas, comum em plantas vivazes, caracterizado pela presença de escamas e gemas, capaz de emitir ramos folíferos, floríferos e raízes” (HOAUISS, 2005).

Neste caso, os corpos imanentes da CMD, formados também de corpos múltiplos a partir de suas relações com outros corpos, trazem para dentro de seus processos de criação diversas possibilidades para a construção da poética do grupo, poética esta que se serve, tal qual um rizoma, da diversidade e da multiplicidade destes corpos enquanto geradores de redes que podem se conectar em pontos diversos e permitir ao diretor coreográfico diferentes modos de ação para o desenvolvimento da cena. O depoimento a seguir esclarece um pouco mais o entendimento do corpo como rizoma.

Minha família é meu corpo: tenho o queixo de meu pai, um pouco da brancura de minha mãe, o sangue de meus irmãos. Minha companhia é meu corpo: tenho a minha imanência imanente aos que estão nesta sala. Meu estudo é meu corpo: tenho a identidade cravada à procura do outro. Minha casa é meu corpo: tenho a divisão dos compartimentos me indicando a presença das fronteiras. Minha cidade é meu corpo: tenho a chuva deitada sobre meus cabelos. Meu mundo é meu corpo: tenho os trajetos das viagens fotografados na memória onde ainda habitam os amigos que quero rever. Meu sub-mundo é meu corpo: tenho o meu subterrâneo desafiando o que desconheço. Meu eu, que ao leres virou teu, é o que ofereço de mais corpo que tenho: minhas divagações (Daiane Gasparetto)²⁸.

O depoimento acima fora concedido nas experimentações com os bailarinos da CMD. Durante esse laboratório prático, cada bailarino deveria escrever em um pedaço de papel o que consideravam como sendo parte deles, que o faziam enquanto corpo, suas relações, o que lhes completavam...

Corroborando com o pensamento do corpo como rizoma, a fala da intérprete-criadora demonstra que seu estado corporal é a junção de redes infinitas, as quase são as relações estabelecidas com sua mãe, sua cidade, seu mundo, a chuva, as viagens. Essas dentre outras relações são componentes de forças que afetam este corpo e, portanto o fazem estar no mundo. Considerando essas múltiplas relações como se fossem teias virtuais que se conectam, estaríamos, pois, diante da imagem do corpo como rizoma.

Tomando como ponto de vista o primeiro prisma apresentado, o qual se utiliza do conceito de rizoma para olhar o corpo, o segundo prisma refere-se propriamente aos mecanismos de composição coreográfica da CMD.

Como vimos anteriormente, os intérpretes-criadores da companhia são motivados a elaborarem individualmente suas próprias sequências de movimento. Essas, por sua vez, estarão comprometidas ao estímulo proposto pelo diretor cênico de acordo com a subjetividade de cada criador. Ao fim da criação, têm-se, portanto, diversas micro-sequências

²⁸ Intérprete-criadora da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

individuais que podem ser combinadas de infinitas formas, de acordo com a decisão do grupo e do diretor.

Neste sentido, o pensamento rizomático nos apresenta mais uma vez uma forma de enxergarmos que dentro do processo de criação da CMD as conexões são múltiplas a partir do universo relacional de cada bailarino, as quais se diversificam ainda mais quando colocadas em contato com as demais propostas de movimento elaboradas pelos outros integrantes do grupo.

Alguns dos princípios que norteiam o conceito de rizoma servem para esclarecer de que forma surgem os diálogos de encadeamentos entre as soluções de movimento, colagens de células coreográficas, conexões entre as multiplicidades e compartilhamento de gestuais que surgem durante o processo de criação da CMD.

Deleuze e Guatarri (op. cit., p.15) trazem no princípio da heterogeneidade que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com outro e deve sê-lo”. Nesta mesma lógica o princípio da multiplicidade afirma que “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)” (id., *ibid.*, p.16).

A aplicabilidade dos princípios da heterogeneidade e da multiplicidade propostos por Deleuze e Guatarri é de grande valia para o desenvolvimento de novas estratégias metodológicas no trato com o material gerido nos processos de criação, ficando esta função a critério não somente da diretora artística do grupo assim como dos próprios integrantes.

[...] para além dessas descobertas em torno do corpo imanente, que é algo tão particular e subjetivo, de onde partem as informações para a composição dessa dança, existe ainda uma outra estratégia sempre presente nos processos criativos da CMD [...]. Essa estratégia, que também promove um diferencial no tratamento estético concedido ao gesto na dança, é a coletivização das imanências, que pode ser compreendida como exemplo claro das relações corpo e ambiente. De fato, o grupo funciona a partir de um forte espírito corporativo, valendo-se da referida coletivização para fins criativos. Coletivizar as descobertas pode ser uma atitude compreendida também como procedimento gerador de elementos para a construção do vocabulário coreográfico e da composição cênica [...] (MENDES, op. cit., p. 336).

Em meio à utilização de diversas estratégias e estímulos para a produção dos diferentes trabalhos artísticos criados pela companhia, a adoção metodológica da criação coletiva, há cerca de quatro anos, também contribui para tornar o trabalho do grupo ainda mais singular.

Novamente o rizoma surge como ponto forte para esta discussão, mostrando que há a falta de dominante entre os elementos formadores da cadeia como um todo e possibilitando que se faça, em determinados momentos, recortes para que alguns pontos sejam analisados sem que as características dos demais fatores constituintes do rizoma se percam, já que “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um ou qualquer lugar, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (DELEUZE e GUATARRI, op. cit., p. 17).

Tendo como ponto de partida suas subjetividades a CMD tem revelado, principalmente no processo criativo de seu mais recente trabalho, o espetáculo *Reforma*, uma escritura própria na área da dança que tende para o aprofundamento cada vez maior em direção a este tipo de abordagem.

Vale ressaltar que o compromisso com os aspectos relativos aos corpos bailarinos da CMD vem a cada processo de investigação se aprofundando cada vez mais. Esta pesquisa, neste sentido, se propõe a ser mais um degrau na construção de uma poética filiada às poéticas contemporâneas da pós-modernidade, e que, por sua vez, envereda na criação do movimento da dança a partir da utilização de metodologias que possibilitem ao bailarino agenciamentos de relações com as forças virtuais que o cruzam cotidianamente, dentro ou fora da sala de dança.

Que o corpo seja potência de uma memória, implica que haja estados de corpos, lembranças, que se conservam neles mesmos em estado de virtualidade; Ou ainda, que o corpo-dançante duplique-se de múltiplos *estados de corpos virtuais*. É, pois, através do conceito de “virtual” que vamos poder pensar a natureza e o funcionamento desses estados de corpos (PRIMO, op. cit., p.132).

A tomada de consciência do corpo em relação aos seus afetos é, portanto, um compromisso ético, estético e poético da CMD para com seus processos investigativos de pesquisa do movimento em dança.

2.5 – A organicidade como força do corpo que dança

Sempre estudei nas mesmas escolas onde minha mãe dava aula, para não precisar pagar. No entanto, depois da separação dos meus pais, meu pai foi morar em Vila dos Cabanos, em Barcarena, e eu fui passar um tempo com ele (1 ano e meio). Lá, eu ia de bicicleta para a escola todos os dias e brincava na rua, subindo em árvores e pulando muros, num estilo bem provinciano de viver.

Christian Perrotta²⁹.

Aliando-me às recentes pesquisas acadêmicas³⁰ com as quais a CMD já estabeleceu estreito contato, como exemplo as de mestrado e doutorado da diretora artística do grupo, embasadas principalmente nos conceitos de corpo imanente e dança imanente, proponho observar um elemento que percebo estar intimamente conectado com as relações feitas até então dentro do trabalho da companhia e das experimentações concernentes a esta pesquisa. Esse elemento é a noção de organicidade, ao qual a própria diretora artística do grupo faz referência no início deste texto.

Assim sendo, de acordo com o pensamento de corpo e imanência que fundamentaram esta investigação em sua aplicabilidade na área da dança, a noção de organicidade, neste sentido, também faz parte do arcabouço teórico desenvolvido junto aos sujeitos da pesquisa.

O termo organicidade surgiu para mim durante uma aula na disciplina “Aprendizagem e Desenvolvimento Motrício”, ministrada pelo professor Paulo Lima no primeiro ano do curso de Licenciatura Plena em Dança, em Belém do Pará. Durante a aula, eu e meus colegas de turma deveríamos improvisar seguindo alguns estímulos sonoros cujas bases de construção teórica havíamos apreendido anteriormente.

²⁹ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

³⁰ Na produção de minha monografia para o curso de Especialização em Design de Móveis pesquisei a interface entre o Design e a Dança, de modo que ao longo das considerações a respeito desta abordagem foi desenvolvido um conjunto de mobiliário inspirado nos movimentos criados para o espetáculo *Avesso* da Companhia Moderna de Dança. A intérprete-criadora Danielly Vasconcellos em seu trabalho de conclusão de curso (TCC) aplicou o método Pilates para o condicionamento físico do elenco da CMD; o TCC do intérprete-criador Ercy Souza teve como objetivo uma reflexão acerca das leis de incentivo à cultura; o intérprete-criador Feliciano Marques em seu TCC trata da preparação física para bailarinos de Dança Contemporânea.

O exercício aplicado era extremamente simples e a nós, alunos, cabia apenas o comprometimento com os estímulos sonoros para que os movimentos surgidos na improvisação estivessem conectados a partir da relação corpo e som. Para melhor observação dos alunos e de seus processos individuais de descoberta do movimento o docente dividiu a turma em dois grupos.

Durante a observação o professor Paulo Lima constantemente apontava uma inquietação sua com relação à forma pela qual estávamos nos movimentando. A inquietação referia-se à “falta de organicidade”. “Falta organicidade!”, repetia inúmeras vezes aos alunos sem explicar de fato o que viria a ser organicidade e de que forma poderíamos acessá-la a fim de que não nos faltasse mais.

Na época, apesar de já ter lido sobre esse termo na perspectiva de alguns autores da área do teatro, jamais havia escutado a utilização do mesmo em se tratando de um contexto de dança. Sendo assim, meus questionamentos imediatos foram: “O que é organicidade?”, “Ela faz parte do corpo que dança?”, “Como acessar a organicidade?”, “Quais as implicações da organicidade no corpo que dança?”

Portanto, inserida no escopo teórico desta dissertação, minha investigação acerca de tal aspecto partiu dos questionamentos acima. Considerando *a priori* que a organicidade estivesse sempre em relação ao corpo que dança, e como tal, intimamente implicada na criação do movimento, acreditava poder estabelecer estreita ligação do elemento organicidade com as questões acerca de corpo, imanência e dança apresentadas.

Antes do aprofundamento necessário nas questões teóricas sobre o termo visando a inserção em meus objetivos de pesquisa, supunha que a organicidade de alguma forma poderia estar implicada nos processos de criação da CMD, haja visto que esta debruça-se na criação de movimentos a partir da subjetividade dos bailarinos.

Minha hipótese era a de que no cerne de trabalho da CMD havia uma conexão interessante com minhas dúvidas relativas à organicidade, pois o grupo, assim como tantas outras companhias e grupos do mundo todo, investe no bailarino como potência para que este descubra suas próprias soluções técnicas e criativas de movimento, fazendo com que possa encontrar seus próprios caminhos de fazer.

Em outras palavras, tomando como referência uma primeira impressão do que seria a organicidade, acreditava que, sendo os bailarinos estimulados a perceber-se enquanto corpo de forma a encontrarem percursos próprios, subjetivos, de criação do movimento, provavelmente esse elemento não lhes faltava como “ingrediente” para a sua dança.

Resolvi, por tanto, dar prosseguimento as conjecturas iniciais sobre a organicidade e trazê-las para o nível das discussões abordadas no escopo teórico da pesquisa, a fim de encontrar algumas bases que pudessem fundamentar as considerações acerca do assunto.

De posse das colaborações provenientes de algumas perspectivas que até hoje tentam definir e esclarecer os mistérios relacionados à questão do corpo, passo ao diálogo deste com os intentos de uma possível organicidade instaurada no corpo do artista cênico. Assim sendo, elenquei alguns universos teóricos acerca daquilo que se entende por organicidade, tendo em vista, principalmente, a comparação entre diversos termos utilizados e o redimensionamento das considerações observadas.

No discurso daqueles que já se debruçam em conceituar ou discorrer sobre este conceito encontrei algumas divergências e complementações que colaboram para um primeiro passo neste sentido.

Meu objetivo não reside na tentativa de conceituar de forma clara e decisiva o que vem a ser organicidade, e mesmo que o fosse não conseguiria. Contudo, tendo em vista o que já vem sendo trabalhado acerca do assunto, acredito ter conseguido formular um entendimento próprio do termo com o auxílio das aplicações teórico-práticas nas experimentações junto aos bailarinos da CMD, a fim de proporcionar desdobramentos para futuras pesquisas que utilizem este termo aplicado no âmbito da dança.

Principalmente no campo do teatro, alguns teóricos possuem pesquisas bastante aprofundadas para o entendimento e conceituação da chamada organicidade no trabalho do ator. Vale esclarecer que, mesmo sob a ótica dos discursos de pesquisadores do campo do teatro, não se pretende fazer qualquer tipo de distinção na compreensão do corpo na dança e no teatro.

Existe, no entanto, no caso da arte de ator e de todos os artistas performáticos do palco, uma particularidade que lhes é específica: no momento em que a arte acontece, eles estão *presentes* e *vivos* diante de seus espectadores. Isso introduz um outro fator de determinante importância: a *presença*, o *estar vivo*, “*em-vida*”. Evidentemente, a *vida* também existe para as outras artes, mas não de maneira tão evidenciada, *mostrada* e comprometedora. O artista do palco se expõe vivo, ao passo que os outros artistas não precisam estar presentes quando “desnudados” pelo público, quando suas fragilidades são expostas por meio de suas obras (BURNIER, 2009, p. 18).

Para além de divisões fortuitas e por vezes incabíveis, ambas as linguagens (teatro e dança) abordam as questões do corpo na cena, e, em consequência disto, traçam perspectivas bastante semelhantes a respeito de suas considerações sobre o corpo.

Assim sendo, as referências que se seguem são focadas no trabalho do ator como objeto de suas investigações, postura esta que não invalida o compartilhamento e aplicação destes enfoques no trabalho do bailarino.

O termo organicidade, dependendo do contexto, está ligado a inúmeros significados, dentre os quais ressalto o destacado por Burnier (id., *ibid.*, p. 53) em suas proposições para a arte do ator.

Organicidade vem de *órgão*, relaciona-se com o que é *orgânico* (de *organicus*), que diz respeito aos órgãos e aos seres organizados. A organicidade é algo que pede um nível de organização interna extremamente complexo, tanto quanto, por exemplo, é a organização interna de nosso corpo, na relação interórgãos, ou na das células e intercélulas. O grau de complexidade desta organização é de tal ordem que o homem não logrou ainda compreendê-lo. Ou seja, para se obter uma *organicidade* em uma ação física³¹, ou em uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações.

Burnier nos mostra a organicidade sob dois prismas: no primeiro ela se encontra investida na complexidade da organização das relações internas do corpo; no segundo, a organicidade, sem perder de vista sua ativação a partir destas mesmas relações internas do corpo, é resultante de relações complexas internas às ações físicas do ator.

Devemos ter claro que, no que se refere à *organicidade*, podemos trabalhar sobre dois planos muito distintos: a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo *de vida* que alimenta/engendra uma ação; e a *impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral. No primeiro caso, estamos falando do que é *vivo*, da vida que emana de um ator; e, no segundo, da *artificial naturalidade* de que nos fala Craig, ou seja, do *fluir* coerente da linha de força de uma ação física ou de uma sequência de ações físicas (id., *ibid.*, p. 53).

Sendo a dança, assim como o teatro, uma arte do corpo, pode-se inferir que a organicidade da qual trata Burnier também pode ser alcançada nos processos de criação de dança. Portanto, trataremos também a organicidade segundo “uma artificial naturalidade” do corpo que dança, a fim de identificar a partir das falas dos bailarinos da CMD durante as experimentações da pesquisa este “*fluir* coerente da linha de força” de um movimento ou de uma sequência de movimentos.

³¹ O ator é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em *como* ele vive e reinterpreta suas ações assim desenhadas e delineadas. Independentemente do tipo de teatro que faça, a sua poesia estará sempre em *como* ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores. [...] O fato é que *sua* poesia estará sempre em *como* ele faz, modela, articula, dá forma às suas *intenções*, a seus impulsos interiores, ou, ainda, em *como* esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em *ações físicas*, em *informação* (racional, perceptiva ou estética).

A organicidade referente à organização interna de uma ação, ou à interação entre as ações, não tem nada que ver com o “natural”, mas com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera. Assim, por exemplo, o teatro nô ou a mímica corporal de Decroux não têm nada de natural. Ao contrário, são sistemas absolutamente artificiais e estéticos. No entanto, tem-se a nítida impressão de serem *orgânicos*. E o são, se considerarmos que o nível de organização interna desses sistemas é absolutamente coerente e complexo (id., *ibid.*, p. 53).

Ferracini (op. cit.) é outro pesquisador do campo do teatro que vem se debruçando há algum tempo sobre este termo, e ele próprio observa a dificuldade de conceituação da organicidade. “Essa geradora de “vida” do trabalho de ator - que muitas vezes é traduzida por “organicidade” ou ainda “vida” - está em um grande “buraco” conceitual, de difícil compreensão. Portanto, a grande questão é: o que é essa “vida”, o que a conceitua?” (FERRACINI, 2006, p. 102).

Em se tratando, novamente, de pesquisas acerca da organicidade como potência para o trabalho do ator, Richards (*apud* FERRACINI, 2006, p. 103) aponta duas abordagens significativas para sua compreensão:

Para Stanislavski “organicidade” significava as leis naturais da vida “cotidiana” a qual, através de uma estruturação e composição, aparecia em cena e se transformava em arte; enquanto que para Grotowski, organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase-biológica que vem de “dentro” e sai acompanhada de uma ação precisa.

Complementando a afirmação de Richards, Ferracini (id., *ibid.*, p. 103) observa que:

Enquanto que para Stanislavski a organicidade está localizada na vida normal e cotidiana e o ator, através de um estudo aprofundado desse mesmo cotidiano, estruturando-o e recompondo-o através de ações físicas, pode, de certa forma, recriar essa mesma organicidade na cena, para Grotowski a organicidade se localiza no próprio corpo do ator, em seus impulsos mais “interiores” e “profundos”, em um nível não cotidiano, mas em um nível que ele chama de “primário”, além dos vícios de comportamento e dos clichês da vida cotidiana.

Há de ser mencionado que, invariavelmente, na perspectiva de Stanislavski ou de Grotowski, a organicidade sempre se encontra instaurada no corpo, mesmo observadas as divergências que posicionam tal fator ora como componente corporal em atividades cotidianas e de outro lado como componente que surge dentro do trabalho do ator, ou seja, em situação extra-cotidiana.

Porém, um ponto bastante interessante neste contexto é a identificação de que apesar do trato acerca da organicidade em ambos os níveis, há de se considerar que os

elementos que tornam possível o surgimento da organicidade no âmbito extra-cotidiano diferem daqueles que a geram no cotidiano.

Mas esse conceito de “organicidade”, mesmo dentro das colocações de Stanislávski e Grotowski, pode gerar um interessante paradoxo, visto que relaciona diretamente o “orgânico” – ou “organicidade” enquanto conectado a um organismo; organicidade enquanto uma forma, um fluxo de organização “natural” dos órgãos naturais, conceito que habita o território da construção biológica, natural, relacionada à natureza e ao corpo cotidiano ou a vida cotidiana – com o plano artístico para o qual, geralmente utilizamos a palavra *inorgânico*, ou *artificial* para falar sobre um obra de arte, pois é uma criação não natural, não proveniente da natureza, construção humana, antropomórfica. Mas será que a organicidade de um sistema natural como a do corpo humano, é a mesma organicidade que gera a “vida” necessária a um sistema “artificial” como o corpo-subjétil? (id., *ibid.*, p. 104).

Em se tratando do percurso teórico trilhado nesta dissertação, e para que evitemos incorrer mais uma vez em dicotomias, e, tomando-se partido por meio do olhar acerca do corpo durante seus processos de criação artística, sabe-se que, independente de momentos cotidianos ou extra-cotidianos, o fluxo de trocas acontecem no corpo, o qual agencia toda e qualquer informação e a utiliza quando solicitada pelos estímulos e situações vividas em relação ao meio.

Um dos mecanismos que ratificam essa premissa é o próprio *corpo-subjétil* que se propõe a ser, em estado cênico, o elemento agenciador das relações desses dois espaços. Portanto, se o corpo-subjétil é o corpo atuante em estado de arte, ele próprio é gerado também pela intervenção e ação da organicidade enquanto força.

Na verdade, acredito que a organicidade que gera “vida” em um sistema complexo como o corpo-subjétil é muito diferente da organicidade que rege um sistema “natural” como o corpo humano, apesar de verificar uma complexidade intrínseca a ambas e de saber que o corpo-subjétil é vetorização e transbordamento do corpo-cotidiano. Portanto, deve ficar claro que quando utilizo a palavra *organicidade* ou *orgânico*, não pretendo lançar o leitor nem somente para o conceito de “orgânico” enquanto natureza e nem para um suposto paradoxo do tipo: o corpo do ator (natureza) gerando uma arte inorgânica (não natureza) através do próprio corpo do ator (natureza) – paradoxo, esse, intrínseco ao trabalho do ator [...] (id., *ibid.*, p. 105).

Sendo assim, torna-se interessante perceber que a organicidade se instaura no corpo, e desta forma, a partir da imanência corpo (que é a própria vida, o próprio corpo). Não há como abordarmos, portanto, questões acerca de organicidade, sem que entendamos que esta é gerada e se constrói, sobretudo, no plano da própria imanência que a gera. Com efeito, a organicidade é, no trabalho do atuante, a própria imanência. A imanência no corpo-subjétil.

Imanência esta que torna real as ações físicas e movimentos do atuante a partir de seus agenciamentos cotidianos e extra-cotidianos.

A organicidade, como a vejo em meu trabalho, é uma espécie de força que gera o próprio corpo-subjétil e, portanto, gera o próprio estado de arte dentro do Estado Cênico. E, enquanto estado de arte, o corpo-subjétil atravessa a suposta dualidade – artificial no sentido artístico e orgânico no sentido da natureza – criando um orgânico/inorgânico coexistente, corpo-tempo-espaço-outro, que se auto-sustenta em si mesmo. Em outras palavras, a organicidade gera um estado orgânico/inorgânico, natural/artificial coexistentes em um mesmo sistema (id., ibid., p. 105)

Sendo assim,

A “vida”, ou simplesmente, a organicidade no trabalho de ator, enquanto força responsável pela relação dinâmica de tantos e tantos elementos, não pode, portanto, ser um ponto definível que possa ser localizado, nem dentro de uma suposta incorporeidade virtual, nem dentro de um organismo corporal material, nem dentro de qualquer elemento individual. A organicidade no trabalho do ator se realiza por uma diagonal que atravessa essas duas “vidas” (corpórea e incorpórea), funde-se com elas formando uma grande outra “vida” no corpo subjétil, gerando uma força que mantém coesos todos os seus elementos constituintes. Organicidade como *glúon*³² (id., ibid., p. 106).

Treinamentos de preparação corporal para o trabalho do ator apontam pistas de que, indubitavelmente, a energia nutrida para a manutenção do estado físico do atuante deve estar conectada com a própria vida do artista. “É mantendo contato permanente com a própria vida, relacionando-a ao papel criado, que o ator consegue impulsos para seus atos. A natureza inteira do ator deverá estar envolvida” (AZEVEDO, op. cit., p. 09).

O envolvimento do artista cênico consigo mesmo, através da escuta minuciosa do próprio corpo, abre portas para a potencialização de sua arte, desvela espaços que são preenchidos de suas idiossincrasias, tornando seus processos menos distantes de sua realidade e, por sua vez, menos padronizados, mecânicos. Sendo assim, “[...] organicidade é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de *totalidade psicofísica*. É como ser o verbo ESTAR. Um *estar* pleno, vivo e integrado” (FERRACINI, 2003, p. 111).

Porém, ao admitirmos que o corpo bailarino “se nutre” tanto no espaço cotidiano quanto no extra-cotidiano, lançamos mão de um olhar a partir do enfoque extra-cotidiano, pois as investigações desta pesquisa se deram a nível de experimentos em processos que

³² O *glúon* é uma das quatro forças elementares da natureza e é a responsável por manter as partículas de *quarks* presas dentro dos prótons e nêutrons. O termo *glúon* deriva de *glue, cola* em inglês. Assim como o *glúon* é a *força forte* responsável por manter partículas elementares, como os quarks, coesas e “coladas” formando os prótons e nêutrons que formarão os átomos e, por conseguinte, toda a matéria orgânica e inorgânica do universo, também a organicidade, no trabalho do ator, pode ser considerada uma força *glúon*, virtual, mas real e concreta, que mantém todos os elementos e subelementos que operam o trabalho do ator coesos e em constante relação dinâmica (FERRACINI, 2006, p. 106-107).

incitaram o transbordamento do *corpo-subjétil* e de sua organicidade enquanto elemento identificado e conceituado nestes espaços a partir da percepção dos próprios dançarinos. “[...] a organicidade é o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais” (id., *ibid.*, p. 111).

A filosofia estética do trabalho de Ferracini desemboca no grupo LUME, o qual em suas pesquisas teatrais resume as aspirações teórico-práticas desenvolvidas por esse pesquisador.

E é a busca desse corpo-subjétil construído, ou (re)construído a partir do corpo cotidiano que faz que cada ator, dentro da proposta de trabalho do Lume, tenha sua própria técnica pessoal e única. Assim como cada um, através de sua história de vida, singular e social possui uma maneira particular de agenciamento, corporificação e atualização dessas “vivências”, criando para si seu próprio corpo cotidiano, cada ator, na construção de seu corpo-subjétil, construído a partir da (des)construção e (re)construção do corpo cotidiano, possuirá também seu próprio corpo-subjétil, transbordando ações físicas pessoais e únicas, criando, dessa forma, uma técnica (*tekhné*) pessoal de atuação que somente existirá em sua forma plena no momento da cena (FERRACINI, 2006, p. 150).

Encontro na fala deste autor uma identificação profunda dos preceitos que regem o fazer artístico do LUME com aqueles que são construídos na filosofia de trabalho da CMD. Estas identificações vão desde a construção de técnicas próprias dos bailarinos partícipes da poética do grupo às propostas de atualização de vivências destes criadores para a elaboração do movimento dançado.

Sendo assim, ao adotar esta perspectiva como um dos referenciais que dialogam na teoria e na prática do fazer artístico ao qual me encontro engajada, busco aplicá-la segundo as limitações e singularidades próprias de minhas investigações, no intuito de obter desdobramentos outros que reforcem e dêem continuidade a este pensamento.

Neste momento outras questões surgem: Quais estratégias metodológicas devem ser utilizadas para estimular corpos a produzirem organicidade? Quais os estímulos necessários para que o movimento seja imbuído de organicidade? Como desenvolver um estado de corpo dentro de um processo composto por experimentações em dança nas quais se verifique a produção latente de organicidade? Quais as implicações da organicidade como parte integrante dos corpos bailarinos em estado cênico e durante os processos investigativos do movimento?

Os desdobramentos relativos à organicidade surgiram de fato quando houve o aprofundamento das experimentações teórico-práticas junto aos bailarinos da CMD. Estes, que, ao se depararem com exercícios e laboratórios estimuladores de suas vivências pessoais,

deram seus depoimentos das sensações, percepções a nível energético, orgânico de como estas questões geram sua própria vida das movimentações criadas. No próximo capítulo veremos alguns destes depoimentos.

Ao compreendermos que o corpo na dança pode ser tratado a partir de suas relações e que trazer essas relações para o processo de pesquisa e criação possibilita novas formas de fazer/pensar dança na contemporaneidade, podemos lançar mão de abordagens do mundo da dança que se encontram reveladas sob óticas formais e padronizadoras, as quais podem passar a ter diferentes aplicações quando tratadas tendo-se em vista as fundamentações expostas nesta dissertação.

Nesse sentido, outro eixo estrutural desenvolvido na pesquisa fora a noção de técnica aplicada à dança. Dentre tantas outras inquietações que despertaram em mim a necessidade de investigar esta temática ressalto o pensamento de Burnier (op. cit., p. 61) com o qual estabeleço estreita ligação. “[...] será que a maneira particular de um indivíduo agir, de se colocar, de se mover no espaço e no tempo, ou seja, de *ser* corporeamente e de *corporificar* suas energias potenciais, não poderia conter um germe de uma técnica particular de uso do corpo?” (id., *ibid.*, p. 61, ênfase original).

À pergunta lançada por Burnier eu respondo que sim. E, para argumentar minha resposta, passaremos ao próximo capítulo cujo objetivo principal é tratar de algumas questões problematizadoras do uso da técnica no contexto da dança, e aproximar essas abordagens das premissas conceituais de corpo, imanência e organicidade por ora apresentadas.

Capítulo 3
TÉCNICA E DANÇA

3.1 – Considerações acerca da noção de técnica aplicada à dança

Estou preocupado, sinto que preciso ajeitar muitas coisas na minha vida mas não sei como. Isso é um mal geral, o mal do não saber o que fazer ou quando é melhor fazer. O que sei é que quero tudo rápido, quero ter o máximo de conquistas e realizações, experiências e concretizações, enquanto posso aproveitá-las e provê-las, assim como compartilhá-las.

Luiz Thomaz Sarmento³³

O produto da dança (por excelência o movimento) instaurado nos diferentes contextos de criação, recepção e transmissão cabíveis a todo e qualquer processo artístico, independente da estética promotora do mesmo, não pode prescindir do comprometimento com um fator determinante para a elaboração de tais conteúdos. A este fator comumente chamamos de técnica. Não obstante, nas pesquisas da área da dança esta noção ainda permanece pouco discutida.

Apesar do destaque que tem sido dado à técnica, raramente ela tem sido objeto de investigação científica. Existe uma carência de projetos e publicações (particularmente, nacionais) sobre esse assunto. Algumas revelações realizadas em áreas afins têm contribuído para a sua reflexão, o seu desenvolvimento e a sua compreensão. Essa observação revela a necessidade urgente de estudos sobre a técnica da dança, para que ela possa acompanhar e corresponder ao pensamento e ao comportamento contemporâneo (IANITELLI, 2004, p. 36).

De que forma estamos pensando a técnica na dança? O que é técnica? Técnica como modo de fazer? Técnica são os passos? Técnica são os princípios que regem os mais diversos gêneros de dança? A técnica está em que instância dentro da dança? Ela é início, meio, fim. Ela é a dança?

Talvez esse seja o nó da questão. O que estamos entendendo por técnica. De onde estamos nos posicionando e quais pontos de vista estão sendo considerados nesta abordagem. De forma alguma pretendo invalidar posturas contrárias às reflexões que serão expostas, contudo, assumo que as opções de diálogo com as quais decidi manifestar meu posicionamento, refutam por si só posicionamentos outros díspares referentes ao entendimento da técnica na dança.

³³ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

Estas e outras questões acerca da utilização da palavra técnica no campo da dança são reflexos da multiplicidade de significados provenientes dos mais variados sentidos aos quais esta noção faz referência e que, por isso, ainda geram divergências e convergências relativas à sua investigação enquanto suporte teórico e prático para o entendimento e solidificação das pesquisas na área da Dança.

Proponho-me, assim, a tecer conexões com algumas abordagens conceituais a fim de colaborar para o encaminhamento das discussões sobre este assunto, na tentativa de apontar perspectivas muito particulares de uma pesquisadora cujo trabalho também se encontra regido por dúvidas e questionamentos referentes a esta temática.

Dialogando com todas as fundamentações apresentadas até agora, acredito que podemos lançar um olhar criterioso acerca do que se vem comumente chamando de técnica no âmbito da dança. Para tanto, iniciaremos abordando algumas considerações acerca da utilização deste termo dentro e fora do campo das artes.

Lalande (*apud* SOTER, 2009, p. 95) afirma que, “Do grego *teckné*, o termo “técnica” pode ser definido como um conjunto de procedimentos bem definidos e transmissíveis, destinados a produzir resultados considerados úteis”

Não é de hoje que utilizamos a palavra técnica com o sentido abordado acima. Dentro desta concepção, percebemos que toda e qualquer atividade humana está imbricada de procedimentos bem definidos, ou seja, técnicos, que ao serem utilizados permitem a realização destas atividades com eficácia e eficiência. No tocante à aplicação destes procedimentos, cabe ao homem a seleção daqueles que devem ser transmitidos à sociedade, devido, justamente, ao alcance dos objetivos a partir dos mesmos.

Aproximando a aplicação do termo no viés artístico, Lalande (*id.*, *ibid.*, p. 95) afirma que a noção de técnica é, “[...] um conjunto de procedimentos exigidos pelo emprego de certos instrumentos ou de certos materiais (técnica do violino, técnica do afresco) numa forma de arte específica (a técnica do estilo gótico)”. Percebe-se, então, que continuamos diante do pensamento que trata a técnica como procedimentos eficazes para o sucesso de determinada atividade, neste caso, artística.

Essa primeira acepção sobre a técnica dentro da atividade humana (artística ou não) implica dizer que existam procedimentos pré-estabelecidos, cuja funcionalidade vem sendo tradicionalmente testada, aos quais devemos sempre recorrer se quisermos alcançar êxito na realização de uma ação como, por exemplo, tocar um violino. E é justamente pela tradição na utilização destes procedimentos, técnicas, que, por vezes, torna-se quase que

impossível a descoberta de novos procedimentos com o intuito de substituírem ou se equivalerem aos procedimentos consagrados.

Aprofundado um pouco mais esta reflexão apenas dentro do fazer artístico, mais precisamente na dança, ressalto que considero bastante justa e pertinente a existência de técnicas cuja eficácia e eficiência na construção do processo e da obra artísticas são indiscutíveis, não obstante, pretendo sob outra ótica dar vazão ao termo técnica como sendo “o conjunto dos procedimentos individuais de um artista” (id., *ibid.*, p. 95).

Se na arte cada artista possui um conjunto de técnicas as quais recorre para obter a melhor forma de produzir e executar a sua obra, ao intérprete-criador da dança também cabe desenvolver procedimentos individuais na elaboração do movimento dançado a partir dos estímulos de diferentes experimentações e processos criativos nos quais esteja inserido.

A afirmação acima não pretende refutar anos de conhecimento e codificações de complexas estruturas como a técnica clássica e a moderna, mas sim, voltar o olhar da criação e agenciamento de procedimentos técnicos como sendo potência do próprio corpo criador.

Outro ponto relevante neste encadeamento de idéias se trata do entendimento de que todo e qualquer trabalho de experimentação pautado em metodologias que estimulam o dançarino ao comprometimento com suas idiosincrasias, como o desta pesquisa, é passível de detonar o surgimento de técnicas diferenciadas para a execução do movimento.

Se cada corpo é distinto dos outros, e a relação que este estabelece com o entorno também é única, não há *resultados úteis* gerais a serem garantidos por um conjunto de procedimentos *bem definidos e transmissíveis*. Cada nova situação implica a necessidade de uma resposta adaptada e, para isso, em se buscar um caminho que possa dar conta daquela nova solicitação (SOTER, *op. cit.*, p. 97).

Partindo desta compreensão, proponho observar a técnica na dança sob dois posicionamentos completamente díspares concernentes à utilização da mesma como elemento presente em qualquer que seja a proposta cênica: a técnica como “um” modo de fazer (meio), e a técnica como “o” modo de fazer (fim). Respeitados os posicionamentos e verificadas as possibilidades de ambos os lados, assumo meu comprometimento artístico pedagógico, e porque não dizer político e ético, com a técnica no sentido de meio.

Independentemente da abordagem de ensino da técnica da dança, esta deve ser norteada e compreendida como “processo” e não como “produto”. O objetivo não é “chegar lá”, onde quer que “lá” seja; a ênfase deve estar no “como”, o movimento é realizado por cada aluno, visando um corpo dançante, expressivo e idiosincrático (IANITELLI, *op. cit.*, p. 37).

Vejamos a seguir algumas abordagens que consideram a técnica na dança como sendo um fim.

3.2.1 – A técnica como um fim

No Moderno, conheci as pessoas que me acompanham até hoje, para mim, as melhores pessoas do mundo, meus irmãos que moram em outra casa. Amigos que me ensinam a viver, crescer, amar. Pessoas que “me” pertencem, que, assim como eu, “mandam” e escrevem minha história.

Ana Paula Siqueira³⁴

Primeiramente, antes de discorrermos acerca das questões que tratam a técnica como um fim, há que se distinguir a noção de técnica da de método, haja vista que estas duas noções caminham lado a lado no ensino e aprendizagem em dança e por vezes costumamos confundir a aplicação destes termos e de seus significados.

Do grego *méthodus*, o termo *método* significa o *caminho* a ser percorrido para atingir objetivos específicos. Como os objetivos mudam, é da própria natureza do método não ser único. Cada método irá variar de acordo com o objetivo perseguido e cada caminho será escolhido tendo em vista a utilização dos meios adequados para cada tipo de conhecimento. Mesmo que os métodos devam ser considerados sempre no plural e considerados específicos, é possível extrair um conjunto de elementos em comum aos diferentes métodos (SOTER, op. cit., p. 96).

A concepção acerca da palavra método, apontada por Soter, carrega em seu cerne a idéia de que esse não passa de um caminho, e como um caminho, reflete a opção de alguém em segui-lo a partir dos objetivos que este deseje alcançar. Para a área da dança, adotar um caminho, um método, em determinada situação, implica atender aos objetivos relativos à feitura do próprio trabalho artístico, e tal método não pode estar descomprometido com o sujeito principal da cena: o corpo.

A dança como qualquer outra atividade desenvolvida pelo ser humano está repleta de métodos, caminhos com os quais nos deparamos a fim de seguir, e possivelmente voltar, pensar, re-elaborar dentro de nossas próprias limitações. Os métodos para a elaboração dos

³⁴ Intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

experimentos desta pesquisa, por exemplo, foram os melhores caminhos encontrados por mim para atingir meus objetivos de pesquisa e para a confirmação de sua hipótese.

Com efeito, acredito poder me aprofundar um pouco mais nas questões relativas à construção de métodos em dança em futuras pesquisas. Por ora, a definição deste termo me serve para a comparação e distinção do mesmo da noção de técnica que se deseja discutir.

Resumindo, a distinção de ambos os termos para Soter encontra suporte na compreensão de técnica a partir de Lalande, neste sentido a autora afirma que “Enquanto a definição de *técnica* apóia-se, antes de tudo, em *um conjunto de procedimentos*, a de *método* baseia-se na *escolha de um caminho*” (id., *ibid.*, p. 96).

Esses métodos partilham igualmente a preocupação de não se imporem como um conjunto de procedimentos fixos e, sim, de criar um campo de experiências que potencializem a descoberta de modos particulares e adaptados de ação, para que cada um possa descobrir uma maneira própria de *aprender a aprender*. Neste caso, aprender a buscar o caminho mais econômico e adaptado para determinado gesto, por exemplo (id., *ibid.*, p. 97).

Feitas as devidas distinções, passo a utilizar a técnica como sendo por si só um conjunto de procedimentos. Anos de tradição se passaram no ensino formal e informal da dança, e até hoje podemos perceber perspectivas que apontam esses conjuntos de procedimentos técnicos como sendo um fim. Analisemos então por esse prisma.

Na cena, e para a sua preparação, o bailarino (assim como os demais artistas cênicos) necessita de um entendimento e preparação para a satisfação de elementos que o torne, enquanto corpo, apto à realização da obra artística. A técnica enquanto fim, para atendimento da necessidade anteriormente apontada, implica no conjunto de procedimentos que fornecem a preparação necessária à satisfação dos elementos em busca da aptidão cênica, para a ativação da energia necessária à vida do corpo em estado cênico.

A técnica da dança abarca conteúdos expressivos, estéticos e cinesiológicos. O seu ensino, composto de exercícios e sequências de movimentos, visa a excelência de performance e de domínio corporal. Como um instrumento, o corpo é treinado e afinado para, de forma competente, corresponder às demandas artísticas do seu mercado. Abordado de forma mecanicista e racionalista, corpo reage subordinadamente a comandas racionais visando realizar o que lhe foi pedido, pelo dançarino ou pelo instrutor, com o intuito de aprimorar a sua capacidade de execução expressiva. No árduo propósito de alcançar domínio corporal, o aluno desenvolve excessos de tensão muscular, o que dificulta o seu fluxo expressivo e poético (IANITELLI, *op. cit.*, p. 31-2).

É fato que pensemos ou tenhamos pensado a partir deste viés em algum momento no trato com a dança. Não é de hoje que ouvimos discursos em prol da admissão da técnica

enquanto uma fôrma pronta e precisa que deve ser utilizada pelo bailarino a partir de muito esmero, dedicação e esforço, durante um longo período de um árduo treinamento físico. Com efeito, estamos frente a procedimentos rígidos e inflexíveis. Sendo assim, assume-se a técnica como algo a ser alcançado, tal qual uma meta.

Na história da humanidade a técnica representa um fenômeno dinâmico e presente praticamente em todos os domínios da vida, na dança apresenta-se enquanto um elemento que em certa medida acaba se sobrepondo à experiência estética, remetendo-nos a um conceito e ao uso reducionista e vulgar desse elemento. É fundamental esclarecer que qualquer movimento necessita de técnica para ser realizado, porém é comum entender que técnica na dança trata-se apenas do domínio de um determinado estilo de dança, dotado de formas prontas e específicas de movimento [...](LIMA, 2009, p. 162).

A técnica formal, e porque não “fôrma”, age assim como uma seleção natural da dança. Docentes ensinam, discentes copiam e repetem, repetem e repetem. E mais uma vez repetem. A seleção natural vai ocorrendo de forma fria e silenciosa, porém, as conseqüências deste processo geram resultados que perduram uma vida toda.

Marília de Andrade, ao avaliar questões metodológicas, ratifica que no Brasil a imitação do movimento é o processo fundamental de aprendizagem e, acrescenta, que os padrões de excelência a serem atingidos estão muito além das possibilidades da maioria dos alunos; conclui que a atual prática é uma forma de reforçar condicionamentos tradicionais mecânicos; quanto às expectativas dos alunos, afirma que estes a vêem como uma atividade mecânica (IANITELLI, op. cit., p. 33).

A técnica sendo um fim para o bailarino pode atuar neste corpo transformando-o constantemente em um “corpo dócil”. O conceito de “corpo dócil³⁵” de Michel Foucault traz também aspectos referentes ao trato do corpo como um objeto, objeto este que deve ser docilizado para uma posterior dominação ideológica. De acordo com este conceito, entende-se que a maneira mais fácil de controlar o ser humano parte, primeiramente, do seu controle físico. Estando o corpo “dominado” fisicamente, este estaria apto ao controle psíquico, ideológico.

O conceito de “corpo dócil” me parece um tanto quanto instigante e, induz a possíveis reflexões e comparações deste tipo de corpo, com outros tantos corpos aos quais se

³⁵ “O corpo humano entra numa maquinaria do poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros (...). a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)” (FOUCAULT, 2008, p. 127).

pretendem chegar diversos setores da sociedade nos dias de hoje, e, especialmente alguns gêneros de dança.

Para elucidar tais inquietações, trago como exemplo as academias, o exército, o balé clássico com sua rigidez estética e técnica (salvo raras exceções), dentre tantos outros com os quais se pode fazer uma relação a respeito deste conceito. Determinados métodos e procedimentos de desempenho das atividades relacionadas acima apontam para a busca de uma formatação de corpo, um corpo padrão, pré-moldado por uma sociedade que estabelece tais padrões.

Em atividades que sugerem uma frequência na utilização maciça do corpo, dentro de moldes incontestáveis de práticas e técnicas corporais, estariam os indivíduos delas pertencentes caminhando para terem seus corpos docilizados, suscetíveis, portanto, a fôrmas tanto físicas quanto psicológicas?

Mas, perante anos de reclusão e de submissão dos corpos que dançam às técnicas pré-estabelecidas, talvez fosse no mínimo sensível permitir que cada bailarino escutasse suas inquietações, se questionasse sobre a reprodutibilidade fria, e aparentemente sem problemas, e partisse para a reflexão. “Privado de modelo ou referência, o indivíduo tem que encontrar em si mesmo a fonte estética que coincida e justifica a aparência de seu gesto. É dado ao movimento definir-se de si para si (Alwin Nicolais apud ROCHA, 2009, p. 65).

Neste caso, ressalto o papel do professor na qualidade de uma das molas propulsoras para a emergência deste tipo de postura. Na área da docência, a disseminação do pensamento da técnica como ponto estatizado é em muito (é necessário se dar conta disto) responsabilidade do professor.

Normalmente, subjacente ao ensino da técnica da Dança, professores e alunos fazem uso de uma imagem de desempenho ideal – um modelo ideal que norteia, permeia e direciona as atividades, indicações e conteúdos da técnica da Dança. Essa imagem reflete valores estéticos hegemônicos, correspondendo às expectativas de excelência em performance coreográfica. Dentre as qualidades desse ideal, temos: corpo flexível, elegante, vertical, sem excessos de gordura, consciente, forte e coordenado. Culturalmente construído, esse ideal revela-se pelo material e pela conduta do professor frente aos alunos (IANITELLI, op. cit., p. 32).

Ao pensarmos em uma técnica de dança pré-moldada, padronizadora de corpos e de maneiras de ser e estar do mesmo para a execução de movimentos, constrói-se um caminho iniciado pela necessidade do artista-bailarino de apropriar-se desta técnica, ou seja, incorporá-la, por meio dos exercícios propostos pelo professor durante as aulas, para que

posteriormente, de posse do agenciamento deste modo de operacionalização a partir do seu corpo ele possa vir a dançar.

Perante esta expectativa de se chegar a algum lugar tomando-se como princípios fatores norteadores prévios, não há dúvidas do surgimento de duas opções possíveis ao bailarino: o enquadramento às exigências da técnica, que o conduziria a uma execução “correta” dos elementos estéticos da dança, fundamentados pela própria técnica e, no sentido contrário, um não enquadramento do bailarino às exigências técnicas, que, por conseguinte, o conduziria a uma execução “errada” dos elementos estéticos de determinado gênero de dança.

“Ao adotar tal ideal de performance, o ensino mostra-se alheio às idiossincrasias corporais dos alunos e prejudica a percepção da identidade e da autenticidade artístico-expressiva de cada aluno” (MATTOS *apud* IANITELLI, op. cit., p. 32). A certeza e a precisão, fortalecidos pela idéia de perfeição para a execução da dança, fazem com que técnicas inflexíveis anulem possibilidades de novos modos de operacionalização dentro do próprio universo da dança.

O mundo contemporâneo rompeu com a precisão e a certeza. Assumiu o risco, a fragmentação e a incoerência. O virtuosismo baseado na perfeição e na aproximação máxima ao padrão estético caiu por terra. O novo desafio não está em aparecer ao outro, mas no reconhecimento de si próprio ao se apresentar para o outro. A proposta é um corpo que dança sua presença singular (LOBATO, 2007, p. 312).

Se observarmos a técnica como fim, por similaridade, a seu respeito pode-se dizer que ela incitaria uma posição do corpo que deve chegar até ela, em outras palavras, o objetivo primeiro do corpo seria o alcance desta técnica, a adequação “a qualquer custo” a esses procedimentos. Em consonância a este pensamento, a técnica também pode ser adjetivada de estanque, estática, imutável, permanente, ou seja, outros adjetivos que também denotam este lugar de distanciamento em que alguns artistas costumam posicionar tal elemento intrínseco ao ofício do artista da arte como um todo.

Sendo assim, se a técnica permanece ali, parada e preparada em sua imutabilidade inabalável, restaria aos bailarinos, corpos aprendizes, vivenciarem dia-a-dia este embate com o novo, para que aos poucos houvesse o encontro e a familiarização progressiva perante as peculiaridades do bailarino enquanto corpo.

No palco, talvez estejamos vendo alguém que se tornou bailarino apesar e não graças ao que aprendeu. Como pedir de um intérprete que ele crie, que ele escolha, tendo ele passado anos de sua vida em uma sala de aula, alienado dos devires do mundo e dos devires estéticos da arte, sendo muitas vezes ostensivamente humilhado e desinvestido da intimidade com seu próprio movimento, fazendo de seu

corpo, e a si, um instrumento? Se lhes ensinarmos a fazer passos e não a escolher, provavelmente estamos roubando-lhes correlativamente, por mais contraditório que possa parecer, a possibilidade de dançar. Até que **ponto**, estamos dispostos a admitir o artista-em-formação como um agente autônomo e responsável que escolhe e decide? (ROCHA, op. cit., p. 68).

Alguns gêneros de dança consagraram-se no cenário artístico também por essa rigidez técnica, a qual permeia os exercícios e elementos necessários à preparação do bailarino que se queira enquadrar nestes tipos de estéticas. Como exemplo, podem ser citados o ballet clássico e a dança moderna, dentre outros cuja técnica prima por questões formais previamente construídas e que nem sempre conduzem o bailarino a melhor maneira de executar seus movimentos, haja vista que, se compreendermos uma solução de elementos técnicos previamente estruturados, ante a aplicação dos mesmos nos mais diversos corpos, penso que talvez, seja configurado um quadro de aprisionamento e formatação dos mesmos, submissos àquela técnica específica (que por vezes se configura como algo inalcançável) e sem preocupações com as questões inerentes aos constructos corporais.

Parece-nos que o balé, com seu vocabulário tradicional, assumiu, e, até hoje em alguns momentos, assume um papel de representante deste corpo capturado do burguês, tolhido em suas formas requintadas, através de um longo e rígido adestramento. Se durante os séculos XVIII e XIX a estética do balé concebeu suas formas como uma das altas manifestações da arte da cultura ocidental, agora ele é atacado como sendo algo artificial, antinatural que foi produzido nos excessos da corte francesa e se estendeu pelos teatros decadentes da burguesia ocidental. Uma espécie de representante do empobrecimento de vida que o crescimento das grandes metrópoles trouxe. Reformar a dança passa a ser, em muitos momentos, encontrar a simplicidade do gesto espontâneo e natural, enclausurado no próprio corpo (ALMEIDA, 2002, p. 111-112).

Com relação à técnica presente na Dança Moderna, Fahlsbusch (1999, p. 96) nos fala que

Na técnica da dança moderna emprega-se geralmente o tronco nos planos vertical e horizontal, e uma grande variedade de movimentos inclinados e curvados. As pernas são trabalhadas nos diversos graus de rotação (de externa a interna). Os pés exercitados em extensão e flexão. Os movimentos não precisam ser, necessariamente, leves e para o alto, ou belos e extremamente difíceis como no ballet clássico; eles podem ser fortes, feitos para baixo, e, algumas vezes, até disformes no esforço que o envolve para produzir o que se deseja revelar.

Apesar da filosofia inicial que regia o surgimento da Dança Moderna, cujo intuito era o de quebrar as formalidades estéticas e técnicas do ballet clássico, aos poucos, esse gênero também foi construindo um percurso metodológico rigoroso que passou, a seu modo e sob seus princípios, a ditar os mecanismos de enquadramento dos movimentos contemplados dentro deste discurso.

Mas, se dança é “uma forma cultural engendrada pelos processos criativos de manipulação dos corpos humanos no tempo e no espaço” (KAEPLER, 1978, p.31) e que, por isso, gera movimentos peculiares de acordo com a cultura na qual é praticada, por que pensar a técnica como sendo algo tão generalizante e por vezes dissonante da própria cultura corporal dos bailarinos?

“Tais questões envolvem problemas histórico-sociais, políticos, estéticos, cognitivos, entre outros. É bastante comum a idéia de que técnicas de dança são sistemas codificados de movimentos (passos de dança) ensinados através de imitação e repetição, como o balé clássico e as técnicas de Martha Graham, Doris Humphrey, Limón, entre outros (AGUIAR; QUEIROZ, 2009, p. 47).

Creio que esta discussão no âmbito acadêmico e artístico da área da dança já venha a algum tempo construindo espaços para reflexões e discussões tanto no contexto do discurso teórico quanto prático.

Se a dança, de acordo com o pensamento de Kaepler (op. cit.), dá a liberdade de uma supremacia de movimentos, e, por conseguinte, das soluções técnicas para a execução destes movimentos engendrados na cultura, por que até os dias de hoje ainda submetemos nossos corpos a técnicas pré-definidas que em muitos casos estão completamente desconectadas de nossas especificidades culturais?

Por que nós, quando reconhecidos como intérpretes-criadores não podemos pensar que os próprios movimentos que criamos possuem neles engendrados soluções técnicas específicas?

Para esta pergunta temos milhares de respostas possíveis, no entanto, seguindo a tradição da pergunta no intuito de provocação do pensamento e não com o objetivo primeiro de resposta, prefiro que fiquemos no campo das incertezas e que, a partir destas inquietações possamos ainda mais nos indagar sobre dar conta das questões acerca do nosso próprio fazer enquanto artistas.

Neste sentido, passo a lançar um olhar que comunga com o pensamento da técnica a favor das habilidades e destrezas dos mais diversos constructos corporais que se proponham a um trabalho específico de dança, imbuídos na primazia da observação minuciosa acerca das especificidades de escolhas e das resultantes técnicas surgidas a partir destas, ou seja, “Se cada corpo é distinto dos outros, e a relação que este estabelece com o entorno também é única, não há *resultados úteis* gerais a serem garantidos por um conjunto de procedimentos *bem definidos e transmissíveis*. Cada nova situação implica a necessidade de uma resposta

adaptada e, para isso, em se buscar um caminho que possa dar conta daquela nova solicitação” (SOTER, op. cit., p. 97).

Ressalta-se que na Dança Contemporânea, filosoficamente embasada em premissas similares as da Dança Moderna, aparentemente, as abordagens acerca das definições do que se entende por técnica apontam para novos direcionamentos.

Na primeira metade do século XX, para a geração daqueles que Louppe designa como a “família de fundadores” da dança contemporânea, havia continuidade entre o treinamento técnico e o projeto estético do coreógrafo em questão. Tanto na *Modern Dance* quanto no balé, há mais chance de se encontrar continuidade entre “o corpo da técnica” e “o corpo da cena”, uma vez que o vocabulário construído paralelamente ao projeto estético dos criadores e das escolas tende a coincidir com o corpo em cena e a estimular o fato de se retroalimentarem. Esta freqüente contigüidade é responsável por certa estabilidade que faz com que se possa falar “técnicas de dança moderna”, ou de “técnicas de Ballet clássico”, já que o conjunto de procedimentos tende a guardar seus traços principais de obra em obra e, na maior parte das vezes, garante a estabilidade do projeto estético em cena (id., ibid., p. 98).

Os novos posicionamentos filosóficos instituídos pelos pensadores da Dança Contemporânea lidam com descobertas técnicas e estéticas, sobretudo por não se admitir métodos e procedimentos padrões de ensino e aprendizagem para os bailarinos adeptos a esta linguagem. Sendo assim, esta mudança de pensamento parte essencialmente da lida que se tem com os corpos que dançam.

Neste sentido, Primo (2006, p. 90) comenta que, “O corpo do bailarino, sobretudo na dança contemporânea, parece ser um eterno vir a ser. Nele, trabalha-se o movimento incessante de construção e desconstrução: não há ordem, hierarquia e finalização – ou se há, a intenção é desfazê-la, quebrá-la, compartimentá-la”.

A Dança Contemporânea é uma linguagem que tem aberto muitas portas aos artistas da dança que desejam instituir novas formas de pensar o movimento dançado. Dentro dos princípios da Dança Contemporânea, descritos anteriormente, encontrei espaço para discutir o corpo na qualidade de feitor de procedimentos técnicos subjetivos para movimentar-se.

Seguem-se, assim, algumas pistas referentes a aplicação da técnica na dança na qualidade de meio. Para iniciar essa perspectiva, peço licença para destacar mais uma vez a fala de Burnier, a qual faço referência no final do capítulo anterior, a fim de explicitar de que forma o próprio corpo na Dança Contemporânea me faz enxergar a técnica “[...] será que a maneira particular de um indivíduo agir, de se colocar, de se mover no espaço e no tempo, ou

seja, de *ser* corporeamente e de *corporificar* suas energias potenciais, não poderia conter um germe de uma técnica particular de uso do corpo?” (BURNIER, op. cit., p. 61).

3.2.2 – A técnica como um meio

Quem ou o que me faz são todas as experiências com quaisquer seres, sejam animados ou inanimados (pessoas, animais, alimentos, objetos...), as ações do cotidiano me perfazem as condutas convenientes; fontes fortes me sustentam em atitudes, mas os meus pensamentos, anseios, não me abandonam em nenhum momento, quando penso em desistir de algo acredito e me firmo que não sou assim e embarco num sonho e por algum momento “vivo-o” intensamente.

Andreza Barroso³⁶

Os seres humanos manifestam a sua cultura de diferentes maneiras, sejam essas manifestações por meio de um diálogo, um gesto, um canto, um desenho, dentre outras formas. Para tais movimentações, o homem transporta suas mais íntimas inquietações, desejos, necessidades, sentimentos esses muitas vezes reprimidos pelos mecanicismos dos hábitos cotidianos.

Como vimos anteriormente, em alguns casos a dança, a qual representa uma dentre tantas outras formas de manifestação de uma cultura, é vista como estrutura rígida de movimentos pré-estabelecidos repassados a terceiros, sem que haja um deslocamento ou alteração de sua estrutura, sendo esta estrutura também promotora de mecanicismos corporais por assim dizer, extra-cotidianos.

No entanto, penso que a dança, devido o caráter inerente ao ser (compreendendo-se aqui o ser como um, sem separação corpo e mente), encontra-se instaurada em cada um de nós, seres humanos, e não deve configurar o caráter rígido da movimentação pré-codificada.

A dança pode ser considerada uma linguagem cênica produtora de espaços abertos ao inusitado. Não precisa ser compreendida como técnica codificada, mas pode ser vista como processo que permite descobrir e elaborar maneiras diversificadas de desenvolver vocabulário corporal e expressão por meio do movimento (MENDES, 2010, p. 71).

³⁶ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

Estabelecer formas de movimentos nos quais os bailarinos devam, necessariamente, enquadrar-se para a execução do movimento dançado, é, no mínimo, um paradoxo que faz com que a predisposição herdada pelo homem seja tolhida em detrimento do culto aos padrões de determinada estética de dança.

Realizar um projeto estético é antes de tudo saber como trabalhar com o pensamento e a criação – dois fenômenos que não se encontram separados, mas antes transmutam-se imbricados entre si. Enquanto a dança não se posiciona diante dessa realidade, continuará dizendo-se contemporânea com fundamentos no mínimo duvidosos. Definitivamente, o ensino da dança hoje não pode mais se basear na formação de um bailarino modelo, mas sim na geração de condições que oportunizem o desenvolvimento de projetos estéticos pessoais. Não trata-se do ensino de técnicas que possibilitem habilidades ao bailarino para dançar criações delegadas por outros. Trata-se de pensar a dança que o próprio artista não somente poderá dançar, mas também conceber (PRIMO, 2006, p. 142).

A pessoalidade de se movimentar do bailarino, tal qual de qualquer outro ser humano, é intransferível, pois “O fenômeno “mover-se” fala a despeito do dançarino. Esse mover re-significa sua sensibilidade, fisicalidade, história de vida, herança cultural e genética que somadas ao seu preparo profissional e artístico, resultam num discurso corporal pessoal e intransferível que promove a dança” (LOBATO, op. cit., p. 312).

Esta predisposição está latente em simples atos, dentre os quais o ato de falar, locomover, gesticular, ações essas cotidianas, mas que há algum tempo vem sendo valoradas na qualidade de potências para a criação artística. E por que não? Experiências de vida, qualidades, defeitos, agregam elementos fundamentais de transformação do sujeito fazendo com que este desenvolva suas próprias soluções de movimento que apesar de assemelharem-se dos demais membros de sua cultura, será uma e carregará particularidades muito próprias de corpo para corpo.

Dialogando com a premissa acima, Ianitelli (op. cit., p. 32) aponta que

Diferentes fatores contribuem para o jeito pessoal de se dançar: herança genética, natureza psicossomática, legados culturais, relação com o mundo, história corporal e formação na dança. O estilo pessoal e artístico de um indivíduo é tão único quanto a sua digital. A conscientização de tendências pessoais é importante passo para a ampliação do vocabulário expressivo do aluno. Somente com uma visão realista sobre o seu desempenho, o aluno poderá explorar terrenos desconhecidos, ampliando o seu universo de atuação.

Tomando as perspectivas da contemporaneidade, cuja prática tem permitido em alguns momentos um olhar diferenciado a respeito das questões até então tratadas, passemos a olhar o conceito de técnica tal qual um meio, ou seja, um modo de fazer, este modo de fazer que, pela utilização do artigo indefinido “um”, provoca propositalmente a leitura da

indefinição do objeto, e melhor ainda, a abertura para diversos outros caminhos que não “o” caminho determinado, aquele que circunscreve o objeto. “A técnica, portanto, está onde não há mais cobranças, onde não há fórmulas, ou padrões, mas há caminhos abertos, onde há possibilidades de passagens, onde há possibilidade de escuta, de libertar-se pelos buracos que se formam no ato criativo. Ela integra com a criação, neste sentido, pois o que se joga, é o jogo da matéria a ser desvelada” (OLIVEIRA, 2009, p. 145).

O entendimento da técnica como um meio perpassa, primeiramente, por uma questão bastante defendida e utilizada quando tratamos a respeito de práticas do corpo. Neste sentido, a abordagem da noção de técnica que corrobora com todas as premissas apontadas até então é a de Marcel Mauss, o qual nos fala a respeito do conceito de técnicas corporais. Segundo Mauss (1974, p. 211) as técnicas corporais são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Sobre o autor, Daolio (2000, p. 38) diz que

[...] tem o mérito de, pela primeira vez, ter incluído o corpo e o que ele chamou de “técnicas corporais” no âmbito dos estudos antropológicos [...] Mauss considerou os gestos e os movimentos corporais como técnicas criadas pela cultura, passíveis de transmissão através das gerações e imbuídas de significados específicos.

Segundo Mauss (1974), as técnicas corporais que perduram são aquelas que demonstram ao homem os melhores caminhos do “como fazer”, ou seja, um meio para atingir graus satisfatórios de eficácia e eficiência por intermédio da repetição e gerar as habilidades necessárias para a afirmação desta técnica tanto para o sujeito quanto para o repasse tradicional de sociedade para sociedade. “No corpo, técnica e criação constituem um binômio inseparável pela sua própria natureza em se expressar, ou ainda, expressar a cultura que o define como corpo. A natureza cultural do corpo é garantida pelo projeto que o define, ou seja, o corpo é um movimento natural de fazer cultura. E a arte da dança se encontra aí, nesse “pulo do gato” (MARINHO, 2009, p. 111).

Dentro de uma cultura, compreende-se por técnicas corporais as técnicas desenvolvidas pelo homem com o intuito de executar, da melhor maneira possível, suas tarefas, sejam elas cotidianas ou extra-cotidianas (fazendo referência à divisão proposta por Eugênio Barba), ou seja, cada indivíduo, de acordo com suas possibilidades psico-físicas, tem o poder de desenvolver procedimentos técnicos que sejam adequados a si próprio. Desta forma, quando a técnica desenvolvida é aplicada, aumentará as chances do surgimento de uma ação com maiores possibilidades de êxito durante a execução.

A partir deste conceito, percebe-se ainda a dependência da técnica com relação ao corpo. Strazzacappa (2006, p. 45) complementa esta idéia afirmando que: “Quando se fala em técnicas corporais, deve-se usar sempre o plural, pois não há apenas um corpo, e sim diferentes corpos sustentados pelas diversas experiências e técnicas corporais particulares”.

As técnicas corporais são várias, como já apontava Marcel Mauss e existe uma total contaminação entre as técnicas corporais utilizadas no cotidiano e as técnicas usadas para dançar, pois é o mesmo corpo que enfrenta o desafio de solucionar o problema do movimento. Essa contaminação entre as diferentes técnicas que o mesmo corpo aprende (sejam técnicas para as tarefas do cotidiano ou técnicas de esporte ou de dança) não é unidirecional, mas irradia para frente e para trás, reorganizando a coleção de informações da memória a cada novo momento. Se o corpo é esse operador de conexões de informações o tempo todo, não são só as técnicas de dança que importam, mas a rigor, todas as técnicas corporais com as quais lidamos diariamente (DOMECHINI, 2007, p. 60).

Acredito que a grande chave de muitas questões relativas ao corpo sejam as técnicas elaboradas pelo mesmo para uma melhor solução dos problemas com os quais este se depara dentro de sua cultura. Sendo assim, apesar da divisão didática entre aquilo que é cotidiano e extra-cotidiano, pode-se perceber que as técnicas corporais são diversas, cujas especificidades dialogam com espaços determinantes de menores e maiores esforços de energia, divididos nos momentos que seriam o cotidiano e o que é diverso a este, o extra-cotidiano.

Como estamos considerando a dança inserida no âmbito extra-cotidiano do bailarino, podemos dizer que o mesmo também desenvolve neste espaço-tempo técnicas corporais diferentes (e não descomprometidas) das desenvolvidas por ele nas atividades cotidianas. Nesta afirmação reside o principal ponto incitador do reconhecimento da possibilidade que o bailarino tem de gerar técnicas corporais próprias ao dançar.

Assumindo esta perspectiva não estamos nos desvencilhando do olhar acerca das técnicas cotidianas, sequer considerando que as mesmas não fazem parte do mesmo corpo no qual “habitam” a potência criadora de novas técnicas corporais extra-cotidianas. O que se pretende é aproximar nosso olhar do espaço extra-cotidiano, ou seja, da dança como fenômeno artístico, para a partir disso reconhecermos os procedimentos técnicos que são revelados nos processos de experimentação e criação que a compõem.

É com base nessa relação que estruturo um pensamento/ação técnico-criativo, o qual apresenta como base a organização da estrutura psicofísica num processo de elaboração interpretativa e criativa particular, seja a partir da apropriação e incorporação de elementos externos, seja a partir de sua própria proposição. Compreendo a apropriação e a incorporação como experiências de conceitos no corpo. Assim, a técnica-criação é o corpo gerando informações propostas de um

modo determinado. A articulação destas informações na experiência do próprio corpo em relação com o ambiente gera conhecimento e, portanto, autonomia (MUNDIN, 2009, p. 121).

Neste sentido pode-se identificar que a técnica está no espaço entre estes dois elementos sendo inevitável perceber que esta possui uma relação íntima do corpo com o meio, partindo-se do princípio de que o corpo, na tentativa de solucionar problemas de cunho eminentemente prático, ou seja, para solucionar problemas de como fazer determinada ação elabora agenciamentos que resultam em soluções técnicas condizentes tanto com a sua estrutura e formação biológica quanto com os padrões estabelecidos em sua formação cultural, cotidiana ou não.

Para Ferracini (2006, p. 81) a técnica na arte do ator é imprescindível, e por sua vez, também é entendida pelo autor como sendo uma operacionalização, um agenciamento no próprio corpo, de acontecimentos vivenciados na “arte e na vida”.

Um ator que possui “técnica” passa a ser, dentro desse estudo, um ator que possui a capacidade de operacionalizar sua organicidade, ou seja, atualizar sua “vida” no tempo e no espaço. É um ator que possui a capacidade de harmonia/entrelaçamento entre as capacidades operativas e criadoras da arte de ator. A técnica pensada enquanto implosão da dualidade forma/vida, enquanto *tékhnē*, é justamente a capacidade do ator em ultrapassar esse limite formal. A *tékhnē*, para o ator, é a busca de seu “fluxo de vida intensivo” através dos aspectos formais e precisos da musculatura de seu corpo (id., *ibid.*, p. 81).

A técnica (aplicada no cotidiano ou extra-cotidiano) somente pode ser construída a partir das vivências corporais do sujeito, resgatadas através de atualizações de memórias, que, no caso do bailarino, virão a partir de estímulos do diretor cênico, e que por si só servirão como potência geradora de organicidade ao movimento, chegando a um produto estético, por conseguinte, diferenciado.

Na prática, um ator que possui técnica, quando em Estado Cênico, busca recriar um comportamento corpóreo que, de certa forma, habite um espaço “entre”: nem um corpo somente mecânico e formalizado, nem um corpo somente “vivo”, informe e caótico; nem um comportamento cotidiano puro, nem um comportamento extracotidiano puro, mas um corpo ao mesmo tempo formal e orgânico, um corpo que se autoalimentasse de sua própria potencialidade criando e recriando um comportamento extracotidiano transbordado dele mesmo e nele mesmo e que se lançasse para o espaço gerando, nesse lançamento, uma zona de arte e de inclusão. Isso significa dizer, em última instância, que o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo, para esse corpo e com esse corpo que proporcionará seu comportamento-em-arte, um corpo-em-vida (id., *ibid.*, p. 82).

São inúmeras as atividades que podem ser citadas para exemplificar a utilização/aplicação de técnicas corporais para melhor desempenhar determinada atividade

executada pelo homem. Para aprendermos a andar, devemos cair diversas vezes, e dentre quedas, engatinhadas e passos, são construídas através da vivência de tais experimentações, entre erros e acertos, técnicas adequadas para o alcance do objetivo no qual se deseja chegar: aprender a andar.

Assim como andar, durante nossas vidas estamos constantemente aprendendo e desenvolvendo nossas próprias técnicas corporais. Aprendemos a nadar, correr, comer, a conversar, bater palma, etc. percebe-se que, independente da universalidade das ações citadas acima, cada sujeito tem seus métodos e procedimentos particulares, os quais

[...] partilham igualmente a preocupação de não se imporem como um conjunto de procedimentos fixos e, sim, de criar um campo de experiências que potencializem a descoberta de modos particulares e adaptados de ação, para que cada um possa descobrir uma maneira própria de *aprender a aprender*. Neste caso, aprender a buscar o caminho mais econômico e adaptado para determinado gesto, por exemplo (SOTER, op. cit., p. 97).

O homem cria suas estratégias, suas técnicas corporais, como forma de poder acessar (acessando assim) suas vivências corporais, a fim de desempenhar ações de modo positivo e adequado a si próprio, e não de se encaixar em formatações pré-estabelecidas por terceiros que venham de encontro com suas possibilidades corpóreas.

Vale ressaltar que alguns teóricos e pesquisadores das artes cênicas, por exemplo, vêm a necessidade de o atuante desvencilhar-se de seus automatismos cotidianos³⁷ para ir ao encontro de estados de corpo que não engessem seu trabalho cênico, em outras palavras, estados que possam garantir uma presença “viva” deste corpo sem o aprisionamento aos códigos e maneirismos inconscientes do cotidiano.

De fato, as técnicas corporais as quais Marcel Mauss faz referência em seus escritos são automatismos que sugerem movimentos implicados em determinada cultura. Vamos aprendendo a aprender, seja pela imitação ou pelo caminho da tentativa e do erro, mas, de certa forma, essas técnicas, mesmo que unas de corpo para corpo, ou seja, atendendo às necessidades de destrezas e habilidades de cada um, acabam por se tornarem frias e mecanizadas ao longo do tempo.

Não obstante, a presente reflexão não está centrada nos automatismos imbricados nas técnicas corporais do homem em relação a sua cultura. Deixo este fator para outros

³⁷ A técnica cotidiana, resultado de uma aculturação, consiste em um complexo de estereótipos, de modelos, de comportamentos automáticos. O que chamamos de espontaneidade não são mais do que reflexos condicionados, reações que realizamos sem nos dar conta. Quanto mais executamos com facilidade certas ações, mais nos sentimos cômodos e capazes de dirigir nossa atenção a outras coisas (BARBA, 1992, p. 93).

desdobramentos desta discussão. Faço referência à noção proposta por Mauss, contudo, no intuito de abordar a técnica na área da dança também como um procedimento implicado nas questões corporais de quem a pratica, as quais surgem de inúmeras relações desse corpo e desembocam e emergem no ato criativo.

Assim sendo, o pensamento de Mauss, o qual propõe o corpo como o próprio elaborador das técnicas corporais a partir de si, e, por conseguinte, de suas relações culturais, nos instiga a rever nossas concepções de técnica na área da dança a fim de também, assim como o antropólogo, podermos considerá-las sob o ponto de vista da produção a partir do agenciamento corpo e dança, ou seja, no ato da pesquisa, da experimentação, da criação.

A técnica, portanto, é instantânea e dinâmica, assim como é o ato criativo. A técnica está na criação, na sutileza da criação, no diálogo da criação, na complexidade sutil da feitura, ou melhor, no *fazer* (verbo de ação), naquilo que envolve o todo do humano em sua atividade, na produção dinâmica e transformável. Enfim a técnica é a própria dinamicidade da criação, seu momento de diálogo e correspondência do mais ínfimo e íntimo do homem consigo e com seu meio. A técnica é a produção de si mesmo de um mundo que se filtra pelo íntimo complexo ato criativo (OLIVEIRA, op. cit., p. 144).

Ao pensarmos a técnica sendo desenvolvida juntamente com a criação, tomamos conta de que essa não pode prescindir daquela, de tal forma como nos explica Marinho (op. cit., p. 113) em sua referência ao binômio técnica-criação, o qual “[...] é não só uma leitura teórica ao nosso fazer, revisitado pela nossa própria história, por algumas evidências e reformas que foram trazidas por mestres e dançarinos. É, sobretudo, uma urgente necessidade de entendermos que nosso corpo não é depositário de fazeres, é agente de possibilidades. E essa ação é uma ação ética”.

A técnica, assim, é um elemento presente no próprio acontecimento do ato criativo, o que torna impossível pensarmos em codificar e repassar as descobertas técnicas de cada processo, haja vista que se essas estarão comprometidas com as singularidades do corpo estimuladas em diferentes processos nos quais o bailarino esteja participando, cada vez mais iremos observar o surgimento de movimentos e técnicas diversas e não conduziremos mais nossos professores, coreógrafos e bailarinos ao repasse irrefreado de códigos cuja intencionalidade, por vezes, não passa do adestramento e docilização dos corpos que dançam.

3.3 – A noção de técnicas corporais – em busca de técnicas pessoais

No momento sou saudade de outros momentos, sou os vários pensamentos antes de dormir, sou lembrança para alguém. No momento, estou descobrindo a “cara da morte” que está viva e estou lutando para me manter de pé na sua frente, para não cair na real que ela oferece.

Nelly Brito³⁸

Ao tratarmos da técnica como meio, chegamos ao ponto de incitar que o intérprete-criador no ato da criação desenvolve suas próprias técnicas corporais, as quais estão atravessadas por forças de vivências cotidianas também. Assim sendo, passo a técnica na dança também pode ser um conjunto de técnicas corporais que podem ser elaboradas durante as experimentações e processos artísticos, e, por sua vez, unas de corpo para corpo.

Esta afirmação provoca ainda outras inquietações, as quais podem ser resumidas nas questões lançadas por Oliveira (op. cit., p. 143), “Como o diálogo da técnica aproxima o artista de si mesmo e de seu movimento, na experiência? Como o diálogo da técnica e da criação pode ser visto como entrecruzamento do corpo e da alma? Como são abertos os “buracos” daquele que se distende até revelar o íntimo, mais ínfimo órgão, que falece e renasce no instante?”.

Como vimos anteriormente, seria um equívoco pensar na noção de técnicas corporais apenas na busca de um melhor desempenho de atividades relativas ao contexto das ações cotidianas. A separação vida/arte é meramente didática, haja vista a impossibilidade de bloqueio do fluxo de informações que escorrem de um lado para o outro.

A arte se vale de todas as experiências e impregnações corporais dos sujeitos que a praticam admitindo-se, desta forma, a riqueza de referências dos mais diversos processos vividos, artísticos ou não. “Ao mesmo tempo que nos abrimos ao mundo, nós o impregnamos com nossa interioridade. Assim, os seres que nos rodeiam abandonam o estatuto de pura objetividade e são partes do nosso Eu, ao mesmo tempo que nossa interioridade é plena de coisas do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.210).

³⁸ Intérprete-criadora da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

Ao afirmarmos que atualmente, principalmente sob os princípios filosóficos de criação da pós-modernidade, estamos lidando com a descoberta de técnicas corporais unidas de bailarino para bailarino, ratificamos sobremaneira a concepção de que todas as referências cotidianas e extra-cotidianas destes corpos serão válidas e, por si só, estarão, indiscutivelmente, atravessando os momentos de elaboração das técnicas corporais na dança.

Proponho, então, pensarmos em técnicas corporais da cena. Em maneiras (uma diversidade delas) como artistas, docentes, pesquisadores, “manipulam” seus corpos para melhor servirem-se deles para/na dança. Sei que apesar dos inúmeros avanços com relação à prática da dança num contexto geral, ainda é difícil permitir-nos a ampliação desses horizontes e percebermos que o centro da cena é o corpo e suas relações de afetos. Ao contrário, por vezes preferimos permanecer no papel de colonizados, cujo discurso centraliza o poder formal e técnico que subjuga e delimita os aptos dos inaptos.

Desta forma, torna-se urgente a ampliação do conceito de técnica vigente no ensino da dança e em específico na composição coreográfica, de um procedimento meramente mecânico casual, vislumbrando a possibilidade de atuar como um desocultamento, *deixar-aparecer* o movimento expressivo, permitindo que a ação seja puramente ação e não representação mecânica do movimento na dança. Neste caso a desconstrução desse termo, volta-se para explorar a vivência do ato de coreografar e partilhar esse fenômeno com os sujeitos que o constituem. Assim como é preciso que cada geração de profissionais da dança descubra uma nova consciência corporal que propicie o desenvolvimento de métodos para aumentar a sua qualidade expressiva, evitando a tendência de substituir os valores e funções entre técnica (meio) e o conteúdo formal (fim) (LIMA, op. cit., p. 163).

Aplicado ao contexto da dança, o conceito de técnicas corporais de Mauss (0000) possibilita que o dançarino compreenda suas maneiras de se movimentar como sendo nada mais do que suas próprias técnicas corporais. Portanto, a partir dos estímulos que suscitem as mais diversas formas de movimentação que este possa desenvolver, surgirão técnicas diversas dentro do processo de criação.

A técnica está lado a lado com a criação, formas de aprendizado e de exploração de movimento, modificando o entendimento convencional de técnicas de dança – aquele da repetição e da imitação de modelos. Estética e ética tomam café juntas a todo momento em que um aluno estuda seu movimento, um professor de dança ensina passos, um coreógrafo os reinventa e nós pensamos sobre eles (MARINHO, op.cit., p. 109).

Se nossas próprias vivências nos ensinam que apesar de semelhantes todos somos diferentes, precisamos assumir nossas diferenças, e nesse sentido, nossas escolhas técnicas, permitindo que por intermédio do viés metodológico não estejamos conduzindo nossos

bailarinos a apenas um caminho para ser seguido, caminho este pelo qual sequer passa a vontade e subjetividade daquele corpo.

Decerto que a técnica pode estar imbricada em procedimentos codificados bastante reconhecíveis por nós, tais como a técnica clássica, por exemplo, não obstante, na criação, na pesquisa, haverá o surgimento de infinitas outras possibilidades de soluções técnicas sequer dantes pensadas pelo bailarino ou professor, haja vista a imprevisibilidade da mesma por sua implicação com o ato criativo.

Técnica e estética se entrelaçam de modo inextricável no ensino de arte. Está em jogo mais uma vez que grau de negociação é permitido na relação entre o que se ensina e o que se aprende e o quanto o professor está disposto ou não a educar, ou seja, a desenvolver expedientes para tornar-se pouco a pouco dispensável, ensinando ao aluno a prescindir dele, professor, e a *imprescindir* de si. Fomentar no aluno sua autonomia, correlata ao responsabilizar-se por si, significa aceitar como princípio a descontinuidade intrínseca ao ato de aprender implícita na máxima da educação contemporânea que afirma: não é o professor que ensina, mas o aluno que aprende. Nesta descontinuidade, a possibilidade da formação de um criador-pensador em dança (ROCHA, op. cit., p. 65).

A possibilidade de um estudo das técnicas corporais do homem, por si só, se levarmos em consideração os legados conceituais de Marcel Mauss, permite que saibamos que as peculiaridades tanto de forma quanto de conteúdo estão implicadas na e para a cultura de terminado sujeito. Neste sentido, o corpo em seu estado cênico revela, a partir das técnicas elaboradas a partir das relações com este constructo, questões inerentes à cultura da qual faz parte.

Modificações estruturais serão operadas no corpo pela conjuntura – a cultura –, e paradoxalmente não serão operadas por um fora (cultura ou ambiente) a um dentro do corpo; paradoxalmente, ainda, não são operadas num só sentido. Trata-se de uma via de mão dupla, pois é também o corpo que age no ambiente modificando-o e fabricando-o. Tal como uma esponja, em um misto de estrutura e conjuntura, o corpo não conhece um fora e um dentro (ROCHA, op. cit., p. 58).

As técnicas já consagradas de dança, acredito, têm seu lugar de importância para o crescimento e desenvolvimento do bailarino enquanto corpo dentro do processo de elaboração e execução do repertório de movimento. Porém, não há como negar o surgimento de outras propostas de abordagem da técnica como sendo este outro caminho ao qual, principalmente os artistas da linguagem da Dança Contemporânea, pretendem lançar mão como forma de observar a criação na dança.

Sendo assim, a partir do entendimento de que o corpo na dança não pode ser isolado de seus constantes processos de relação e atravessamento de forças imanentes, pode-

se aferir que, adotadas as metodologias cabíveis à instigação destas percepções, em Dança, há o surgimento de várias técnicas específicas de corpo para corpo. E mais, se os intérpretes-criadores são estimulados a organizar, perceber, conectar-se com suas subjetividades, estas também estarão contidas dentro das soluções técnicas que irão traduzir estes estímulos em forma de movimento.

[...] mais do que apoiar-se e garantir-se em um conjunto estável de procedimentos e, nas técnicas disponíveis, há que se buscar caminhos particulares, métodos que, muitas vezes, serão exclusivos daquela experiência única. Para cada “corpo”, para cada “idéia” ou no “projeto”, há que se procurar (sempre sem a garantia de encontrar) uma maneira própria e apropriada de fazê-la ou fazê-lo existir (SOTER, op. cit., p. 98).

Conhecer a si mesmo para a descoberta de sua própria dança imanente, pode ser um dos pontos de partida para o desenvolvimento e manifestação da dança na qualidade de uma das molas propulsoras dos fenômenos da civilização humana. Observa-se, a partir do exposto, que a dança, sendo uma manifestação cultural que agrega diferentes sujeitos, abre espaços para investigações cujas estéticas resultem justamente da diversidade e das singularidades dos participantes nela imbricados.

Como é possível perceber, um mundo de opções surge quando optamos olhar a técnica do fazer como técnica provável, da possibilidade, da construção, da negociação de passos e histórias que residem no meu corpo. [...] Venho me atendo com bastante dedicação a duas questões no fazer-aprender-pensar a dança: as referências que guardamos em nosso corpo e as histórias também colecionadas – não se engane, um arquivo vivo e sempre consultado, ainda que inconscientemente (MARINHO, op. cit., p. 112).

Porém, sabemos que nem sempre foi assim. De acordo com anos de tradição retratados inclusive pelo enfoque da história da dança, os processos de investigação, experimentação e criação sofreram, e ainda sofrem constantes modificações a depender dos princípios com o quais estejam filiados. Os diferentes processos, nada mais são do que caminhos que se constroem de acordo com as predileções e bases fundadoras dos diferentes campos que desenvolvem o fazer em dança e que acima de tudo tornam esta prática cada dia mais plural.

A história da dança demonstra um processo de desenvolvimento de questões acerca do que se entende por dança e de como o fazer em dança se modifica ao longo deste percurso. Observando-se, pois, as diversidades das propostas cênicas que dialogam com os princípios da pós-modernidade em dança, destaco as múltiplas tentativas de professores, coreógrafos e bailarinos na busca por movimentos diferenciados resultantes das pesquisas

pessoais dos bailarinos referendados perante a aplicação de metodologias muito próprias cujos objetivos são, dentre outros, enfatizar as referências da construção corporal destes sujeitos a partir de suas relações com o mundo e “A possibilidade de organizar nosso corpo pensando as formas técnicas/criativas de expor sua história, suas referências” (MARINHO, op. cit., p. 113).

A noção de que somos o mundo que nos rodeia e que o mundo está repleto de nós mesmos, pode e deve ser tratada por meio de laboratórios de teatro, de consciência corporal, sempre para conexões em direção a um entendimento rizomático das coisas, para que a criação se instaure a partir destes estímulos e percepções.

Sendo assim, ao adotar-se este tipo de encaminhamento, os artistas da dança pretendem se desvencilhar, em criação, de movimentações pré-estabelecidas por códigos de dança, para um melhor aproveitamento das possibilidades corporais dos bailarinos, visando a criação de movimentos que partam de cada um, levando-se em consideração os agenciamentos de histórias e vivências únicas e pessoais que corroboram para a construção de suas subjetividades, quando instaurado o processo criativo.

O movimento integrado é um gesto da totalidade do ser, no qual ele comunga, de maneira harmoniosa, o conhecimento e a sensibilidade, frutificando em um domínio da *téchne*. Isso quer dizer que a técnica propriamente dita, é resultado do diálogo sutil entre fatores que ‘ligam’ a imaginação, a sensibilidade, e a escuta à matéria, que integram o corpo ao espaço e ao objeto, que ligam a “necessidade interior” à forma, e que se processa no instante da criação (KANDINSKY *apud* OLIVEIRA, op. cit., p. 144).

Logo, os procedimentos de investigação, de acordo com Merleau Ponty (op. cit.), estão inseparavelmente conectados com as experiências e impregnações de mundo de cada um, neste sentido, os movimentos resultantes desta postura nos direcionam muito mais para metodologias de como se chegar a uma criação mais própria e adequada, do que para uma utopia da busca pelo inédito com movimentações soltas e desconexas de tudo aquilo que nos rodeia.

Dentro do conceito de técnicas corporais, verifica-se, ainda, que este pode estar diretamente ligado a noção de memória. Se o bailarino entende a técnica como um mecanismo desenvolvido para que possa servir-se da melhor forma possível corporalmente, como conceitua Mauss, pode-se trabalhar então com as memórias corporais de cada bailarino para que se chegue a uma compreensão mais ampla de que a técnica não necessariamente deva ser algo fora do eixo de relações e agenciamentos de força do mesmo.

Pois a memória, segundo nossa perspectiva, é no corpo um motor – um motor de presente – sempre pronta a atualizar a lembrança, tornando-a atual, fazendo dela uma outra, uma outra, uma outra e assim sucessivamente. A memória dá à vida sempre uma nova chance. Do ponto de vista da memória, o passado nunca passou; o passado está sempre a passar, a se modificar. O passado é matéria plástica (ROCHA, op. cit., p. 60).

Percebe-se, então, a importância da não adoção de técnicas rígidas e pré-estabelecidas, haja vista que uma única técnica não supre as necessidades surgidas nos diferentes processos criativos vivenciados pelo dançarino. Há de se considerar a permissividade a este corpo de em cada processo descobrir os mecanismos técnicos suficientes à execução dos movimentos gerados no mesmo. Em consonância ao exposto Marinho (op. cit., p. 111) complementa:

Mas de onde vem este sentimento se não do *corpo* que é treinado para entender, acionar, utilizar, des-utilizar, habilitar o movimento e seu significado? Técnica, nesse sentido, é jogo instável de padrões que são ajustáveis no corpo, e não seria em outro lugar. A relação entre técnica e criação é, portanto, fortalecida e as formas de aprendizado e de exploração de movimento fazem parte do que deveríamos chamar de técnica.

A partir da compreensão de que por meio das diversas possibilidades dentro de um processo de criação, e da percepção que, de acordo com o olhar de quem o conduz, surgirão resultados técnicos de bailarino para bailarino, pode-se chegar a outros caminhos de inter-relação na Dança, que por sua vez nos conduzirão a níveis de organicidade diferenciados de corpo para corpo.

Denota-se, então, que os intentos desta pesquisa encontram-se intimamente ligados ao desenvolvimento e produção de experimentações que propiciem ao bailarino um comprometimento acima de tudo consigo mesmo, ou seja, enquanto corpo promotor de teias infinitas de ligações com o meio, que, por conseguinte, desenvolve técnicas pessoais a partir desta multiplicidade de informações.

Barba (1992, p. 97), assim como tantos outros pesquisadores da área do teatro, vem se debruçado sobre a questão da técnica também visando o rompimento com os engessamentos aos quais às vezes a própria palavra nos remete e propõe o encontro do ator com a sua própria técnica pessoal.

Não é a busca de uma técnica que forme um ator ou o deforme para re-formá-lo. É a busca de uma técnica pessoal, que é a recusa de toda a técnica que especializa. Uma técnica pessoal capaz de remodelar nossas energias, sem permitir que se congelem nessa modelagem. É a busca de uma temperatura própria. Existe uma segurança que é o resultado da inércia, e uma segurança que é o resultado do dinamismo de forças em tensão. É a diferença entre o gelo e a água.

Trabalhar processos de pesquisa e criação em dança conectados a lidar com o bailarino como corpo desenvolvedor de técnicas pessoais é, pois, situar na criação o espaço-tempo de agenciamento das forças (internas e externas) necessárias a execução do movimento. O próprio intérprete-criador, neste caso, é o responsável por testar, descartar, aprimorar seus movimentos durante a experimentação a fim de que os procedimentos técnicos mais coerentes com si mesmo sejam os que estarão naquele momento conectados ao movimento criado.

A técnica-criação deve ser instalada como fonte de informações e estímulo para a formulação de um pensamento crítico, os quais tornam-se conhecimento quando se articulam no corpo. Isso faz com que o corpo se adapte ou não, negue, adéque, construa, desconstrua, organize, reformule, enfim, encontre seus próprios caminhos para a organicidade do movimento na dança. Na verdade, a técnica-criação por si só não existe. Ela só existe na relação com o corpo, na tentativa de alguém em responder aos questionamentos propostos. Não necessariamente na ação de respondê-los, de fato, mas no processo de tentativa, pautado na busca de probabilidades, sem erros e acertos. A idéia de que a técnica não é meramente uma reprodução de passos, portanto, está associada imediatamente ao binômio técnica-criação, que garante ao intérprete-criador um espaço criativo constante. Técnica e criação se retroalimentam a todo instante, em um processo tridimensional de movimento. O corpo é único e, portanto, técnica e criação são indissociáveis (MUNDIN, op. cit., p. 120).

Trata-se, pois, de uma proposta de enxergar a técnica surgindo no instante da criação. Ou seja, ao passo que o movimento dançado começa a ser elaborado, “externalizado”, ali mesmo, naquele momento, já está “colado” a ele uma solução, um agenciamento de forças aos quais podemos chamar de técnica, em outras palavras, um procedimento técnico dando condições para que o movimento seja executado da melhor maneira possível por aquele bailarino naquelas condições de estímulo e pesquisa proposta pelo diretor cênico. Pois a técnica se encontra

na melhor qualidade de movimento, na melhor trajetória definida, na melhor transformação de linhas que se realiza em um único instante de diálogo. A este ‘melhor’ designa-se a capacidade de dialogar com as mais íntimas relações da intuição, do conhecimento da gramática, da escolha, do modo de concepção escolhido, da habilidade de construir em vida concreta e da crítica e recorrente que participa de todo este processo (OLIVEIRA, op. cit., p. 144).

Apresentados os conceitos norteadores desta pesquisa, quais sejam, corpo, imanência, organicidade e técnica, inseridos no contexto da poética da Dança Imanente, o próximo capítulo trata exclusivamente dos processos experimentais aplicados, nos quais residem todas as implicações suscitadas nos três primeiros capítulos.

Capítulo 4
PROCESSOS DE EXPERIMENTAÇÃO EM DANÇA

4.1 – Experimentos com os intérpretes-criadores da CMD

Aos 12 anos ao mudar para capital do Estado (Belém-PA), sofreu uma mudança, pois seu irmão e padrinho passou a mudar com um primo mais velho. A mudança fez com que Ercy buscasse uma substituição dentro do novo ciclo que passou a conviver no universo escolar.

Ercy Souza³⁹

De maio a dezembro do ano de 2010 foi realizada a parte prática da pesquisa com os bailarinos da CMD. A escolha da referida companhia, como já vimos, justifica-se a partir não somente de minha inserção na mesma enquanto intérprete-criadora, como também, no próprio cerne do trabalho artístico da companhia, o qual estabelece estreito diálogo com o arcabouço teórico desta dissertação, haja vista que o mesmo propôs-se a dar continuidade às investigações acerca da Dança Imanente iniciadas com a CMD no ano de 2006 durante a pesquisa de doutorado de sua diretora artística.

Foram ao todo 20 (vinte) encontros ocorridos para a aplicação das experimentações práticas, porém, em virtude do grande número, irei apresentar apenas uma pequena amostra desses encontros, ficando o restante descrito em anexo.

A etapa prática desta pesquisa serviu a alguns propósitos. Por um lado, ela reuniu as abordagens teóricas que fundamentam esta dissertação fazendo com que as mesmas estivessem diluídas na construção das experimentações vivenciadas, nos depoimentos dos bailarinos e, também, apontou ao desdobramento da Dança Imanente como uma das etapas da construção da poética cênica da CMD.

A construção dos experimentos não seguiu nenhum tipo de codificação metodológica pré-existente no ensino e aprendizagem da Dança. Para o desenvolvimento dos mesmos partiu-se exclusivamente do referencial teórico coletado, e, tomando como referência as subjetividades dos bailarinos, foram aplicados diversos exercícios, laboratórios, dinâmicas, cujo objetivo principal era despertar esses corpos a partir de estímulos que incitavam relações com suas subjetividades.

Assim sendo, os pontos-chave dessa etapa prática tinham como base as questões

³⁹ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

de corpo, imanência, organicidade e técnica, as quais dentre as outras noções apresentadas, foram essenciais para o desenvolvimento no campo prático das reflexões teóricas tratadas nos primeiros capítulos da dissertação, no intuito de garantir a continuidade e indissociabilidade da linha de pensamento entre teoria e prática.

Vale ressaltar que os experimentos foram sendo construídos ao longo dos encontros com os bailarinos, pois, eram os próprios resultados de cada experimentação que apontavam o material a ser utilizado para o seguinte, e assim sucessivamente. Alguns experimentos foram definidos e elaborados previamente, porém, a grande maioria se fazia concomitante à própria prática.

A opção de não adoção de uma metodologia composta de processos de pesquisa em dança pautados no compromisso com métodos rígidos e pré-existentes encontra justificativa em dois fatores. O primeiro está pautado no princípio da pós-modernidade acerca da liberdade metodológica, a qual possibilita que cada artista de acordo com as necessidades do processo no qual esteja inserido seja capaz de descobrir as diretrizes norteadoras de seu trabalho. O segundo, pois, é justamente trabalhar com a flexibilidade da metodologia a fim de que os procedimentos fossem sendo pensados, feitos, desfeitos dentro das nuances que a pesquisa delineava.

Sendo assim, os laboratórios experimentais aplicados caracterizaram-se, sobretudo, pelo trabalho com as subjetividades dos intérpretes-criadores. A utilização do termo subjetividade e todas as implicações advindas do mesmo, para esta pesquisa, fizeram referência a aspectos presentes em cada corpo e aos mais diversos agenciamentos de vivências pelos quais estes corpos passaram ao longo da vida, os quais através dos processos experimentais foram atualizados a partir da memória e, por conseguinte, ativaram outros estados de corpo nos bailarinos.

O corpo-dançante toma dos estados de corpos sucessivos provindos da prática dos bailarinos, através de um trabalho sobre a memória, potências de ser do corpo – sua experiência individual e emocional, mas também a história social e coletiva que o atravessa. Todo esse formigamento em torno do corpo constitui as múltiplas virtualidades do corpo. Para a dança contemporânea, os virtuais do corpo não são irreais ou imaginários, mas elementos materiais que participam de sua poética. Embora não sendo atuais, a dança contemporânea os trabalha realmente. Em outros termos, as virtualidades não transcendem o corpo-dançante, mas fazem parte do mesmo plano dos corpos, sua imanência (PRIMO, 2010, p. 134).

Em se tratando de uma pesquisa encarnada nas premissas da Dança Contemporânea, cuja linguagem possui poéticas de criação pautadas na “descoberta” do corpo

por meio de todo e qualquer estímulo que possa modificar, alterar seu estado e provocar outras formas de elaboração do movimento, elegi o contexto das subjetividades do corpo como sendo um terreno vasto a ser trabalhado como forma de propor a partir desses agenciamentos estímulos suscitadores de virtuais a serem atualizados no bailarino. “Toda força, em dança contemporânea, é assim “afeto”. É, além disso, graças à margem de manobra aberta pelo afeto que se pode desenvolver o ato de criação” (id., *ibid.*, p. 81 e 82). A autora continua dizendo:

As forças-afeto não são da ordem da estrita causalidade: elas correspondem às forças como elas são vividas, antes que como elas são medidas. O afeto é, assim, mais precisamente o “aspecto sensível” da força. Não no sentido de uma relação a si mesmo, de um sentimento que nasce e evolui em nosso interior. Ao contrário, é fruto de um encontro, quer dizer, de uma postura de escuta e abertura (id., *ibid.*, p. 82).

Apesar de não serem palpáveis, sequer visíveis, as forças virtuais do corpo-dançante fazem parte de sua própria poética, sendo assim, a forma pela qual o corpo em processos de experimentação ou cena na dança contemporânea carrega relações subjetivas que estão atualizadas no corpo, assim como aquelas que estão em forma de virtualidades, mas que nem por isso deixam de influir no corpo que dança.

Um dos laboratórios propostos aos intérpretes-criadores da CMD torna claro o atravessamento de forças no corpo no momento de uma experimentação. Os depoimentos abaixo tratam acerca disso.

Diante da investida do “exterior”, mantenho-me em prontidão e, quando fica forte a “presença”, corro. Sem saída, fecho-me novamente. E protejo aquilo com o corpo todo. “Fora” vem de todos os lados e, contra os últimos esforços, me vence. Caio e cedo e, agora, “fora” entra e, me desestabiliza (Bruna Cruz).

Em decúbito ventral, ante-braços segurando a cabeça como que em um pêndulo que abre e desce. Estica-se puxando a pele facial em declínio amassa-se enrugando a pele facial em ascensão. Em fluxo contínuo, a coceira de agonia faz os dedos moverem os cabelos com um coral. A textura prevalece e o prazer de senti-la soma-se ao cheiro que exala. A agonia passa. A cabeça tenta voar, mas as mãos a seguram. A agonia volta. O corpo tenta levantar, a cabeça mergulhar, o pensamento voar; mas as mãos os seguram. A agonia prevalece e o prazer de senti-la soma-se ao cheiro e a dor que o corpo exala (Luiz Thomaz).

A ativação de estados de corpo diferenciados foi o que possibilitou aos bailarinos reconhecerem as questões de corpo-imanência-dança aqui apresentadas, assim como as reflexões acerca da técnica e da organicidade oriundas destes estados.

Sob a perspectiva de que os corpos partícipes do processo vivenciado na pesquisa encontram-se perpassados de forças geradoras de subjetividades (agenciamentos), parti para o desenvolvimento de experimentos cujo objetivo era a intensificação e atualização dessas forças para a criação do movimento de forma subjetiva.

Os recursos metodológicos aplicados durante os experimentos de pesquisa e experimentação artística utilizaram como mecanismos principais o entendimento do corpo como memória, capaz de atualizar suas subjetividades durante os exercícios propostos, além da valorização destes métodos como espaços cuja relevância se dá por serem os promotores da construção de novas experiências vividas pelos intérpretes-criadores. Assim sendo, os experimentos práticos foram os espaços oportunizadores das intensificações do plano de imanência para o bailarino.

O plano dos corpos da dança é um plano intenso e essencialmente dinâmico: é um “campo de forças”, de relações de forças. Essas forças em relação entram em “composição”. Esse plano imanente, de composição, é a base de uma ontologia materialista e intensiva na qual toda forma se manifesta a partir de uma relação, de uma composição de forças. Com efeito, o plano de composição se constitui de relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, produzindo-se nas formas do corpo e da dança (id., *ibid.*, p. 49).

Percebeu-se, assim, que o corpo está em constante movimento de afetar e ser afetado, sendo ele próprio, dado seu inacabamento, suas fendas, devires, um “território⁴⁰”, mesmo que provisório, das interferências, intensificações das imanências e, por conseguinte, também gerador, promotor e atualizador das mesmas.

Para que se conseguisse no momento dos laboratórios a atualização das forças que afetam e atravessam aqueles corpos, era necessário trabalhar com o entendimento de que essas forças apenas poderiam gerar novos estados corporais no momento da experiência se fossem atualizadas através da memória. A recorrência à memória durante os exercícios práticos se tornou uma grande constante, tendo em vista que estávamos tratando em alguns momentos de vivências já acontecidas, pessoas distantes, fatos e acontecimentos não muito recentes, os quais, sabemos, são componentes de nossa subjetividade, mesmo que não tenhamos consciência.

⁴⁰ “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca qualitativa que faz o território. As funções num território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou componentes de meios tornados expressivos” (O vocabulário de Deleuze, 2009, p. 45).

Assim sendo, vejamos sob que perspectiva podem ser abordadas algumas questões que tratam sobre a memória, e de que forma esta atua no sentido de possibilitar ao corpo na dança a atualização de suas forças virtuais para o momento da experimentação e da criação. Tratarei a seguir da noção de memória a fim de tecer algumas considerações acerca das implicações desta noção para os processos de experimentação em dança desenvolvidos no ano de 2010.

4.2 – Atualizações no corpo-memória como estratégia para o processo de experimentação

Meu mundo é meu corpo: tenho os trajetos das viagens fotografados na memória onde ainda habitam os amigos que quero rever. Meu sub-mundo é meu corpo: tenho o meu subterrâneo desafiando o que desconheço. Meu eu, que ao leres virou teu, é o que ofereço de mais corpo que tenho: minhas divagações.

Daiane Gasparetto⁴¹

Durante os laboratórios experimentais propostos aos bailarinos da CMD, a maioria dos exercícios tinha como objetivo o acesso a informações, situações, acontecimentos ocorridos numa outra etapa de suas vidas. Como os estímulos propostos objetivavam possibilitar estados de corpo diferenciados a partir da relação do bailarino com suas subjetividades, alguns exercícios embasaram-se em propiciar ao corpo uma atualização desses acontecimentos a partir da memória a fim de que as forças atualizadas servissem como material para a experimentação e criação do movimento.

De posse da recorrência a relações “passadas”, o estado corporal do bailarino poderia utilizar estas relações como indutoras à percepção de sensações, lembranças, dentre outros fatores, pois, “O estado de corpo pode, assim, alimentar-se de toda espécie de elementos ligados mais ou menos direto e evidentemente ao corpo ele mesmo” (PRIMO, 2010, p. 131).

Desta forma, os processos cujo enfoque se detinha em instigar os dançarinos a

⁴¹ Intérprete-criadora da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

relembrar situações passadas, histórias de vida, para que pudessem descrever, registrar, atualizar estes acontecimentos no corpo a partir do instante presente, contou com a participação ativa da memória na qualidade de ser uma das vias capazes de conectar o corpo às relações com as quais estabelece contato. No tocante aos estudos concernentes ao que se entende por memória, seguem-se as abordagens utilizadas ao longo da pesquisa.

Não há como separar as questões que versam acerca da memória da compreensão de corpo e imanência tratadas anteriormente. Vejamos a seguir quais os desdobramentos deste pensamento sob a perspectiva de alguns autores.

A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, p. 47-8).

A partir deste entendimento acerca do que se entende por memória, Bérqson (*apud* FERRACINI, 2006, p. 121-2) propõe duas formas de compreensão para a duração do passado no presente, quais sejam:

Essa idéia do corpo enquanto duração, como acumulador de um passado que sobrevive a cada instante no presente, foi muito discutida por Bérqson. A memória, para Bérqson, é uma sobrevivência e uma acumulação – e portanto uma duração – do passado contraído no presente, através de duas formas distintas: 1) Como mecanismos motores, quando conscientemente devo aprender e memorizar algo, seja por necessidade (decorar uma lição, por exemplo) ou para adaptação ao meio que me cerca. Essa memória primeira é adquirida através do hábito e como hábito ela necessariamente necessita do mecanismo da repetição, exigindo a decomposição e a posterior recomposição das ações até que o corpo a reorganize e acumule. Essa memórias-hábito faz com que haja uma certa adequação do corpo ao tempo presente e nos situe no cotidiano com um ser “adaptado”. A esse mecanismo da memória podemos chamar simplesmente de hábito. Antes hábito que memória, diria Bérqson. 2) Um outro tipo de memória é a memória de lembranças independentes, essas que se acumulam independente de nossa vontade em adquiri-las. Seriam quase lembranças acumuladas da existência e de todos os elementos e partículas que nos constroem.

A abordagem Bergsoniana acerca de como se pode compreender o processo de ativação e acumulação de memória corrobora com a noção de que continuamente afetamos e somos afetados, e de que estamos sempre nos transformando e indo ao encontro de agenciamentos múltiplos das informações que a cada instante entram em contato com o corpo.

[...] é importante observar que o corpo acumula a memória numa relação dinâmica entre um estar-no-mundo adaptado e lembranças independentes de nossa percepção ativa do mundo. Em outras palavras: o mundo se acumula e ura no corpo. A realização e diagonalização entre essas memórias bergsonianas são, em última análise, coexistências *virtuais* que habitam nosso presente atual (id., *ibid.*, p. 122).

Percebe-se, assim, que as vivências corporais ratificam-se, por conseguinte, em um estado corporal acumulador, transformador, ativador de vivências presentes e passadas. Nesse sentido, “o corpo é memória e também o presente. Portanto, mergulhar no presente do corpo, é mergulhar também em seu passado, enquanto névoa de virtualidades mais ou menos distantes que pressionam nosso atual de forma mais ou menos intensa” (id., *ibid.*, p. 125).

As memórias podem se refletir e podem ser atualizadas de acordo com as vivências que oportunizam essas atualizações. As experiências vividas e ativadas durante as experimentações propostas aos sujeitos da pesquisa, nada mais foram do que experiências que atualizaram suas memórias e que também criaram arcabouços corporais capazes de servir como potência para a Dança.

O corpo, como espacialização do aqui-agora, ou seja, do presente, mantém uma relação intrínseca com o tempo. Ele, em si, sendo “presente”, não pode nunca ser um passado, mas por outro lado assume, acumula esse passado nele mesmo, ou seja, no presente. Sendo assim, o corpo é uma presentificação do passado acumulado (id., *ibid.*, p. 120).

Se o corpo é uma “presentificação do passado acumulado” podemos deduzir que ele ao ser presente e passado ao mesmo tempo, reflete seu eterno devir e, por conseguinte, também pode trazer a esse estado relações que já passaram, mas que podem a partir da memória propor novos agenciamentos a si mesmo, re-significando e alterando o estado no qual se encontra.

A seguir, apresento alguns dos experimentos aplicados na etapa prática da pesquisa, a fim de que possamos reconhecer nestes espaços a conexão de todos os conceitos, noções e abordagens tratadas até o presente momento, as quais serviram essencialmente para que mais uma vez pesquisas como essa, na área da dança, se valessem de estudos capazes de apontar outras formas de entender e propor a elaboração do movimento para a dança.

4.3 – Laboratórios experimentais

Atualmente, está completamente influenciado, apaixonado e deslumbrado pelas novas tecnologias, onde, no mundo ao qual ele vive e principalmente nos objetivos em que ele se enquadra é intensa e inevitavelmente indispensável. Por fim é um corpo que sempre procura se adequar da melhor forma ao que a vida lhe proporciona e que tenta da melhor maneira adequar a vida à sua melhor forma.

Wanderlon Cruz⁴²

No ano de 2010 foram realizados ao todo vinte encontros para a aplicação das experimentações teórico-práticas com os intérpretes-criadores da CMD. Todas as aulas foram registradas com aparelho gravador de áudio (mp4), câmera filmadora e, em algumas atividades utilizou-se papel e cartolina. Devido ao grande número de encontros, selecionei apenas cinco para serem tratados de forma minuciosa. Alguns registros das demais experimentações encontram-se nos anexos da dissertação.

Dia 14/05 – Segunda experimentação

O segundo experimento tomou como eixo principal a noção de que o corpo está em constante estado de devir devido as suas relações com outros corpos, o segundo. Durante a experimentação propus aos bailarinos que pensassem em seu atual momento, em seu estado de corpo naquele “aqui-agora”. A partir desse encontro consigo mesmo, todos deveriam escrever em uma folha de papel sobre aquilo que lhes completavam, atravessavam, formavam, para que ao fim propusessem um nome para esse corpo, o “seu corpo”.

Desta forma, instiguei-os a perceberem quais eram as relações que os faziam enquanto corpo, sejam essas com pessoas, lugares, seres, enfim. Este ponto inicial era extremamente necessário, pois, durante todas as experimentações os bailarinos deveriam estar

⁴² Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

cientes de que seriam provocados a perceber que as suas relações e agenciamentos corporais eram o “material” que seria utilizado como estímulo.

Você é [...] um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afectos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano de uma vida (independente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode consegui-la (DELEUZE & GUATTARI *apud* FERRACINI, 2006, p. 141).

Sendo assim, algumas lembranças da vida de cada atuante foram trazidas à tona e escritas em um pedaço de papel, refletindo uma pequena amostra de seus contatos com experiências, sensações e estados de corpo presentes e passados, daquele corpo. Durante cerca de 40 minutos, os bailarinos puderam refletir sobre si mesmos. Ao final, cada um leu aos demais sua construção textual sobre o corpo. Seguem abaixo dois exemplos resultantes dessa atividade:

CORPO MODERADOR

[...] posso dizer que vivo Brunas bastante diversas: tem a Bruna da faculdade, a amiga, a dançarina, artista, a filha, a irmã, a neta, a prima, a funcionária pública, a pesquisadora voluntária, e tem também a Bruna que pára pra olhar pra dentro e pra juntar todas as outras, quando se olha no espelho, quando vai dormir, quando está em conflito, quando olha para o futuro etc. elas costumam se dar bem!” (Bruna Cruz)⁴³.

CORPO MOMENTO

No momento, sou uma imensidão de pessoas, ou melhor, sou um pedacinho de todos com quem já me relacionei de algum modo. Sou um caldeirão com todos os afetos que já experimentei e com as dúvidas daqueles que vou experimentar. No momento, não sou... o que poderia ter sido, as escolhas que não fiz, os momentos que não vivi (Nelly Brito)⁴⁴.

Os conceitos de corpo moderador e corpo momento propostos vão ao encontro do pensamento de Espinosa e Deleuze sobre o corpo, tratado no primeiro capítulo. Podemos perceber, desta maneira, que ambas as bailarinas se entendem como um conjunto complexo de relações, contatos, atravessamentos, os quais co-habitam simultaneamente seus corpos, com efeito, “O corpo humano de natureza intensiva é, pois, concebido como uma composição de afetos. O corpo é antes de tudo constituído pelas forças, as intensidades, que se cruzam, se afrontam, se compõem e se acrescentam” (ESPINOSA *apud* PRIMO, 2010, p. 53).

⁴³ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

⁴⁴ Intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança. Depoimento concedido no dia 14 de maio de 2010.

Apesar da simplicidade da atividade proposta, a mesma caracterizava-se pela profundidade na identificação de que o próprio bailarino deve primeiramente se reconhecer como corpo aberto a relações e que essas mesmas relações estão permanentemente influenciando seu estado de corpo criador, pesquisador, dançante.

Esse exercício serviu como uma espécie de ponto de partida e foi referência primeira para que os bailarinos soubessem que toda a estrutura dos laboratórios experimentais pautava-se exclusivamente nas questões relativas a eles próprios, ou seja, suas vivências e subjetividades corporais. Fatores que não estivessem relacionados com a expectativa de trabalhar mecanismos de instigação de corpo como imanência não foram sequer cogitados como parte da metodologia das experimentações.

Com efeito, pode-se dizer que os relatos acima são o passado e o presente em dois dos corpos bailarinos da CMD. E, de modo geral, cada qual em suas subjetividades, agenciamentos, de seu modo, traz consigo características pessoais e plurais que são compartilhadas com os demais participantes do grupo. Esta primeira estratégia foi uma pequena mostra de como trazer à tona questões inerentes a estes corpos dançantes, sendo assim, pois, um primeiro passo em direção à prática em dança pautada nas noções de imanência, organicidade e técnica apresentadas ao longo desta dissertação.

Gilles Deleuze nos mostra que quanto mais você fizer seu próprio regime de signos, menos você será uma pessoa ou um sujeito, mais você será um coletivo que encontra outros coletivos, que se conjuga e se cruza com outros, reativando, inventando, predizendo, operando individualizações não pessoais. Todo agenciamento, diz ele, é coletivo, já que é feito de vários fluxos que arrastam as pessoas e as coisas, e só se dividem ou se juntam em multiplicidades (MENDES, 2010, p. 04).

Todos os conceitos de corpo elaborados durante o segundo experimento foram utilizados posteriormente como subsídio para outras atividades. Nesse sentido, darei continuidade às questões levantadas durante essa experimentação descrevendo o encontro que se utilizou dos conceitos de corpo produzidos como forma de estímulo para a improvisação na dança.

Dia 21/05 – Quarta experimentação

Para o quarto encontro, elenquei dos textos produzidos acerca do conceito de corpo de cada bailarino palavras-chave que sintetizassem as idéias centrais do texto. Todos os bailarinos receberam o seu conjunto de palavras-chave, as quais serviam como pequenas diretrizes que pudessem remeter à produção textual feita até então e, além disso, a quaisquer outras memórias incitadas por intermédio destas.

O comando do exercício indicava que os mesmos deveriam observar as palavras e tentar a partir dessas e de quaisquer outras recorrências que porventura ocorressem, iniciar pesquisas individuais improvisadas permeadas por estes estímulos indutores, ou seja, as palavras-chave, além de outros elementos, como o próprio texto do qual foram tiradas as palavras, e as demais associações e relações que surgissem no ato da improvisação.



Fig. 1: Improvisação 1



Fig. 2: Improvisação 2

Percebe-se, mais uma vez, a perspectiva do trabalho voltado à utilização da memória. Contudo, vale ressaltar que esse laboratório diferenciava-se do anterior na medida em que exigia que os bailarinos se movimentassem, ou seja, naquele momento aconteceriam de fato várias atualizações das forças virtuais atravessadoras daqueles corpos que irrigariam o movimento do corpo-dançante a partir da atualização dessas forças no presente.

Não devemos confundir esse processo de atualização do virtual como uma ida do presente ao passado, como se fosse possível reviver um atual de uma forma pura. Atual e virtual, como já disse, não possuem naturezas radicalmente diferenciadas, já que ambos são reais. A atualização se dá através de uma “vinda” de uma memória

virtual ao presente [...] e nesse processo de atualização, ocorre, necessariamente uma recriação desse passado, desse virtual. A atualização de um virtual é, em última instância, um processo de criação (FERRACINI, 2006, p. 126).

A única “regra” determinante da improvisação era o compromisso de movimentar-se a partir do relato produzido, sendo assim, as palavras-chave entregues para os bailarinos – cada um possuía seu conjunto de palavras – serviam apenas como diretrizes que evocavam a memória as lembranças a serem atualizadas no processo de improvisação proposto.

[...] então não devemos pensar a memória como localizada em um suposto passado, mas a memória, enquanto corpo, seria um aqui-agora que se atualiza e se recria nela mesma – memória/corpo – corpo/memória – corpo que se recria – memória que se recria – recriação e atualização de um suposto passado no aqui-agora – afetando e sendo afetada numa relação dinâmica (ib., ibid., p. 119).

Seguem-se algumas considerações sobre o exercício de improvisação ocorrido no quarto experimento.

➤ Palavras-chave do conceito de CORPO-RESPOSTA do bailarino Feliciano Marques: SINCERIDADE, FELICIDADE, MÃE MARIA, LUGARES E PESSOAS QUE TROCAM COMIGO.

É claro que a partir das palavras que eram as minhas perguntas eu respondia com o corpo e respondia da maneira com que as palavras me perguntavam. E relaciona muito mesmo com a abordagem que eu coloquei dentro do texto. Eu não pensei muito no texto, me remeteram muitas coisas, mas eu pensei mais na sensação, na sensação que as palavras me traziam nesse momento, agora (Feliciano Marques⁴⁵).

➤ Palavras-chave do conceito de CORPO COMPLEXIDADE de Andreza Barroso: INFÂNCIA DE FRAGILIDADES IMUNOLÓGICAS E PSICOLÓGICAS, SENSÍVEL, EMOTIVA RÍSPIDA, SECA/DURA, AMÁVEL, COMPREENSIVA, ESTÚPIDA, INTRANSIGENTE, EDUCADA, CERIMONIOSA, MAL EDUCADA, RECALCITRANTE, ACONSELHADORA, RACIONAL E LOUCA, CLARA, OBSCURA E SECRETA, DANÇA, CAPOEIRA, ESTUDOS, FILHO, SENSIBILIDADE, PAZ, FÉ, “LUTA”, FORÇA, “PERSISTÊNCIA”, SER ÚNICO, ESPECIAL.

Eu me detive mais na questão do estado do corpo agora. E pensando nisso, pensando corporalmente nisso, surgiu naturalmente uma seleção, uma seleção de coisas importantes na minha vida, em que eu me sentia assim, como eu estou me sentindo agora. Não digo cansada, mas um pouco presa. Presa a uma situação, e isso ficou muito forte na minha movimentação [...] Uma coisa repentina que não surgiu agora porque eu tava comungada com uma coisa que vinha do passado. Foi até com relação à infância, fragilidade na infância e fragilidade psicológica. É um período que eu tinha que ficar em casa porque ficava doente, e isso me causava sérias

⁴⁵ Depoimento concedido no dia 28 de maio de 2010.

sensações, várias sensações. Eu me reportei mais a isso, por causa desse corpo que está cansado, estressado, um dia inteiro de trabalho, estudo, sono e angústia do que vai acontecer amanhã. Um monte de coisa. Eu me reportei mais no agora, e no final que foram aparecendo mais essas coisas que eu sou. Eu vi que ficou bem mesclado ao final. Eu não me preendi, foi surgindo (Andreza Barroso⁴⁶).

Se as forças de vivências passadas podem ser trazidas ao corpo em processo de experimentação a partir de atualizações da memória, as quais tornam essas forças virtuais em atuais, significa que tais forças, mesmo que em estado de virtualidade, afetam esses corpos, e, justamente por isso, são capazes de alterá-lo e, por conseguinte, provocá-los no sentido de descobrirem outras formas de movimento desatreladas de automatismos e atreladas a estados provocadores de caminhos, procedimentos e organicidades diversas.

[...] um corpo-dançante só existe outramente através de suas diferentes e múltiplas atualizações. O corpo-dançante contemporâneo é constituído de multiplicidades: os estados virtuais infinitos que podem se atualizar nele. Esses estados virtuais do corpo remetem eles mesmos a outros virtuais. A cada vez que o corpo-dançante caminha para a atualização de tal ou tal estado virtual do corpo, sua “névoa de virtualidade” se recompõe. O corpo-dançante múltiplo (atualização) é de uma consistência nova e reencontrada a cada momento, a *cada movimento*. É, então, o movimento dançado, ele mesmo, que leva o corpo-dançante para as novas atualizações e que redefine sua consistência. O corpo-dançante é multiplicidade de multiplicidades mas tornado consistente pelo seu movimento (PRIMO, 2010, p. 140).



Fig. 3: Improvisação 3



Fig. 4: Improvisação 4

➤ Palavras-chave do conceito de CORPO IN-MUNDO de Wanderlon Cruz: NATAÇÃO, VOLEIBOL, MÚSICA, FUTEBOL E DANÇA, BIPOLAR, COMUNICATIVO, EXTROVERTIDO, ENGRAÇADO, SEM LIMITES, FECHADÃO, RESERVADO E FRIO, ATIVIDADES PRÁTICAS ARTÍSTICAS, ESPORTES, FAMÍLIA, AMIGOS, NOVAS EXPERIÊNCIAS, CARINHO, CUMPLICIDADE, CONFIANÇA, PERSEVERANÇA, FUTEBOLZINHO DE TODA SEMANA, NOVAS TECNOLOGIAS.

⁴⁶ Depoimento concedido no dia 28 de maio de 2010.

Quando eu comecei, quando começaram a sair as propostas de movimento eu comecei a relacionar o movimento com o que estava escrito. E eu comecei a ver que muitos movimentos se entrelaçavam com outros movimentos que, se for parar pra pensar no conceito da palavra não tinha muita coisa a ver. Mas que, para a minha vivência, pras coisas que eu vivi em relação a isso, eram coisas que diziam mais profundamente, o sentimento que o movimento, a sensação, a qualidade de movimento que era proporcionada pela improvisação. Aí começou a fluir mais as coisas. Mas na verdade não surgiram muitas coisas. As poucas coisas que surgiram diziam muito bem em relação à sensação do meu corpo, diziam muito bem o que essas palavras que eu escrevi no meu texto que eu quis passar (Wanderlon Cruz⁴⁷).

Nos depoimentos supracitados os bailarinos comentam que durante a improvisação utilizaram como referência não somente as sensações e percepções do corpo “presente”, como também se remontaram a momentos do passado que ao serem lembrados tendo como ponto de partida as palavras-chave, se atualizaram e qualificaram os movimentos ao longo do exercício. “[...] é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que dá vida” (BERGSON, op. cit., p. 93).

O conjunto de palavras-chave se tornou, desta forma, uma espécie de estopim que ao ser acionado permitiu aos bailarinos entrarem em contato não somente com as relações diretas as quais estas se remetiam, como também a outras infinitas conexões suscitadas indiretamente, mas que indubitavelmente contribuíram para a movimentação.



Fig. 5: Improvisação 5



Fig. 6: Improvisação 6



Fig. 7: Improvisação 7

Ao propor um exercício de improvisação a partir das questões relacionadas ao corpo, todos os sujeitos deveriam, portanto, remeter-se a situações passadas, seja pelo fato de

⁴⁷ Depoimento concedido no dia 28 de maio de 2010.

as palavras-chave se referirem ao texto produzido em um encontro anterior, seja pelo próprio conceito de corpo proposto que unia elementos do presente e do passado dos bailarinos, até as diversos agenciamentos surgidos no ato do improviso. As vivências de situações passadas, de acordo com o pensamento de Bergson, respondem em forma de lembrança ao apelo proporcionado pelo corpo em seu estado presente (momento da improvisação). E, a ação geradora do movimento carrega, por sua vez, aquilo que o autor chama de calor, ou seja, a própria vida, a força geradora do movimento que o qualifica tornando a lembrança virtual em atual a partir do corpo que dança.

Mas nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco ela aparece como uma névoa que se condensasse; de virtual, passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos vão se desenhando e sua superfície vai ganhando cor, tende a imitar a percepção. Mas permanece atada ao passado por suas raízes profundas, e se, depois de realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se, ao mesmo tempo que um estado presente, não fosse algo que contrasta com o presente, nunca a reconheceríamos como lembrança... (ib., *ibid.*, p. 48).

Com efeito, pode-se dizer que o corpo que dança, seja em momentos de improvisação ou de composição coreográfica é capaz de trabalhar com suas memórias a fim de que o processo de criação e experimentação seja entendido de forma plural e conectado às idiossincrasias de seus intérpretes-criadores, pois, se cada corpo é uma complexa rede de relações de afetos (afetamos ao mesmo tempo em que somos afetados) ele próprio é o agenciador e atualizador dos estímulos aos quais está suscetível para a criação do movimento. Pensando em todos os corpos desta forma, podemos chegar a processos mais democráticos e menos controladores em todos os mecanismos de ensino e aprendizagem na área da dança.

Nesta perspectiva, podemos dizer que cada movimento criado durante o exercício de improvisação ocorrido no quarto experimento acontecia de forma peculiar haja vista o comprometimento deste com relações estritamente subjetivas aos diferentes agenciamentos corporais vividos por cada bailarino.

Dia 09/08 – Sexta experimentação

No sexto encontro, propus a elaboração de uma espécie de árvore genealógica. A árvore genealógica poderia ser construída por todo e qualquer tipo de relação intra-pessoal estabelecida no presente ou no passado dos bailarinos da CMD. Durante certo tempo, todos deveriam escrever em uma cartolina a maior quantidade de pessoas que de forma direta ou indireta fizeram, fazem parte de sua teia de relações, subentendendo-se, por conseguinte, que as pessoas elencadas também são corpos responsáveis pelo estado corporal daquele que as referenciaram, pois fazem parte das forças que estabelecem relações com aquele corpo.

Ao término da árvore genealógica, solicitei que cada um elegesse sete pessoas da árvore e pensasse em uma vivência, acontecimento, ocorrido com cada uma das quatro pessoas. Desse conjunto menor, pedi que escolhessem o acontecimento mais marcante dentre os quatro, e que por isso era o mais marcante. Para tanto, destaquei a importância de a seleção da pessoa e, por consequência, do acontecimento não fosse estabelecida de forma arbitrária, pois tal escolha era reforçada justamente pela intensidade da relação da experiência passada no estado do corpo presente, de tal maneira que se pudesse inferir que aquela pessoa, aquele acontecimento eram imprescindíveis, de certa forma, na rede de forças que atravessam o estado corporal daquele que com eles está em relação.

[...] ao mesmo tempo que o corpo é um todo “presente”, ele também é um passado vivido, que se torna presente, no corpo, a cada instante. O presente não é algo que passa para ser transformado em outro instante presente, mas o presente se acumula nesse passado e é levado ao futuro imediato juntamente com todo o passado anterior. Assim, paradoxalmente, o passado é co-extensivo ao presente e o presente ao mesmo tempo em que é passado (FERRACINI, op. cit., p. 120).

Vejamos, então, dois exemplos resultados do processo de experimentação ocorrido no sexto encontro.

1º A bailarina Nelly Brito selecionou as seguintes pessoas e as respectivas vivências com as mesmas:

Flávia – Dormir Adrielly – Queixo Priscila – 3 queijos
 Mariza – Pão com farofa Francirene – TCC Ercy – Sustos
Walther – Balas de café (história selecionada)

2º O bailarino Wanderlon Cruz selecionou as seguintes pessoas e as respectivas vivências com as mesmas:

Roseneide – Dignidade	Ivaldo – Exemplo	Ana Flávia – Dança
Billy – Profissão	Gláucio – Trabalho	Romeu – Futebol
Ercy – Fazenda (história selecionada)		

Dia 09/08 – Oitava experimentação

Dando continuidade à atividade proposta na sexta experimentação, os bailarinos foram estimulados a improvisarem a partir da história que haviam selecionado dentre as sete possíveis que escreveram. Durante a improvisação, solicitei aos intérpretes-criadores que se reportassem às sensações e estado do corpo do dia daquele acontecimento, de forma que toda e qualquer informação ligada à vivência pudesse ser acessada para a improvisação.

Inicialmente, como forma de instigar os bailarinos a se conectarem cada um com sua história, propus uma dinâmica na qual, em duplas, deveriam contar a do parceiro, o qual, de olhos fechados deveria escutá-la.



Fig. 8: Contando histórias 1



Fig. 9: Contando histórias 2

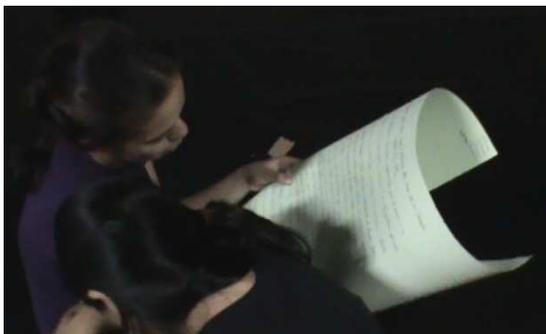


Fig. 10: Contando histórias 3



Fig. 11: Contando histórias 4

Ao final da leitura, pedi que todos permanecessem parados em uma posição confortável a fim de que pudessem se concentrar e trazer ao corpo a lembrança daquele momento. Pode-se perceber que este laboratório também utilizava como artifício o corpo como memória que pode a qualquer momento fazer novos agenciamentos de forças virtuais localizadas no passado, porém presentes no corpo. “Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa ação” (BERGSON, 2010, p. 85).

Aos poucos, ao sentirem segurança em iniciar o movimento, os bailarinos propunham as primeiras movimentações que davam vida, tornavam real a experiência ocorrida em um passado talvez muito distante. O importante neste caso não era identificar se a história era recente ou não, mas sim, perceber que qualquer acontecimento subjetivo ao corpo serve como mote para a criação e composição de movimentos na dança.



Fig. 12: Improvisação 8



Fig. 13: Improvisação 9

Balas de Café

“Sempre que meu avô voltava da rua ele me trazia balas de café e eu adorava. Ficava esperando que ele fosse...e voltasse com os bom-bons. Minha avó não gostava quando ele saía, mas ela não reclamava (eu percebia). Agora entendo porque. Meu avô era dependente de álcool. Ele não ficava embriagado, estava sempre bem, apesar de ter necessidade de beber. Todo dia, sem falta, ele ia ao bar e me trazia balas, mas eu gostava mesmo das de café. É estranho que uma criança goste de balas de café. Mais estranho é um adulto oferecer este tipo de balas a uma criança... Sabe o que é mais estranho nisso? Café corta o efeito do álcool no

organismo. Talvez, eu sei, meu avô estivesse me ensinando a não ter o mesmo vício que o dele: 1º porque ele não bebia em casa e 2º porque ele me dava a sua sobriedade por meio do café; quem sabe, prevenindo os porres que ele não queria que eu tivesse. Hoje, eu sei beber e sei parar. Ele não soube. A bebida o parou... para sempre, mas eu sempre vou lembrar dele, dos bons exemplos daquele italiano palmeirense que só escutava Roberto Carlos, chamava a minha avó com um assobio, só comia com um pão para acompanhar e usava um inesquecível bigode. Que “Dio te nenediga filha!”/ “Anchi a te”, vô. Para sempre... e sempre... comerei e sorrirei ao ver balas de café”, Nelly Brito.



Fig. 14: Improvisação 10

Ao escolher a vivência intitulada “Bala de café” como estímulo para a sua improvisação, a intérprete-criadora Nelly Brito percebeu que:

A minha sensação, eu não consigo falar dela. [...]. É muito complicado você traduzir essa sensação. [...]. Nunca consegui falar direito dessa minha relação com meu avô. [...]. Eu não consegui lembrar a história, por que não era uma história, era uma situação que acontecia várias vezes. Aí o que me fez relembrar e chegar numa sensação, numa energia, foram os movimentos que eram do meu avô, o jeito como ele andava... aí eu fui fazendo essas coisas do corpo, foi vivendo no meu corpo que eu cheguei na memória. Eu pensando, eu não tava conseguindo, tava muito bloqueado (Nelly Brito⁴⁸).

De posse das sensações, movimentações, estados de corpo experimentados ao longo da improvisação, solicitei que os bailarinos fizessem uma composição coreográfica composta de uma pequena sequência de movimentos que estivessem relacionados às pesquisas improvisadas a partir da história. Acerca de como aconteceu o seu processo de

⁴⁸ Depoimento concedido no dia 16/08/10.

composição coreográfica, o bailarino Wanderlon Cruz⁴⁹ comenta, “Eu consegui passar nessa coreografia, nessa frase coreográfica, todas as sensações que eu tive naquela história que foi contada no papel. [...] Dá pra conseguir enxergar e sentir mesmo tudo o que aconteceu na historia, executando a coreografia, sentir no corpo tudo o que foi passado, o que foi contado”.

A partir dos depoimentos supracitados, tanto sobre o processo de improvisação quanto o de composição coreográfica, percebemos que ao tratarmos como matéria-prima pra dança as subjetividades dos sujeitos envolvidos, todo e qualquer elemento de relação com aqueles corpos pode ser tomado enquanto aspecto relevante para a construção de caminhos que proporcionem ao mesmo conexões com estados de corpo diversos presentes e atualizáveis a partir do reconhecimento de que se encontram em constante processo de relação com outros corpos, ou seja, “Toda dança, portanto, como toda arte, torna antes de tudo visível “um campo de forças”. Nessa perspectiva, toda dança “apresenta” ou “torna visíveis” as forças corporais “ (PRIMO, 2010, p. 51).

O próprio corpo-dançante passa a ser o lugar que torna possível e visível os agenciamentos de forças virtuais passadas que ao se tornarem reais durante a criação evidenciam a abstração das informações advindas de acontecimentos passados, mas que apesar de serem abstratos enquanto forma, possuem como conteúdo primeiro a relação com os aspectos subjetivos evocados pelo corpo durante o processo.



Fig. 15: Composição coreográfica 1

Vale ressaltar que a CMD trabalha com a abstração de movimentos para a criação de composições coreográficas. Isso significa que ao se utilizarem de histórias de vida,

⁴⁹ Depoimento concedido no dia 16/08/10.

referências biológicas, culturais, os intérpretes-criadores priorizam a re-significação dos dados coletados no processo, ou seja, dos estímulos que as referências sobre suas vidas suscitam, abstraindo, por conseguinte, os mesmos na criação do movimento.

Apesar do trabalho com as subjetividades dos bailarinos, o que se percebe dentro da poética do grupo está longe de uma narrativa linear a qual por meio de pantomima e outros gestos codificados dentro e fora do contexto artístico podem servir como estratégia metodológica de composição para temáticas desse tipo. Ao contrário, os intérpretes-criadores optam por deixar que as forças provenientes das relações de subjetividades sejam a própria força que nutre a capacidade criativa e que potencializa a proposição de movimentos que não estejam significando de forma literal as referências da criação, mas que a elas se façam justamente pela relação de forças no momento da criação.

Já na obra de certos criadores-intérpretes, as dificuldades de se trabalhar a mesma movimentação são maiores dadas à singularidade da pesquisa corporal, que é construída a partir de redes de significações que são próprias de cada corpo. Redes estas que se articulam entre a morfologia, a vitalidade e a biografia do corpo que, atravessado por realidades múltiplas, faz texto nele mesmo (MEYER, op. cit., p. 47).

Esta opção se encontra significativamente com o pensamento do fazer dança na pós-modernidade e, assim, nas premissas filosóficas da Dança Contemporânea, a qual “[...] desperta a vitalidade dos corpos trabalhando mais suas forças que suas formas: ela reexplora a potência do corpo. É essa natureza intensiva do corpo “redescoberto” que é investida como força de criação” (PRIMO, 2010, p. 74).

A fala de uma das bailarinas da CMD sobre o exercício de improvisação ratifica a questão observada anteriormente. “É incrível como o abstrato, a lembrança se figurou ali em movimento [...]. Eu até pensei muito nisso cenicamente. [...] É a materialização do abstrato se cruzando ali com o corpo que mostra aquilo [...] é o cruzamento do que é subjetivo, pessoal, com o que é dos outros, alheio e no meio disso tem o corpo” (Nelly Brito⁵⁰).

Dia 18/08 – Nona experimentação

Dando continuidade ao trabalho iniciado com a proposição da feitura de uma árvore genealógica, vimos que as atividades que se seguiram propuseram a seleção de uma

⁵⁰ Depoimento concedido no dia 19/08/10.

história como referência ao exercício de improvisação e também, posteriormente, à composição de movimentos. Ao final da composição, cada bailarino possuía uma sequência de movimentos que haviam sido mostrados para os demais como uma espécie de apresentação cênica.

Na nona experimentação, retomei as composições feitas e pedi para que cada um dividisse sua sequência em cinco partes, porém, sem desconectá-las. Propus a divisão da composição a fim de que pensassem o caminho que era percorrido para a construção de cada parte. Esclarecendo. Meu objetivo era possibilitar que os bailarinos, individualmente, executassem todas as cinco partes, uma de cada vez, no tempo estipulado de 15 minutos, a fim de que registrassem tanto corporalmente quanto em um pedaço de papel, todos os procedimentos necessários à execução do movimento.

Em outras palavras, meu intuito era que percebessem qual a técnica que estava implicada na criação daqueles movimentos, e por isso pedi que fragmentassem a sequência, pois precisavam se focar em cada ponto da mesma para que houvesse um reconhecimento fiel aos caminhos e procedimentos utilizados na concepção dos movimentos.

O caminho metodológico percorrido antes do momento da repetição para registro da técnica do movimento era composto da construção da árvore genealógica, improvisação a partir de uma história retirada da árvore e composição coreográfica a partir de elementos da improvisação. Sendo assim, não havia como separar a questão técnica surgida no ato da criação das relações de forças atualizadas na improvisação, as quais garantiram um agenciamento técnico peculiar à história, às forças, às relações e, portanto à composição de movimentos.

Sendo o ato de improvisar a apresentação de escolhas de organização do pensamento que, por sua vez, descreve algumas chaves, botões, histórias, sempre aos pedaços, que vão ganhando novas conexões, a técnica de executar e escolher tais movimentos não vem antes da criação, mas, ao mesmo tempo. Além de indissociáveis, simultâneas (MARINHO, op. cit., p. 113).

Nesse sentido, a própria técnica elaborada durante a composição coreográfica, vista sob a perspectiva de que é elaborada no momento da criação, também está investida de todas as relações estabelecidas nas especificidades das etapas da experimentação. As relações iniciavam desde o primeiro comando de eleger uma vivência da árvore genealógica e findavam na repetição da frase coreográfica criada ao final do percurso proposto. Cada etapa, então, acumula relações com as anteriores e contém potencialmente as forças geradas em cada atividade, assim sendo, o “produto final” a ser repetido diversas vezes não prescindia dessas

mesmas forças, contendo, portanto, íntima relação com a própria história geradora da trajetória metodológica de construção do processo criativo.

O que agente escreveu foi um mix de sério, passo a passo, da receita do movimento, misturado com as nossas sensações. E isso foi exatamente o que a gente fez com o corpo. Porque a gente remontou a história que a gente escreveu através das nossas sensações do nosso corpo. E eu fiquei muito intrigada com isso porque o que tinha ficado na minha cabeça? Tinha a história e a sensação que a história me remetia. [...] Quando eu dividi em 5 partes repeti, repeti, repeti, eu percebi muita coisa da minha história no meu movimento. [...] É uma coisa que a gente faz, não tem um sentido, tem um sentido x, só que na verdade esse sentido pode ser desdobrado em vários outros (Nelly Brito⁵¹).

O depoimento acima denota a impossibilidade de fragmentarmos as opções técnicas surgidas durante a improvisação da dramaturgia construída pelo corpo naquele tempo e espaço. Mesmo que o exercício de improvisação tenha servido posteriormente como potência para a composição coreográfica, ele fora um dos elementos iniciais provocadores das relações, corpo e subjetividades, a serem atualizadas e posteriormente organizadas coreograficamente para a compreensão das relações técnicas geridas nesse processo.

É esse aspecto que ressaltamos aqui: a improvisação é outro tipo de reforma na dança que faz da técnica não só o habitat da dramaturgia como também uma forma coletiva e obrigatoriamente não finita de criar movimentos. [...] Quando improvisamos, recriamos a nós mesmos, dialogamos com o outro e revelamos pedaços de informações que existem dentro do corpo e também fora dele. Revelamos técnicas e formas de recriar a própria dança (id., ibid., p. 112).

Todos os bailarinos tiveram a oportunidade de repetirem suas sequências no tempo estabelecido e durante essa repetição, perceberem os mínimos e máximos detalhes que conferiam ao movimento a possibilidade de ser executado de tal forma.



Estudar o corpo, o movimento. É um exercício muito específico [...] Eu me dediquei a ficar repetindo várias vezes, várias vezes. Pra tentar descobrir o que acontecia mesmo com o meu corpo. Da primeira vez que eu fiz eu percebi que eu percebia algumas coisas no início. Ao repetir, repetir, eu já entendia aquilo e como eu entendia aquilo eu ia descobrindo outras coisas que a princípio não tinha sentido. Eu repetia mais e fixava as duas coisas que eu tinha entendido e aparecia uma terceira coisa porque eu já não tava mais preocupado com essas duas coisas antes. Com a repetição eu fui me deixando perceber o que acontece com meu corpo e quais as sensações que elas trariam (Feliciano Marques⁵²).

Fig. 16: Estudo do movimento

⁵¹ Depoimento concedido no dia 19/08/10.

⁵² Depoimento concedido no dia 19/08/10.

De posse do registro das técnicas implicadas em cada sequência, selecionei um registro escrito para que possamos identificar quais informações, forças, foram captadas e registradas como parte desse processo de investigação.

Registro dos procedimentos técnicos da sequência coreográfica do intérprete-criador Ercy Souza⁵³.

Parte I – Inicia com a mudança de foco, passa para uma transferência de peso. Gera-se um movimento ondulatório, das pontas dos dedos do pé direito até os dedos da mão esquerda, estes últimos terminam depositados sobre o ombro esquerdo. (Alonga-se o corpo no todo). No momento da “ondulação” o foco percorre o movimento, findando no cotovelo esquerdo.

Parte II – Com um súbito movimento. A mão direita se abre estendendo os dedos de forma tesa (a palma da mão está voltada para frente, referência do corpo do intérprete), o braço direito também encontra-se alongado ao lado do corpo, o foco é transferido para o músculo peitoral maior direito que passa a ser contraído e relaxado várias vezes.

Parte III – Com mais um súbito movimento, a mão direita bate no peito (músculo peitoral maior), também do mesmo lado, e este se apontando para a lateral do corpo, a palma da mão está voltada para cima, os dedos estão unidos e o braço estendido. O foco acompanha o movimento da mão citada.

Parte IV – A mão direita (que está alongada na horizontal) conduz o movimento de 180° graus, utilizando a articulação do cotovelo, até tocar ao ombro direito, ao tocar o cotovelo passa a conduzir o movimento do braço (que já encontra-se dobrado) para frente. Neste momento os dois braços encontram-se dobrados, com as mãos sobre os ombros, o foco passa da direita para a esquerda, acompanhando a movimentação do lado esquerdo. O braço esquerdo se desenrola e vai se estendendo ao lado do corpo (como o direito tinha feito na 2ª parte), após alguns momentos parado, este passa a se mover por inteiro



⁵³ Registro elaborado no dia 19/08/10.

(estendido) utilizando a angulação de 90° graus, enquanto o braço se eleva, os dedos se unem e a palma se volta para cima (similar à posição da 3ª parte). Até então os movimentos desta 4ª parte foram todos sustentados. Com um súbito movimento a mão estendida bate ao peito esquerdo (onde o foco acompanha) e o, voltando a sustentado, o cotovelo passa a ser o condutor até os braços estarem na mesma posição novamente (mão no ombro e cotovelo para frente)



Parte V – Idem a 2ª parte

O intérprete-criador Ercy Souza comenta seu registro.

Fig. 18: Estudo do movimento 2

O meu foi direto, descobrindo o movimento no corpo e tentar decupar o máximo que eu podia do movimento, da origem até o fim desse movimento. E depois que eu tivesse identificado o máximo de partes que eu poderia destacar e registrar é que eu registrava alguma coisa, bem sutil da sensação ou da idéia que aquele movimento tava querendo passar. Mas o foco principal da descrição era uma descrição mais detalhada da movimentação, angulação, articulações, qual era a articulação que mexia, direções, mais um foco de partitura mesmo (Ercy Souza⁵⁴).

Para que obtivéssemos esses registros minuciosos acerca de todos os procedimentos julgados pertinentes à melhor forma de execução das partes da sequência de movimentos, os bailarinos tiveram que repetir incansavelmente cada parte.

Durante a experimentação os intérpretes-criadores puderam perceber que a técnica necessária a execução de seus movimentos acontecia no ato de criação, assim como exposto no capítulo três. Por não estarmos trabalhando com o entendimento de que a técnica deveria ser anterior à criação, todos foram motivados a entender seus mecanismos de criação e composição de movimentos como os espaços nos quais as técnicas necessárias àquelas movimentações eram desenvolvidas.

Neste sentido, as anotações sobre os caminhos percorridos na sequência de movimento poderiam ser compostas de quaisquer informações que cada bailarino achasse pertinente ao esclarecimento dos procedimentos utilizados. Sendo assim, a maioria dos registros abrangeu elementos que agrupavam aspectos tais como a mecânica do movimento, angulação, posição do corpo no espaço, referências musculares, aspectos esses mais objetivos, como também outros detalhes referentes à energia, fluidez, enfim, todo e qualquer dado implicado em sensações que irradiavam no movimento e, por conseguinte, davam vida à ação.

⁵⁴ Depoimento concedido no dia 19/08/10.

Esse exercício só vem ratificar a questão dessa memória corporal. É como se o corpo fosse não só lembrando, mais fosse também escrevendo. É aquela história, não é minha mão que escreve, não é o meu consciente, mais o meu próprio corpo. No momento em que o corpo se prontifica a essa lição de ter essa percepção maior, é como se não fosse só isso, é algo além. Você se aprofunda em cada parte, percebendo a organização interna e por isso a gente consegue visualizar tão bem. Porque a gente estuda, estuda, estuda essa biomecânica e vai escrevendo, então fica assim afinado. E uma coisa que me despertou é que não é só essa percepção corporal, mas que intenção essa percepção tem, essa questão do movimentar expressivo. [...] Consciência do movimento corporal e a expressão atrelada a isso, a cada particularidade de execução (Andreza Barroso⁵⁵).

Acredito, assim, que a própria técnica quando trabalhada sob a perspectiva de estar implicada no processo criativo, encontra-se atrelada à organicidade do corpo-dançante. Isso, dentre outras coisas, implica dizer que o próprio corpo-dançante ao ser gerado em um ato criativo, relaciona seus agenciamentos de técnicas às forças da organicidade que dá vida ao seu estado de corpo-dançante. Ambos, técnica e organicidade, são agenciamentos do corpo-dançante, haja vista que “o agenciamento é uma junção flexível, maleável. Ele é constituído segundo os elementos que o fazem e o refazem, o transformando sem cessar” (PRIMO, 2010, p. 39). Ou seja, no próprio ato de se movimentar, em espaços cuja proposta seja unicamente experimental ou durante uma apresentação cênica, o bailarino desenvolve agenciamentos de técnicas e organicidades implicadas entre si e nos movimentos.

Não há, pois, como separarmos a organicidade do corpo das técnicas que geram a manutenção dos movimentos que o fazem enquanto corpo que dança. Abaixo podemos observar alguns registros que ratificam a relação entre técnica e organicidade no corpo.



Fig. 18: Estudo do movimento 3

O controle abdominal se torna maior dando a sensação de ter que suportar sem deixar-se romper pela pressão externa, numa ação tênue de mascarar a força com suavidade, com brandura. Também há o conforto das costas, a repousar ativo consciente deixando-se relaxar e chegando a um momento de clausura, de segurança embalante e afagadora reportando a uma posição de criança acolhida (com a consciente aguçada de mínima transferência do quadril e sem pressionar as articulações do ombro e do quadril e, também o braço direito) (Andreza Barroso⁵⁶).

⁵⁵ Depoimento concedido no dia 19/08/10.

⁵⁶ Depoimento concedido no dia 19/08/10.

Se não podemos separar a organicidade do corpo que dança da própria técnica agenciada pelo mesmo no ato da criação do movimento, pode-se inferir, pois, que o corpo enquanto imanência também encontra-se presente insuflando todos os espaços, fendas, devires deste corpo em momentos de experimentação.

Por ora apresentados, acredito que os cinco experimentos descritos, referendados também pela fala dos sujeitos partícipes dos mesmos, apresentam colaborações bastante relevantes aos engajamentos teórico-práticos propostos neste texto dissertativo, principalmente no que tange ao trinômio imanência, organicidade e técnica.

Todos os laboratórios, exercícios e dinâmicas desenvolvidos nas experimentações com os intérpretes-criadores da CMD foram, assim, uma proposta de entender o corpo que dança, de acordo com as premissas da noção de Dança Imanente e outros desdobramentos apresentados nesta dissertação, inseparável deste trinômio, os quais, durante todos os experimentos foram suscitados de alguma forma a fim de que cada bailarino pudesse entender suas relações de subjetividades como formas de ser e estar na dança.

Logo, acredito que a proposição de uma etapa experimental dentro da pesquisa, consolidou, ainda mais, as perspectivas teóricas apresentadas nos três primeiros capítulos, além de ter possibilitado outras relações que somente podem ser verificáveis quando inseridas no contexto prático da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão sobre o fazer e pensar dança na atualidade tem cada vez mais tomado proporções diversas de acordo com os artistas atuantes na área. A história da Dança, nesse sentido, tem nos mostrado não somente diferentes estéticas, mas, sobretudo, posturas e filosofias relativas aos posicionamentos que os seus artistas optam em seguir para a construção de caminhos próprios de poéticas em Dança.

A Dança Imanente, então, surge como um desses apontamentos imbuídos na perspectiva de desenvolvimento de uma dança própria ao corpo. A esta pesquisa, a poética da Dança Imanente da Companhia Moderna de Dança serviu como eixo central ao qual resolvi, enquanto pesquisadora da área e bailarina do referido grupo, desdobrar, dar continuidade ao caminho trilhado até então, fazendo, pois, minhas considerações acerca do assunto sob outros vieses.

Para que a continuidade dos estudos da Dança Imanente fossem por mim seguidos dentro desta dissertação, assumi como objetivo principal investigar possibilidades de experimentação em dança que não fossem pautadas em códigos pré-estabelecidos de estéticas consagradas em Dança a partir de estímulos às subjetividades dos sujeitos sob a perspectiva da tríade conceitual composta das noções de imanência, organicidade e técnica.

A noção de imanência (DELEUZE, 1995), organicidade (FERRACINI, 2006) e técnica (MAUSS, 1994) foram essenciais ao surgimento dos demais conceitos apresentados, os quais foram expostos com a finalidade de pertencerem ao arcabouço teórico que deu sustentação à investigação.

Visando o esclarecimento das conexões e relações estabelecidas, a tríade conceitual da pesquisa fora dividida ao longo dos três primeiros capítulos observando-se ao final, no último capítulo, a junção desses três elementos a partir da descrição de algumas das experimentações desenvolvidas.

Vale ressaltar a importância da parte prática da pesquisa, haja vista que cada vez mais se torna imprescindível que nós, artistas, possamos dizer de nossa própria prática e colocar nossas questões, análises e reflexões à prova de novos desafios que sejam apresentados ao corpo que dança como forma de abertura à consolidação da Dança enquanto conhecimento.

Neste sentido, esta dissertação de mestrado cumpriu o objetivo supracitado utilizando como sujeitos das experimentações os intérpretes-criadores da CMD, tendo em vista todo o envolvimento dos mesmos com a poética da Dança Imanente, assim como outras questões relativas à inserção da companhia em paradigmas e premissas da Dança estritamente pertinentes ao objeto da pesquisa.

Estas questões apontam no decurso do texto dissertativo que não há uma fórmula específica de trabalho e de trato com a arte que possa ser desvendada e repassada como um modelo para grupos e companhias. Porém, entendo que existe em uma perspectiva, para além do visível, pequenos e grandes elementos que tornam as vivências, individuais e em companhia dos bailarinos da CMD, peculiares e gerenciadoras de uma poética diferenciada.

Esta poética justifica-se e materializa-se por meio dos diversos relacionamentos e vivências individuais e em companhia que permitem aos bailarinos uma liberdade de criação em busca do amadurecimento dos processos de pesquisa pelos quais o grupo vem passando ao longo dos anos.

Acredito, portanto, que a hipótese da pesquisa, qual seja um trabalho de investigação e experimentação em Dança que parta de estímulos das percepções do bailarino sobre suas subjetividades corporais gera estados de corpos diferenciados a partir da ativação de níveis de organicidade, concepções diferenciadas de movimentos e, por conseguinte, produção de técnicas e estéticas imbricadas nas especificidades do processo sem o comprometimento do mesmo com procedimentos metodológicos pré-existentes em Dança, encontra-se confirmada, tendo em vista, principalmente os depoimentos e falas dos sujeitos partícipes das experimentações, assim como toda a estrutura teórica desencadeadora dessas reflexões.

Com efeito, as etapas de experimentação da pesquisa não devem ser tomadas como fórmulas prontas e codificadas à incitação das questões pelas quais estas perpassam. Entendo, com essa afirmação, que cada processo é um processo, e que por isso, as nuances apresentadas são relativas ao espaço-tempo no qual fora desenvolvido o problema da pesquisa.

Acredito, pois, ter conseguido abrir outros caminhos para futuras pesquisas na área da Dança pautadas nas noções levantadas por esta dissertação, além de ter possibilitado o prosseguimento das discussões acerca da Dança Imanente, a qual permanecerá sempre em constante inacabamento, e sendo discutida sob novas perspectivas e processos para o enriquecimento desta poética inserida na linguagem da Dança Contemporânea.

É relevante ressaltar, ainda, o vislumbre em dar prosseguimento às sementes plantadas nesta dissertação em futuros projetos de Doutorado, na tentativa de provocar novas relações, aprofundar questões, levantar hipóteses concernentes à teoria e a prática da Dança, principalmente a partir do âmbito da imanência como foco para a compreensão de questões sobre o corpo.

Referências bibliográficas

ACCIOLY, Eliana. Pina Baush. In: **Recando das letras**, <http://recantodasletras.uol.com.br/cronicas/1679065>. Acessado em 29/07/2010.

AGUIAR, Daniela. QUEIROZ, João. **Técnicas de dança & artefatos cognitivos**. In: Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser essa técnica. Joinville: Editora LetraD'água, 2009, p. 45-54.

ALMEIDA, Marcus Vinicius. A sagração da primavera ou a sagração de um corpo artifício. In: Sílvia Soter e Roberto Pereira (orgs.). **Lições da dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1992.

_____; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo, Campinas: Hucitec-Editora da Unicamp, 1995.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Memória e vida: textos escolhidos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMPOS, Flávio; RODRIGUES, Graziela. **Um estudo sobre as relações vivenciadas pelo intérprete no processo de criação cênica e de formação do bailarino-pesquisador-intérprete**.

Disponível em: <http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/trabalhos/portugues/Area3/IC3-27.pdf>. Acessado em 05 jun. 2010.

CRUZ, Denise; MOSTAFA, Solange. **Para ler a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2009.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

DELEUZE, Gilles. **A imanência de uma vida**. Trad.: Alberto Pucheu e Caio Meira. In: Philosophie 47. Paris: Minuit, 1995. Disponível em: <http://acotedelaplaque.blogs.sapo.pt/4489>

5.html. Acesso em: 23 jul. 2010.

_____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

_____; GUATARRI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad.: Aurélio de Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DOMECINI, Eloísa. Diálogo com o texto “Dança Contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo?”, de Daniela de Aguiar. In: **Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. n. 4, p. 58-60. Rio de Janeiro: 2007.

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança Moderna, Contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint. 1999.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP : Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **Café com queijo : corpos em criação**. São Paulo, SP : Fapesp, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 2008.

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

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. Workshop with Ryszard Cieslak. In: **Odin Teatret Films**. Holstebro: 1971.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IANITELLI, Leda Muhana. Técnica da dança: redimensionamentos metodológicos. In: **Repertório teatro & dança**, ano 7, n. 7, 2004.1, p. 30-37. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

KAEPLER, Adrienne. A dança segundo uma perspectiva antropológica. Trad.: Giselle G. A. Camargo; do original “La danse selon une perspective anthropologique”. In. **Nouvelles de Danse 34 et 35: Danse Nomade – Regards d’ Anthropologues et d’Artistes**. Bruxelles: Contredanse, 1998: 24-46.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: Sílvia Soter e Roberto Pereira (orgs.). **Lições da dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

LIMA, Marlini Dorneles de. Reflexões acerca da técnica na dança sob um olhar fenomenológico. In: **Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser essa técnica**. Joinville: Editora LetraD'água, 2009, p. 159-164.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005

LOBATO, Lúcia Fernandes. Derrida e a perspectiva “desconstrucionista” do padrão na dança In: **Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. n. 4, p. 312-315. Rio de Janeiro: 2007.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento: um método para o intérprete criador**. Brasília: LGE, 2003.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

MARINHO, Nirvana. Binômio técnica-criação: uma acepção estética e também ética. In: **Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser essa técnica**. Joinville: Editora LetraD'água, 2009, p. 107- 116.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez: 2001.

MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

MENDES, Ana Flávia (org.). **Abordagens criativas na cena: os múltiplos olhares da Companhia Moderna de Dança**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

_____. **A dança como soma de imanências: considerações sobre o corpo e a vida na criação coreográfica**. In: Anais da ABRACE, 2010.

_____. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo Averso**. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2010

_____. **Gesto transfigurado: a abstração do cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do Espetáculo Metrópole**. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MEYER, Sandra. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. In: **Ponto de Vista**, Florianópolis, n. 6/7, p. 43-56, 2004/2005.

Disponível em: http://www.perspectiva.ufsc.br/pontodevista_0607/04_nunes.pdf. Acessado em: 10. out. 2010.

_____, NORA, Sigrid, WOSNIAK, Cristiane (orgs.). **Seminários de Dança: o que quer e o que pode [ess]a técnica?**. Joinville: Editora Letradágua, 2009.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaco**: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

MUNDIN, Ana Carolina. Conversas sobre o bailarino contemporâneo e sua preparação técnico-criativa. In: **Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser essa técnica**. Joinville: Editora LetraDágua, 2009, p. 117-122.

NASIO, J. –D. **Meu corpo e suas imagens**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

OLIVEIRA, Lara Seidler de. A sutileza do diálogo. In: **Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser essa técnica**. Joinville: Editora LetraDágua, 2009, p. 141-145.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. Trad.: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, SP.: Martins Fontes, 1997.

PRIMO, Rosa. **A Dança Possível**: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

_____. **Corpografias em Dança Contemporânea**. Tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Daniel S. Lins. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, 2010.

ROCHA, Thereza. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. In: **Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser essa técnica**. Joinville: Editora LetraDágua, 2009, p. 55-70.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Márcia Patrício dos. **Corpo – um modo de ser divino** (uma introdução à metafísica de Espinosa). São Paulo: Annablume, 2009.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Ipojuca Pereira da. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos**. Dissertação de mestrado. Orientador: . Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://denisestoklos.uol.com.br/pdfs/ipojuca.pdf>> Acesso em: 22 jul. 2010.

SIQUEIRA, Denise. **Corpo, comunicação e cultura**. Campinas, SC: Autores associados, 2006.

SOTER, Silvia. Sobre técnicas e métodos. In: **Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser essa técnica**. Joinville: Editora LetraDágua, 2009, p. 93-98.

STRAZZACAPPA, Márcia. As técnicas corporais e a cena. In: GREINER, C. & BIÃO, A. (orgs.) **Etnocenologia – Textos selecionados**. SP, Annablume/PPGAC/GIPECIT, 1998: 163-168.

_____. **Entre a Arte e a Docência: A formação o artista da dança/Márcia Strazzacappa e Carla Morandi**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

ZARRILLI, Phillip. **When the Body Becomes All Eyes: paradigms and practices of power in kalaripayattu, a South Indian Martial Art**. New Deli: Oxford University Press, 2000.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.

ANEXOS

Anexo 1

Textos produzidos no segundo experimento – 14-05-10

CORPO MICROINFINITO

Christian Perrotta

Chamo-me Christian Perrotta da Silva. O nome Christian foi escolhido por meu pai, pois ele havia se identificado recentemente numa religião cristã, e por gostar muito da língua inglesa. O sobrenome Perrotta vem e minha mãe, que recebeu de meu avô, que é italiano (de uma região da Itália chamada Paula). O último nome, e mais comum, “da Silva” foi trazido de meu pai das raízes portuguesas.

Nasci em Belém do Pará sob o dia 17 de fevereiro de 1990, o que faz de mim um aquariano. O hospital onde nasci não existe mais (era relacionado a alguma coisa das forças armadas, acho). Minha mãe queria muito que fosse um menino (e foi).

A gravidez da minha mãe de mim foi o que segurou o casamento dos meus pais por mais uns anos, pois, antes de saber da gravidez, eles estavam na iminência de se separar. Mesmo assim, alguns anos depois que nasci, o fato aconteceu e trouxe consigo mudanças de indelíveis conseqüências.

Tenho uma irmã de pai e mãe, Renata. Uma irmã é apenas de pai, Alessandra. Ele a teve com outra mulher depois que se separou de minha mãe. Ana Sheyla é o nome dela, minha madrasta. Juntos eles também adotaram mais uma menina, Vitória, mais uma irmã. Sheyla (ou tia Sheyla, como chamo) já tinha duas filhas antes de conhecer meu pai. As duas, Jéssica e Stephany, são irmãs de coração para a vida toda.

Quando mais velho, descobri que meus pais haviam adotado um menino antes de eu nascer, mas ele fora embora tempo depois.

Sempre estudei nas mesmas escolas onde minha mãe dava aula, para não precisar pagar. No entanto, depois da separação dos meus pais, meu pai foi morar em Vila dos Cabanos, em Barcarena, e eu fui passar um tempo com ele (1 ano e meio).

Lá, eu ia de bicicleta para a escola todos os dias e brincava na rua, subindo em árvores e pulando muros, num estilo bem provinciano de viver.

Sei fazer origami, a arte milenar japonesa de dobrar papel. Meu tio, que é cunhado da minha madrasta, me ensinou e às minhas irmãs sempre que havia tempo. Minha irmã Jéssica me ensinou que nunca é tarde pra começar algo novo, e que há uma imensidão de coisas a serem começadas. Ela me introduziu à música, ao inglês, ao japonês e a muitas outras coisas.

Morar com meu pai em Barcarena foi algo que muito me modificou. Tenho saudades daquele tempo.

Sou uma pessoa muito nostálgica, e gosto de expressar isso em arte. Dança (às vezes), poesia (em maior parte) e música (só uma vez até agora). Quem me trouxe para a dança foram principalmente Iam, Daiane e Gláucio. A partir daí, meu interesse me trouxe para esse universo.

Já namorei 4 ou 5 vezes. Tenho uma incerteza por não saber se um deles foi namoro mesmo, ou não. Nunca formalizamos com esse nome, mas agíamos como tais, e nos referíamos à antiga relação como tal.

Tenho atualmente um peso médio de 63kg (apesar de saber que esse não é o termo correto).

Tenho gostos e interesses muito variados. Gosto de artes (dança, música, artes plásticas, teatro), ciências exatas (“matemática”, química, física), línguas (em geral qualquer uma), lingüística, filosofia, história, filologia, dentre muitas coisas não passíveis de serem listadas”.

Não sou muito alto, mas nunca me medi de verdade atualmente. Só o que fiz foi medir coisas como a distância entre marcas de articulações dos dedos para utilizar como régua quebra-galho em momentos de muita necessidade.

Falo muito quando estou sozinho. Falo com as pessoas com as quais interajo nas cenas imaginadas. Muitas vezes sinto raiva ou alegria com os acontecimentos que imagino. Sinto isso seriamente, a ponto de bufar de raiva por uma briga que eu apenas imaginei.

No meu trajeto de ida ou volta para casa, passo por um lugar de que gosto muito: é um trecho da Braz de Aguiar entre Benjamim e Dr. Moraes, próximo a uma banca de revista. Ele tem um chão bem plano, e várias árvores cobrem o lugar com folhagens.

Eu roia unhas, mas deixei de fazer-lo esse ano como uma vontade minha. Pensei que não sentiria naturalidade com isso, mas hoje percebo a não necessidade de fazer isso de novo.

CORPO PERGUNTA E CORPO RESPOSTA

Feliciano Marques

O que você responde quando alguma pessoa lhe pergunta quem é você? Eu sou alto, chato, bonito? Em quase 90% das vezes em que me encontro nesta situação, respondo... sou sincero.

Gosto de falar o que penso e gosto de viver com verdade. Eu olho para as coisas e para as pessoas, eu faço meu trabalho, eu amo... com sinceridade, com todo meu corpo.

As outras 10% das vezes respondo alguma outra coisa semelhante, como, sou verdadeiro, ou, meu próprio nome... Feliciano, o que diz muito de mim.

O que você responde quando alguém lhe pergunta como você está? Estou bem? Muito simples não acha? E quase não retrata como você realmente está se sentindo. É que tal resposta virou uma continuação obrigatória da pergunta, é tão real isto, que, quando a resposta vem acompanhada da mesma pergunta o primeiro locutor ou interlocutor muitas vezes não percebe o acontecimento e muda de assunto.

Nas vezes em que não faço o mesmo e que também não respondo estou cansado, gosto de responder que estou feliz.

Acho que felicidade é um sentimento que as pessoas precisam (não ter porque não são felizes) precisam dar mais valor quando as tem. Os sentimentos ruins sempre se sobressaem porque nos fazem mal.

O que você responde quando perguntam de onde você vem? De casa? Do escritório? Da faculdade? Eu respondo que venho de uma pessoa admirável por suas escolhas, pela sua brilhante escolha e inteligência sem escolaridade. Venho de uma Maria. Venho de lugares e das pessoas que me ensinam, que trocam comigo.

Venho, muito, de todos vocês.

CORPO MODERADOR

Bruna Cruz

Venho de Belém, do Reduto, da Doca, do Colégio Moderno. De “lá”, trago amigos, parentes, amores, muitas recordações e nostalgias que o tempo todo me cercam e são “palco” para a produção do meu presente. Hoje sou da Universidade, da Companhia, mas ainda sou dos meus amigos, parentes etc.

O meu “hoje” é completo quando sinto que estou aproveitando ao máximo isso tudo. Quando sinto de perto cada “vida” que eu vivo.

Falando nisso, posso dizer que vivo Brunas bastante diversas: tem a Bruna da faculdade, a amiga, a dançarina, artista, a filha, a irmã, a neta, a prima, a funcionária pública, a pesquisadora voluntária, e tem também a Bruna que pára pra olhar pra dentro e pra juntar todas as outras, quando se olha no espelho, quando vai dormir, quando está em conflito, quando olha para o futuro etc. elas costumam se dar bem!

Eu me identifico com a descontração, a idéia de liberdade, a racionalidade, o sentimentalismo, as novas tendências, os novos pensamentos, as novas propostas, as criatividade e também os desafios. Sei me adaptar, sei me moldar, mas sei melhor arriscar algo mais “eu”. Estou num momento meio que “indo-contra-mim”, a fim de me disciplinar e ficar mais satisfeita com o que produzo, ou, no mínimo, mostrar mais empenho às pessoas que se importam comigo. Me custa levantar cedo, chegar cedo, fazer muitas coisas em horários apertados, ler muitos textos (algo com que me identifico pouco historicamente).

Tudo isso, apesar de me custar, me moldar a uma condição com a qual nunca me identifiquei de fato, me gratifica e é um objetivo realmente meu, não individual, nem egoísta; é meu e envolve necessariamente o amor que tenho para com meus “pilares” – amigos, parentes, amores, colegas – e o que eles têm para comigo. Sinto-me na busca por uma moderação ótima entre minha identificação mais prevalente e as que venho agregando.

Isso é o que marca o meu presente. Meu corpo é, portanto, o corpo-moderador/negociador, uma membrana semi-permeável que delimita o que estou..

CORPO ASTATO

Luiz Thomaz Sarmiento

Meu nome é Luiz Thomaz Sarmiento Conceição, filho de Célia Maria Braga Sarmiento e Luiz Thomaz Conceição Neto. Demorei muito tempo para gostar do meu nome. Já que por anos não me identificava com a nomenclatura “Thomaz”, achando-a inclusive bem feia. Esse nome contabiliza sua 4ª existência na família Rosas, a qual pertenço por conta do meu avô que fora adotado, anos atrás, por Luiz Thomaz I. Outro fato que, nesses 20 anos de vida, incomodou-me profundamente é em relação aos meus nomes. Como se pode perceber tenho problemas com nomes.

Não gosto dos meus sobrenome. Hoje já me acostumei a eles, assim como ao meu segundo nome, mas quando penso que eles poderiam ser Rosas e Braga (família do meu pai, e da minha mãe, respectivamente) me frustra, pois aos considero mais bonitos. Luiz Thomaz Rosas Braga ou Luiz Thomaz Braga Rosas, ouvindo-os não parece eu,mas talvez se tivesse sido batizado assim teria gostado mais da forma como sou chamado ou não.

Sou formado por tudo o que me cerca e que interfere em mim de maneira direta ou indireta. Não posso falar do que me completa, mas sim do que me soma. Minhas identidades são recicladas a cada dia mas com recorrências à minha cultura. É difícil dizer como sou, talvez seja mais fácil dizer como estou, mas não tão simples, o estar é um ponto de vista.

Sem mais delongas, melhor falar de como estou. Estou preocupado, sinto que preciso ajeitar muitas coisas na minha vida mas não sei como. Isso é um mal geral, o mal do não saber o que fazer ou quando é melhor fazer. O que sei é que quero tudo rápido, quero ter o máximo de conquistas e realizações, experiências e concretizações, enquanto posso aproveitá-las e provê-las, assim como compartilhá-las.

CORPO FAMÍLIA

Ana Paula Siqueira

Ana Paula Faria Siqueira, filha de Yeda e do Cláudio, irmã da Taís e do Fábio, tia, sobrinha, neta e amiga. Nascida em 16 de janeiro de 1985 na cidade de Belém-PA, mais precisamente na maternidade das Acácias. A primeira neta, a primeira sobrinha, a única filha biológica por parte de pai.

Desde que nasci até mais ou menos seis anos de idade morei com meus pais na casa de meus avós paternos Mero e Claudionor. Posso dizer que tive a melhor infância do mundo, com tudo o que uma criança tem direito: pipoca, sorvete, pizza, “chaves”, pular elástico, esconde-esconde, enfim, e muito amor. Aliás, por conta deste último, considero até que fiquei uma criança muito “mimada”.

Passei por várias escolas, mas foi no colégio Moderno onde comecei minha formação, seja ela física ou psíquica. Foi lá onde passei e passo parte da minha vida. Considero que esse ambiente me fez. Me fez crescer, amadurecer, errar, me tornar que sou. No Moderno, conheci as pessoas que me acompanham até hoje, para mim, as melhores pessoas do mundo, meus irmãos que moram em outra casa. Amigos que me ensinam a viver, crescer, amar. Pessoas que “me” pertencem, que, assim como eu, “mandam” e escrevem minha história.

Hoje, eu sou alguém que “procura” um lugar ao sol, que corre atrás de virar “gente grande”, graças aos ensinamentos de meus pais, irmãos, amigos. Não me considero tão tranqüila como há 20 anos atrás, as cobranças crescem assim como eu. E isso tudo me completa. Acredito que nada me falta, crendo que o resto vem com o tempo. Vem com o tempo e com a certeza de que sempre eu terei tudo o que preciso. Afinal, aquele que nos amou primeiro ta sempre de olho, cuidando de tudo e de todos nós.

CORPO COMPLEXIDADE(S)

Andreza Barroso

Falar sobre mim é bastante complexo, talvez nem tanto, mas à princípio é assim. Eu venho de um “lugar” onde tudo nunca foi fácil e nem muito confortável... uma infância cheia de fragilidades imunológicas (gripes, amas) e psicológicas (sem firmeza na palavra, poder de decisão ou de posicionamento), mas, de uma esperança imensa que um dia tudo iria mudar.

Realmente mudou... minha mãe mudou, meu pai mudou, meus irmãos, cachorros, casa, colegas, porém, uma ânsia, necessidade, batalha e esperança continuam, as mesmas, só que em níveis superiores. De onde venho me alicerça parra aonde eu vou, persistindo sempre, só que conseguindo mais.

Falar quem eu sou é muito complexo, pois consigo ser uma conjunção de opostos que se equilibram: sensível e emotiva sendo também ríspida e seca/dura; amável e compreensiva e, também, estúpida e intransigente; educada e cerimoniosa e, mal educada e recalcitrante (claro que por vezes), aconselhadora e, por vezes, me ver fugir de meu próprio conselho.

Nesses momentos me preocupo... não estou sendo feliz; aí me recoloco num lugar de serenidade e reflexão; volto ao começo e faço ressurgir a esperança que me ajuda a buscar ser melhor em corpo e espírito... ao amor – sentimento nobre – que me sustenta na luta diária, na crença, na fé, na força, no melhor que posso ser, ter e dar.

Mas não acabo por aí. Isso são somente nuances do que sou ou posso ser. Só sei que sou mais do que posso ser, mas ainda não estou sendo o que posso e, às vezes, quando surto (pois sou racional e louca), penso que posso não ser nada ou ser muito aquém o que eu penso ser (sou tão clara e tão obscura/secretá)

Quem ou o que me faz são todas as experiências com quaisquer seres, sejam animados ou inanimados (pessoas, animais, alimentos, objetos...), as ações do cotidiano me perfazem as condutas convenientes; fontes fortes me sustentam em atitudes, mas os meus pensamentos, anseios, não me abandonam em nenhum momento, quando penso em desistir de algo acredito e me firmo que não sou assim e embarco num sonho e por algum momento “vivo-o” intensamente.

O que me completa é a crença de sempre ir em busca de algo, geralmente não me deixar esperar, a arte, a música, a poesia, a melodia, a energia, a fé, o orgulho. Sinteticamente a dança, a capoeira, o deleite de estudar e me mostrar, o meu filho, enfim, meus amores que confortam e essas esferas são minhas identidades que hibridizam-se entre o erudito e o popular, entre o complexo e o sintético, entre o eufuror e a nostalgia, entre o palpável e o imaterial...

E sei que a única coisa que me pertence é a energia que compreendo dentro de mim: que me mobiliza, me instiga e me transporta para além do mensurável. mas me identifico com muitas coisas abrangentes: sensibilidade, paz, fé, “luta”, força, “persistência”, ser único, especial (cada um tem seu valor).

E nesse momento de desequilíbrio mental, psicológico e físico, pois são muitas agregações distintas de responsabilidades e necessidades, e querências, é que me encontro,

mas não estou infeliz, pelo contrário estou propensa à uma verdadeira felicidade compartilhada, não que nunca tenha sido vivida, mas porque à pouco será sedimentada, ratificada, clarificada.

CORPO-MOMENTO

Nelly Brito

O corpo auto-biográfico é momento, é vir-a-ser. Não é nada que caiba num conceito e tudo que caiba na vida.

No momento, sou um inchaço no pé, sou uma orelha ambulante que escuta, escuta, até...poder dizer alguma coisa do que escutou, só pra escutar mais depois.

No momento, sou tia de uma sobrinha que considero um pouco filha, apesar dela ter quase a minha idade.

No momento, sou uma filha que está começando a conseguir lidar pacificamente com sua mãe e que morre de preocupação com um pai tolo e mimado feito um garotinho doente que quer brincar e por isso finge que não está doente.

No momento, sou uma jovem cheia de sonhos profissionais, mas que morre de medo ao ver que esses sonhos podem se tornar realidade (porque tudo está dando tão certo? Isso me assusta... Mas por que? Isso deveria me animar).

No momento, sou “fruto de um árduo trabalho de equipe” que deseja com muita força e fé que essa família consiga comprar sua casa própria (que estará sempre em reforma).

No momento, sou uma menina se transformando em mulher, sentindo o peso dessa mudança, principalmente por ter um amor longo que se atualiza a cada dia, mas que não tem futuro certo... Sou alguém que sofre tanto só de pensar nisso que prefiro nem pensar, mas penso.

No momento, sou alguém bem mais calma e feliz comigo mesma.

No momento, sou chorona.

No momento, vivo tão intensamente os sentimentos e os pensamentos alheios que às vezes os vivo na pele.

No momento, sou uma imensidão de pessoas, ou melhor, sou um pedacinho de todos com quem já me relacionei de algum modo. Sou um caldeirão com todos os afetos que já experimentei e com as dúvidas daqueles que vou experimentar.No momento, não sou... o que poderia ter sido, as escolhas que não fiz, os momentos que não vivi.

No momento sou saudade de outros momentos, sou os vários pensamentos antes de dormir, sou lembrança para alguém.

No momento, estou descobrindo a “cara da morte” que está viva e estou lutando para me manter de pé na sua frente, para não cair na real que ela oferece.

No momento, sou os vários passos que dei,os vários pés que encontrei, as pegadas nas quais esbarrei e aquelas que vi se afastarem.

No momento... é o que se pode dizer, porque o “o que sou” é momento e “o que fui” e “o que serei” também é momento.

Ah, por enquanto, me chamam Nelly Lara de Brito.

CORPO VIVO

Ercy Araújo

Após um acordo feito entre um casal (Vera e Wantuil), onde ao terem filhos Wantuil escolheria o nome para os nascidos mulheres, nasceu, após o primogênito (Thyago – este é pela bíblia), o segundo filho do casal, batizado com o nome de Ercy (Ercy – este vai ter este nome para homenagear meu recente falecido irmão). Após Ercy nasceu ainda mais um filho que recebeu o nome o pai (Wantuil), mas este texto é uma apresentação do segundo filho e é nele que fixaremos as descrições.

Ercy nasceu e foi apelidado de Bico e assim foi chamado por toda infância e período escolar, neste período era gordinho e gostava de andar com os amigos de seu irmão mais velho, acredito que isso fez ele ser um pouco precoce.

Ainda na companhia de seu irmão mais velho, passou uma infância no interior do Estão do Pará, na sua cidade natal (Altamira), e como bons meninos do interior, eram atentados e muito brincalhões, um mais sonso, talvez porque sabia que o outro por ser completamente escandaloso chamaria a atenção e conseqüentemente a culpa das peripécias.

Assim foi construída a infância de Ercy.

Aos 12 anos ao mudar para capital do Estado (Belém-PA), sofreu uma mudança, pois seu irmão e padrinho passou a mudar com um primo mais velho. A mudança fez com que Ercy buscasse uma substituição dentro do novo ciclo que passou a conviver no universo escolar.

Uma coisa ficou fixa e característica neste ser em formação, estava se tornando brincalhão, que dificilmente alguém o via triste. Esta alegria se ressaltava nos momentos culturais-festivos promovidos pela escola, que o fez entrar no grupo de dança e construir um ciclo de amizade que consolidou como companheiros. (será que foi feita a substituição?).

Vamos fazer um mergulho no que podemos chamar de características do Ercy.

Uma pessoa que considerava feia e agora não liga pra sua feiura. Aprendeu a amar a vida e ter fé em Deus, porque sabe questiona-lo, mas, acima de tudo aprendeu que nunca saberá ou melhor, aprenderá tudo o que gostaria.

Saber que falar pouco sempre foi uma coisa particular de um bom observador, mas que falar coisas certas somente um ótimo entendedor consegue.

Ter uma paixão pela natureza representada pela zona rural e um pensamento sócio-político-cultural que geram conflitos infinitos nas várias áreas que formam este indivíduo.

Completamente emotivo nas reflexões solitárias, emoções boas e ruins, mas geralmente boas.

CORPO DIVAGANTE

Daiane Gasparetto

O meu corpo auto-biográfico, auto-dramático, pouco alto, muito baixo, todo rápido é o que eu sei contar sobre hoje, que já foi ontem e logo será amanhã. E ao ser a minha contadora, faço de conta que não sei me contar, só para poder me reinventar a cada minuto.

Mas nunca me reinvento por inteira, pois há em mim um monte de sensações, imagens, pessoas que sempre me acompanham. Mas paro agora e penso (um minuto de silêncio)... Tudo isso muda também e no medo dessa alteração doidamente ágil, vejo meu pai entrando no carro, minha mãe costurando um vestido, minha irmã assistindo tv, meu irmão chegando suado do basquete.

Minha família é meu corpo: tenho o queixo de meu pai, um pouco da brancura de minha mãe, o sangue de meus irmãos. Minha companhia é meu corpo: tenho a minha imanência imanente aos que estão nesta sala. Meu estudo é meu corpo: tenho a identidade cravada à procura do outro. Minha casa é meu corpo: tenho a divisão dos compartimentos me indicando a presença das fronteiras. Minha cidade é meu corpo: tenho a chuva deitada sobre meus cabelos.

Meu mundo é meu corpo: tenho os trajetos das viagens fotografados na memória onde ainda habitam os amigos que quero rever. Meu sub-mundo é meu corpo: tenho o meu subterrâneo desafiando o que desconheço. Meu eu, que ao leres virou teu, é o que ofereço de mais corpo que tenho: minhas divagações.

CORPO IN-MUNDO

Wanderlon Cruz

Partindo do princípio o que é meu corpo, posso dizer que é um corpo que já viveu muitas experiências, principalmente em relação a utilização deste corpo.

Pude vivenciar inúmeras formas de manipula-lo, desde a infância praticando natação, passando pela música, voleibol, futebol e mais atualmente a dança. É um corpo que com o tempo e estas atividades acabou adquirindo certas limitações, que muitas vezes lhe impedem de ser mais explorado.

É um corpo que tem uma identidade “bipolar”, onde alguns o avaliam como comunicativo, extrovertido, engraçado e sem limites, e muitos como fechadão, reservado e sem frio.

Me identifico com qualquer coisa prática que envolva qualquer atividade artística, mas também principalmente com os esportes, onde um deles especificamente proporcionou a este corpo muitas e boas experiências.

É um corpo que sem a família, os amigos, as novas experiências, carinho, cumplicidade, confiança e perseverança, e principalmente o futebolzinho de toda semana não se sente completo.

Atualmente, está completamente influenciado, apaixonado e deslumbrado pelas novas tecnologias, onde, no muno ao qual ele vive e principalmente nos objetivos em que ele se enquadra é intensa e inevitavelmente indispensável.

Por fim é um corpo que sempre procura se adequar da melhor forma ao que a vida lhe proporciona e que tenta da melhor maneira adequar a vida à sua melhor forma.

Anexo 2

Textos produzidos no quarto experimento – 21/05/10

Nelly Brito

A companhia é...

Lembrei agora daquela linha de produtos que trazia sempre o mesmo bordão: “Amar é...”, cujos protagonistas eram dois namorados nus.

“Acho que, guardadas as proporções, a Companhia poderia metaforicamente remeter a isso: um grupo de pessoas que se conhecem tanto mais tanto, tanto, que se desnudam umas para as outras e que amam e que literalmente, fazem companhia umas para as outras”

Nos desnudamos em lágrimas, nos desnudamos em sorrisos, em segredos, em cobranças. Sabemos as fraquezas e as fortalezas uns dos outros, as quais se refletem em apelidos e em uma linguagem particular. Somos um país. Quem sabe como Mônaco? Poderia ser, só que aqui todos são nobres e vassallos seguindo uma língua, um bandeira, normas sociais e filosofias próprias.

Gosto de dizer que somos “amigos-irmãos”. Poderia dizer só irmãos, mas não, não é bem assim. Primeiro porque irmãos não se escolhem e segundo porque irmãos não se namoram – isso é muito importante.

Eu, particularmente, pensando em minha função dentro da cia, acho que sou muitas coisas. Já fui ponto de discórdias, de brigas feias e enfurecidas; hoje sou “advogada do diabo”, “manteiga derretida”, uma palavra de ordem ou de brincadeira. Com certeza sou amada.

Bom, desses meus companheiros, elenco os seguintes pontos em comum.

Eu e Flávia – virginianas clássicas

Eu, Márcio, Ana Paulla e Ercy – Banda Geová

Eu, Daí e Bruna = futuras psicólogas

Eu, Wnadinho e Feliciano = pavio curto

Eu e Gláucio = dispertamos medo, às vezes

Eu e Andreza = afinidade de graça, amor à 1ª vista

Eu e Ercy = bimbins

Eu, Ercy, Feliciano e Luiza = casais caseiros

Eu e Christian = amis du français

Eu e Márcio = primos

Eu e Companhia = incentivo aos estudos, exemplo de vida, paixão pela arte, Moderno sol da memória.

Eu em Companhia = AMOR!

Companhia é... Mara!

Companhia é... Mamãe!

Companhia é... Bipolar!

Companhia é... Conter o espírito de agressão!

Companhia é... Tacacá!
 Companhia é... Mickey!
 Companhia é... Bimbim!
 Companhia é... Fruto de um árduo trabalho de equipe!
 Companhia é... Vagabunda!
 Companhia é... O mundo é uma bola!
 Companhia é... Fazenda!
 Companhia é... Papagaio!
 Companhia é... Julio!
 Companhia é... Chega!!!

Companhia é amor eterno.

Ercy Araújo

Como não poderia ser diferente, faço uma reflexão cíclica ao pensar nos reflexos d'eu para companhia para comigo. Pois hoje, maio de 2010, sinto um equilíbrio nas ações e reações de ambas as partes.

Na Companhia pude colocar em prática uma coisa que faço desde moleque, pensar em milhões de coisas que poderiam ser outras ou ser elas mesmas mais real ou mais imaginária, uma coisa poderia deixar de ser ela e não ser mais nada ou passar a ser o sentido de tudo, pensar, pensar e pensar. Aqui na Companhia recebeu o nome de imaginar e criar. Acredito que o desenvolvimento desta minha característica me fez alcançar uma identificação. Mas isso poderia ser em qualquer grupo ou linguagem artística?

Não, pois a identificação foi completa ao almejarmos um ideal essencialmente comum, de posicionamentos políticos-sócio-culturais e, principalmente, artístico.

Cíclicamente falando acho que a recíproca é verdadeira, ou seja, fez com que a Companhia (nas devidas proporções) vislumbrasse um pensamento de não estagnar, sempre imaginar novas possibilidades. Assim acredito ter contribuído para esta característica.

Bom! É isso... e muito mais, mas por ora fico nestas palavras.

Daiane Gasparetto

Eis que de repente entro nessa fala reformada e vejo todos que nela habitam sentados à frente do espelho. Essas pessoas têm, por um instante, as faces neutralizadas, mas ainda tomadas por uma intensidade de pré-espetáculo.

A mão direita de todos está levantada, tendo o dedo indicador e o dedo médio erguidos, simbolizando paz e amor. Talvez não seja propriamente paz e amor, mas, sim, um signo oculto de coisas não ditas que estão a vir.

Refletidos no espelho, os olhos denunciam que muita coisa já veio. Contudo, a neutralidade presente nesse momento de existência conjunta, anunciam o inesperado que uma hora chegará.

Sentada em meio aos que na sala estão, começo a olhar delicadamente para cada um dos presentes. Sei que eles estão, sutilmente, a me observar também. Todos se olham com uma lentidão própria dos passionais, dos que guardam os detalhes da outra pessoa para transforma-los em afeto, em um presente, em uma mútua adoração.

Pouco a pouco, ainda no mesmo estado de corpo, essa imagem toda descrita transforma-se em uma foto em preto e branco. Pouco a muito, agora em outro estado de espírito, eu seguro este retrato e passo a ver o quanto há de mim em cada feição desses transeuntes perenes e o quanto há deles nesses meus olhos preenchidos de gratidão.

Para mim, descrever este grande reflexo estabelecido entre mim e a companhia moderno de anca é traçar com dedos calmos a imagem dessa foto que, por ventura, veio à cabeça subitamente.

Dizer o que vejo de mim na cian e o que vejo dela em mim é como deixar o espetáculo do improvisado começar e descobrir que há mais mistérios entre a coxia e o palco o que já foi apresentado a olhos nus.

Luiza Monteiro

Companhia eu, eu Companhia

A Companhia Moderno de Dança me faz ver que é possível criar, produzir, discutir, fazer dança com excelência e como projeto e vida. Aguça meus sentidos para perceber a diferença e amá-las. Tenho algumas tantas irmãs e irmãos com os quais convivo muito em função deste grande e invisível elo. Posso ser e estar na cena de várias maneiras, viajar em realidades outras que não estão acessíveis para qualquer um. Tenho momentos de conforto e deleite na tentativa de superação de mim mesma junto aos desafios criados em companhia. Sou um corpo mais paciente por entender que sem compreensão e tolerância o elo se desmancharia. organizo, planejo, cuido, observo milimetricamente. Limpo, varro, carrego, sou e faço coisas que me escapam noutras ocasiões. A companhia é em mim sonho que nunca chega mais que já está se realizando há muito tempo. Pertencer, ser, estar companhia moderno de dança é um atestado de qualidade e reconhecimento no contexto artístico no qual estou inserida. Carrego no peito e nas costas o símbolo maior da representatividade de uma educação referendada no ensino entre quatro paredes modernistas.

Faço, completo a história, imanência companhia moderno de dança, com uma pequena parte que me cabe deste latifúndio. Construí e idealizei sua fundação, construí salas e arrumei tantas e quantas coisas se pode conceber. Minhas palavras, meu corpo, meu gestual

transfigurado, figurado, desfigurado, preenche o seu espaço devido nas obras artístico e/ou literárias frutos desse árduo trabalho.

Tudo parece tão tênue e rizomático que não sei mas se a faço porque ela me faz ou se ela me faz porque eu a faço. Bem! Estamos aí, convivendo em um mesmo espaço tempo, revelando saberes, promovendo gostos e desgostos, proporcionando os encontros e os desencontros.

Não há mais como separar, o laço está feito e não há pistas muito óbvias de onde termina isso tudo. Quem nasceu primeiro o ovo ou a galinha?

Ana Paula Siqueira

Companhia Moderno e Dança...

...Somos um corpo e assim bem ajustado, totalmente ligados, unidos, vivendo em amor. Um vaso nas “mãos” do oleiro, companhia moderno de dança, moldados a cada dia. Uma família sem qualquer falsidade, vivendo a verdade, expressando a arte de nossas vidas. Antes, um vaso vazio, sem água, sem flores... ..Hoje, têm-se um regador, quase que diário, pra que essas flores floresçam e cresçam. Guardamos “nossos” mandamentos. Celebramos a luz que nos uniu. Preciosa é a nossa comunhão...

Wanderlon Cruz

A Companhia Moderno de Dança é de fato uma família, onde podemos experimentar vários seres, vários mundos e inúmeras vivências. É um lugar, um grupo, uma família ou qualquer outra denominação onde cada indivíduo que a integra pode ao mesmo tempo aprender, ensinar e principalmente compartilhar todas as nossas vivências.

Aqui cada indivíduo é único, mas quando toda esta unicidade se reúne e compartilha, a companhia moderno de dança se torna mais única, podendo vislumbrar qualquer objetivo e ultrapassar qualquer barreira.

Neste lugar e com esta família aprendia a ser mais sensível, mais observador, mais amigo e muito mais humano. Pude visitar e conhecer pessoas, lugares, coisas que nunca imaginei que poderia, mais que sempre sonhava em fazer. Aqui, aprendi até a “abrir mão” do que qualquer um aqui e até eu mesmo nunca imaginaria que pudesse acontecer, o futebolzinho de todo sábado.

Posso afirmar que me tornei melhor, pois aqui, consigo transfigurar qualquer acontecimento da minha via e do meu cotidiano em dança, em movimento, em arte, e a dança também foi uma coisa que eu aprendi a gostar e dar valor aqui.

Aqui aprendi a gostar, a sentir, a amar, aprendi a respeitar e a ser respeitado, sabendo que quando e se precisar terei mais uma família para me estender a mão.

Resumindo, aprendo ensinando a aprender.

Bruna Cruz

A companhia é eu, porque é “alguém” que se permite viver várias experiências, traçar vários caminhos, fazer “pomba-lesices”, fazer profundas reflexões, receber novos elementos – sejam técnicos, pessoas, teorias etc. –, jogar com a diversidade.

Eu sou a companhia, também por isso, mas, por outro lado, porque quando procuro fazer meus deveres com excelência, busco tomar iniciativas para produzir algo novo, falo sobre a arte, a cultura, a poética, a estética; quando sou ambiciosa, empreendedora, sensível, “família”, artista; e por aí vai...

Andreza Barroso

Não posso deixar de dizer que, a companhia moderno de dança, a partir do meu envolvimento como espectadora, sempre me inspirou como um bom lugar de se “viver” – construir relação e linguagem em dança.

Sinto-me muito feliz de saber que desejos se desembocam em espécie de objetivo e se tornam realidade. E assim foi... a cia se tornou realidade em minha vida e eu me tornei realidade dentro da cia. Um ser diferente entre os demais, também diferentes. Diferenças muito especiais e enriquecedoras como artista e pessoa.

Encontrei o que precisava: trabalho de irmãos artistas. Pessoas que estudam, discutem e realizam a arte dança, num ambiente alavancador de amizade, companheirismo...conforto. Uma margem de segurança que me embala e entusiasmo, trabalho sério e incessante com objetivos...metas, todas alcançáveis. Aqui, todos nós nos conjugamos na unidade diferenciada da diferença: a diferença que nos une e traz nosso estilo.

Assim me sinto, bem diferente de qualquer pessoa dentre nós, mas já mencionei em outras ocasiões: a companhia é a diferença, essa é a sua identidade (nossa riqueza) e por isso acredito que eu, implicitamente, já trazia a cia na veia: a autenticidade, o entusiasmo, o vigor, o amor à dança...ao dançar nos torna uno ainda que especialmente diferentes.

Vejo por outra sinto necessidade de me fazer mais presente em cia, mas tenho distintas limitações que me ajudam a flexibilizar um pouco para eu mesma e compreender que isso é necessário, pois agrega minha própria diferença e, ainda que haja qualquer desventura, sou feliz aqui e quero continuar aqui. Também, sempre acreditei que tudo sozinho é mais difícil, então, para que eu possa crescer neste caminho dançante nada melhor do que estar junto à um grupo de pessoas determinadas a crescer, e crescer juntas – não em grupo, mas em companhia.

Aqui tenho voz, tenho valor, tenho funções, enfim, tenho o que precisava ver-me ter, pois a cia tem vez, tem valor, tem funções várias em nossas vidas e na via dessa cidade como promotora de ação e conhecimento. A cia nos mobiliza a sermos melhor...eu ser melhor...a ia em si, ser cada vez melhor e isso alimenta qualquer ser humano humanizado, moralizado, determinado.

A companhia moderno de dança é fruto de um árduo trabalho em equipe: árduo porque é gradual, sacrificante nas suas individualidades e resistente aos mecanismos nocivos; trabalho porque é este que enobrece e, sendo com arte, tudo o que nos pertence por assim dizer se eleva e; equipe porque é o agente propulsor ... trabalhar com e para o outro é motivador e engrandecedor, faz-nos sentir pertinentes e presentes... Seres humanos maiores.

Eu, ABS, sou parte dessa companhia...que também sou eu.

Feliciano Marques

Família de um parágrafo só.

Bom, como um grande amigo meu diz... “Fechem os olhos”, imaginem uma grande fortaleza de sonhos, os seus sonhos mais desejáveis, agora, imaginem alguns desses sonhos se tornando realidade e outros, antes muito distantes, com a possibilidade de se transformarem em algo real. Imaginem muitas vitórias, imaginem muitos sorrisos, imaginem muito, mas muito amor. Essa é a minha família. Mas o que a torna mais “linda” e apaixonante são as suas derrotas, lágrimas, as suas confusões e discussões em meio a inteligência abundante de seus integrantes, as brisas e as frases, que por vezes magoam um ao outro, ditas no fervor dessa paixão em fazer sonhos se tornarem verdades palpáveis. As constantes aprendizagens pelo lado mais humano possível, o erro, tudo isso porque vive tudo em companhia, como se um fosse tudo em companhia, como se um fosse o tudo e o tudo fosse o um. Porque esta família é fruto de um árduo trabalho de equipe.

Christian Perrotta

Viver em companhia é como “enviver”. E essa “enviveura” nos “interfecta” de modo “mutuotal”. Nossa “coexistitude” nos torna “complênidos”, mas sempre “alter-hólicos”.

Meu “cresquescir” nesse “atmesseus” é mais que “desmilável”. Quase “desmilábilis”. Tenho a “essencina” de nosso “envivamento” no “intimor” de minha “eoa”. Uma “essencina” “intérsacra” e “incontravontamente” “idiômica”.

No “seirno” de nossa “famícia”, somos aquilo que “deludamos” em nosso “enviver”. E a “envivura” em si nos “optiga” por “álutros” “deludamentos”. E permito que meu “iegm” se “marmogulhe” em meio a todas as “optigações” que já “virveramos”.

Sou um “córcor” e um “córcome” (por incrível que pareça), pois o “envidir” que nos “vivera” em “quastos” “ensárquiomas” são “nosços” também.

Meu “iégmo” é “solúrrado” nos demais, por “chumarços” de “poentro” “orlaboratente”. Como por igual, sou “movedíssuto” dos “iegmós” de “eutós”. “Somestamos” “palindrômico” “ciaeu”.

Anexo 3

Relatos acerca do exercício de improvisação proposto no quinto experimento – 28/05/10

“Muitas vezes eu me detive ao conceito, que é o de corpo moderador, de uma maneira geral, moderando assim um jeito mais livre de um jeito mais rígido de movimentação. Aí depois eu comecei a me remeter às palavras-chaves especificamente. E me lembrava muitas formas movimentação, tipo Doca tiveram umas lembranças, e aí de quando eu ia para o carnaval, e eu fazia umas coisas que lembrava o carnaval. E aí companhia, pô, companhia impossível não ter... É família, família tinha muita coisa engraçada da minha família, que eu me lembrei de características de movimentação. Eu meio que bricolei as coisas. Só que eu achei que em alguns momentos dava para perceber a coisa do corpo moderador, porque uma coisa era muito diferente da outra e acabava que não dava pra ir direto de uma coisa para a outra e ia assim moderando automaticamente no meu corpo para transferir de um tipo de movimentação para outra totalmente diferente. No começo eu ia muito pelo conceito, mas depois eu vi que indo pelas palavras que eram totalmente diferentes dava para perceber isso” (Bruna Cruz).

“Foi dificultoso conseguir interliga-los, fazer uma movimentação que representasse. Eu preferi fechar em um dos tópicos, porque achei que era mais materializável e eu acho que retratava mais a questão do corpo Astato, que eu selecionei. E o tópico que eu peguei foi exatamente o das identidades recicladas. Eu fiquei muito tempo na frente do espelho como uma forma de identificação, de me olhar, enfim, de verificar alguns detalhes do meu eu. Depois disso eu passei exatamente para tentar modificar esta imagem que eu estava vendo e como eu posso modificar de maneira mais, em que circunstâncias eu posso e invariavelmente eu modifico, independente do local que eu esteja, da situação que eu estou inserido. Como é que ocorrem essas mudanças e onde parte essa modificação, se parte de mim ou se parte de fora...” (Luiz Thomaz Sarmiento).

“Tentei fazer bem direto. Tentei fazer movimentações bem resumidas que me remetiam àquelas palavras de forma mais direta e um símbolo que pra mim tinha um significado muito forte daquele contexto todo que eu poderia envolver naquelas palavras. A seleção foi bem

pontual de todo o texto, fez eu me remeter bastante ao texto, mas também fez eu me remeter ao que eu penso agora e não no momento que eu escrevi o texto. Isso foi legal. Quando eu li eu me remeti um pouco ao texto, durante a lembrança das palavras. Mas quando eu fui criar eu não remeti mais ao contexto daquela palavra dentro do texto, e sim do que significou pra mim agora quando eu li. Eu acho que talvez tenha coisas que eu tenha colocado o sentido da palavra agora que não seja utilizado no texto com o mesmo sentido. Eu acho que ocorreu uma alteração do dia da escrita até agora no dia da criação em cima das palavras” (Ercy Souza).

“Eu não peguei o corpo momento, que foi o corpo que eu estipulei, e tentei fazer. Tentei mesmo pegar as palavras e ver o que das palavras saía em mim. E o que eu percebi é que no resultado disso tudo, eu acho que naturalmente apareceu o corpo momento que eu tinha pensado. Então foi meio que... E depois eu vi que o meu conceito surgiu naturalmente com as coisas que eu fiz. Outra coisa que eu achei que foi interessante é que as pessoas fazendo, elas fizeram muito forte o que agente usualmente chama de movimentos obrigatórios. Foi impressionante. Todo mundo que eu olhei improvisando fez muito os seus movimentos obrigatórios. Eu fiz, o Feliciano, o Wandinho, todo mundo, a Daí, a Bruna. Todo mundo fez muito os seus movimentos obrigatórios. Eu acho que isso é legal, porque antes agente não tinha parado para pensar porque eu faço esses movimentos obrigatórios. Não, agente simplesmente só pensava assim, essa pessoa sempre faz os movimentos obrigatórios dela, ou a memória corporal que ela expressa. Não sei dizer. Talvez se eu não tivesse tido os estímulos que eu mesma escrevi, talvez não saíam os movimentos obrigatórios. Então foi interessante perceber que a partir do que eu escrevi, das coisas que são importantes na minha vida saíram os meus movimentos obrigatórios” (Nelly Brito).

“Quando eu iniciei pensei muito nas palavras e no que elas me remetiam nesse momento. E eram coisas muito fortes pra mim, como o nome da minha mãe, a coisa da sinceridade, que eu gosto muito. Quando eu li, eu vi Feliciano Marques Filho, o conceito corpo pergunta e corpo resposta, eu vi só como um cabeçalho e depois eu fui fazendo as palavras e o que elas me remetiam. Felicidade, Sinceridade, Mãe Maria e lugares e pessoas que trocam comigo, que seriam as identidades das pessoas que estão dentro de mim, inseridas dentro de mim. Foi aparecendo naturalmente e eu não pensei em momento nenhum, eu só li como cabeçalho e não pensei em momento nenhum. É claro que a partir das palavras que eram as minhas perguntas eu respondia com o corpo e respondia da maneira com que as palavras me perguntavam. E relaciona muito mesmo com a abordagem que eu coloquei dentro do texto. Eu não pensei muito no texto, me remeteram muitas coisas, mas eu pensei mais na sensação, na sensação que as palavras me traziam nesse momento, agora. E foi muito legal” (Feliciano Marques).

“Eu vi o meu tema, corpo complexidades e depois foram muitas palavras, todas também bem pontuais. Eu me detive mais na questão do estado do corpo agora. E pensando nisso,

pensando corporalmente nisso, surgiu naturalmente uma seleção, uma seleção de coisas importantes na minha vida, em que eu me sentia assim, como eu estou me sentindo agora. Não digo cansada, mas um pouco presa. Presa a uma situação, e isso ficou muito forte na minha movimentação. Eu já fui me libertar mais no momento final, foi quando parece que surgiram as luzes, as palavras eram flashes que me estimulavam para uma coisa mais solta, mais para o que eu sou agora. Acredito que ficou bem visível, apesar de eu não ter sido, apesar de eu não ter abarcado uma característica que é bem perceptível em mim, essa questão da expansividade ou uma certa agressividade, não sei. Uma coisa repentina que não surgiu agora porque eu tava comungada com uma coisa que vinha do passado. Foi até com relação à infância, fragilidade na infância e fragilidade psicológica. É um período que eu tinha que ficar em casa porque ficava doente, e isso me causava sérias sensações, várias sensações. Eu me reportei mais a isso, por causa desse corpo que está cansado, estressado, um dia inteiro de trabalho, estudo, sono e angústia do que vai acontecer amanhã. Um monte de coisa. Eu me reportei mais no agora, e no final que foram aparecendo mais essas coisas que eu sou. Eu vi que ficou bem mesclado ao final. Eu não me prendi, foi surgindo” (Andreza Barroso).

“A princípio foi um pouco difícil absorver essas coisas. Porque quando eu li tinham muitas coisas. Tanto que eu parei um pouquinho e pensei. Mas quando eu comecei, quando começaram a sair as propostas de movimento eu comecei a relacionar o movimento com o que estava escrito. E eu comecei a ver que muitos movimentos se entrelaçavam com outros movimentos que, se for parar pra pensar no conceito da palavra não tinha muita coisa a ver. Mas que, para a minha vivência, pras coisas que eu vivi em relação a isso, eram coisas que diziam mais profundamente, o sentimento que o movimento, a sensação, a qualidade de movimento que era proporcionada pela improvisação. Aí começou a fluir mais as coisas. Mas na verdade não surgiram muitas coisas. As poucas coisas que surgiram diziam muito bem em relação à sensação do meu corpo, diziam muito bem o que essas palavras que eu escrevi no meu texto que eu quis passar. Jogar futebol ao mesmo tempo que para alguns é cansativo, para mim proporcionava uma sensação de prazer e de bem estar. Assim como outra coisa também me proporcionava. Vai do corpo de cada um. Eu acho que ficou mais fácil e bem mais fluente a proposta em relação à movimentação que meu corpo colocava pra fora em relação a essas coisas” (Wanderlon Cruz).

“Eu senti dificuldade para pegar as palavras e tentar ver o que já tinha nelas daquele texto. Quando eu comecei a experimentação eu, partindo do princípio de alguns, de pegar a sensação de agora do que aquilo me trazia, independente do que eu tinha escrito, da lógica que aquelas palavras faziam dentro daquele texto. E criei meio que uma linha lógica. O primeiro item era corpo alto, muito baixo, todo rápido, que foi meio que a coluna vertebral de tudo isso. Porque todos os itens que vinham, que era a companhia, os meus pais, os meus irmãos, é uma coisa que a todo instante faz com que eu me meça, metaforicamente. Que eu

fique num estado de comparação a várias coisas e que eu fique tendo que me medir em vários momentos, não só a me polir, ou ter que me conter. Não somente em relação a estrutura física, na verdade isso não tem nada a ver com estrutura física. Mas a questão de eu estar o tempo todo em uma fase de comparação, de ser colocada como “se uma pessoa faz assim então você vai ter que fazer”. “Se meça”. “Pare”. “Coloque uma fita na parede e se você não chegou naquela altura, vá e chegue até aquela altura”. Se já chegou tem que descer de novo. É uma coisa assim constante. E isso está se tornando bem freqüente e todo o momento da experimentação foi isso” (Daiane Gasparetto).

“Incrivelmente todos os meus tópicos estavam relacionados com a minha família, basicamente todos. Nascimento, pai e mãe, irmãs de sangue e irmãs de criação, madrasta... até a parte que não tem nada a ver com isso, “não teria”, com línguas, ciências exatas, artes, essas coisas assim, muitas delas estão, inclusive no texto que eu fiz, autobiográfico, eu falo isso. Eu falo do origami foi o meu tio quem me ensinou. Eu falo das línguas. Eu falo de quando eu tocava com as minhas irmãs. Japonês com a minha irmã, e a outra tocava xilofone e a outra fazia ginástica olímpica. Muitas coisas relacionadas à família. No meu dia a dia agente é uma coisa que quase não tem muito contato, muita vivência, porque sou só eu e a minha mãe e eu tenho uma relação muito ruim com a minha mãe. Agente mal se vê. Tanto que na época que meu pai ainda estava aqui, quando ele veio a Belém um dia desse, ele estava no carro comigo, aí ele saiu. Parece assim, “nossa que estranho eu ter pai”. A gente ter pessoas mais velhas com quem agente se relaciona, agente olha assim e pensa, se eu não tivesse nascido deles não teria relação nenhuma. Acho estranho. Como a gente não se vê muito e de repente se encontra e faz questão de ter uma relação porque são os nossos pais, nossos familiares. Se fosse uma pessoa mais velha e uma pessoa mais nova, ou quaisquer pessoas que se conhecessem e depois de um tempo se distanciassem por muito tempo e depois se encontrassem de novo, talvez não tivessem tudo isso por não saber que eram pais e familiares. Eu pensei nessas coisas da família porque não é uma coisa que eu trago muito forte em mim, e é praticamente exclusividade do que eu falei quando eu escrevi o texto autobiográfico” (Christian Perrotta).

Anexo 4

Relatos acerca do exercício de improvisação proposto no oitavo experimento – 16/08/10

“Eu queria falar das sensações mesmo. eu fiquei ali sentado agora vendo as apresentações, e aí eu fiquei achando um pouco engraçado o que aconteceu com a minha movimentação, porque ela foi mudando de acordo com os comandos da Luiza e de acordo com o passar da atividade, o sentimento foi mudando e a estética do que poderia ser esse produto final a ser apresentado, ele foi se modificando. Foi muito engraçado. Porque em algumas pessoas eu conseguia ver claramente a história, muito clara. Na verdade, quase em todo mundo. O sentimento que eu tinha, que eu falei, nem parecia ser tanto da história que eu tinha contado, mas é a sensação que me dá, porque como foi um pouco frustrante o lançamento, eu fiquei com um pouco de raiva do que aconteceu, do momento lá... foram três palavras que eu tinha escolhido, que era raiva, frustração e tristeza. E era isso que eu tava colocando na movimentação. Antes disso, da lembrança, eu não consegui ir muito para cena, eu não sei se foi por ser hoje, mas eu não consegui colocar a movimentação na história na hora de lembrar, porque, porque ela era uma lembrança mesmo, um sonho, era algo que tava guardado mesmo na minha memória, ela era uma memória. Então, Sei lá, o que eu tentasse fazer aqui na sala parecia ser mentira e parecia desmerecer a história que eu tinha contado sabe, que era tão real, tão bacana, porque eu sinto falta daquilo, eu sinto falta do teatro sabe, daquela coisa da música, da poesia, daquilo tudo junto ali, aquelas duas pessoas que fazem parte da minha vida, então era um sentimento muito bacana que tava ali ao mesmo tempo dos outros sentimentos que eu coloquei na fala, mas eu não conseguia me movimentar, eu conseguia só sentar e ficar lembrando, ter aquela sensação boa daquele momento, daquela época e ao mesmo tempo sempre me vinha na cabeça essa frustração do final, do que ficou do lançamento do livro. [...] Eu dancei mesmo o sentimento, e na minha movimentação, no que eu dancei, não tinha nada da minha história do que eu tinha contado. Então o engraçado foi isso, essa transição, e essa mutação do que aconteceu no processo criativo e no que foi dar, no que foi calhar o meu produto cênico aqui” (Feliciano Marques).

“Eu fiquei pensando nisso, e pensei em vários sentimentos, em várias coisas que eu poderia mostrar, mas eu não conseguia sentir nada. E aí eu fiquei com os olhos fechados algum tempo até que de repente me deu assim um calafrio. Como se eu tivesse caindo. O sentimento que eu foquei foi o medo. Então eu fiquei pensando nisso e comecei a lembrar da conversa e ficava pensando sempre na história, mas claro, como um rizoma eu ia pensando em outras coisas que tinham relação com esse medo, que tinham relação com essa conversa. Aí eu lembrei de conversas com a Flávia, conversas com o Gláucio, com a Luiza, um monte de coisa. E aí eu ficava nesse sentimento e fiquei muito lá, só parado, tentando aproveitar isso” (Luiz Thomaz Sarmiento).

“Eu contraía muito o meu pulmão e o meu corpo pra fazer uma movimentação o mais rápido que eu pudesse e eu me movimentava muito pouco. [...] Acho que eu fiquei no mesmo lugar. Na hora de acumular energia, foi mais fácil pra mim, porque ela já era uma energia acumulada pra acontecer a movimentação, ela tinha que ser acumulada. Acumulava e soltava muito rápido, muito, muito rápido” (Ercy Souza).

“A minha sensação, eu não consigo falar dela. [...]. É muito complicado você traduzir essa sensação. [...]. Nunca consegui falar direito dessa minha relação com meu avô. [...]. Eu não consegui lembrar a história, por que não era uma história, era uma situação que acontecia várias vezes. Aí o que me fez relembrar e chegar numa sensação, numa energia, foram os movimentos que eram do meu avô, o jeito como ele andava... aí eu fui fazendo essas coisas do corpo, foi vivendo no meu corpo que eu cheguei na memória. Eu pensando, eu não tava conseguindo, tava muito bloqueado” (Nelly Brito).

Anexo 5

Relatos acerca do exercício proposto no décimo experimento – 01/09/10

“Eu acho que a questão das repetições dos movimentos, eu acho que é muito legal, porque é uma coisa diferente do que a gente tá acostumado a fazer quando a gente monta uma coreografia e repete mil vezes a coreografia. Porque a sequência é mais nossa aí a gente se preocupa só com o nosso movimento, a gente não se preocupa se a agente tá igual a outra pessoa, se a gente tá dentro da contagem, se a gente tá certo ou se a gente tá errado. E aí, com o decorrer das repetições a gente acaba desenvolvendo uma forma melhor de começar e terminar aquele movimento. [...] Eu repetia o movimento na ida e na volta eu me sentia mais apto a sentir o movimento. Então, cada vez mais que eu sentia a primeira ida, na volta eu já tava bem mais seguro de como o meu corpo se desenrola, por onde o meu braço tem que passar, por onde o meu corpo tem que passar no chão, então a gente vai adquirindo uma consciência maior. [...] A gente adquiriu uma maior qualidade na movimentação. A partir disso ficou mais fácil escrever os detalhes de como a gente chegou, qual a sensação que a gente teve, como o movimento se desenrola. A gente acaba conhecendo mais o nosso próprio corpo, sem se preocupar com os outros do grupo, a gente se volta pra gente mesmo pra tentar decifrar um pouco mais esse desenrolar do movimento” (Wanderlon Cruz).

“Esse exercício só vem ratificar a questão dessa memória corporal. É como se o corpo fosse não só relembrando, mais fosse também escrevendo. É aquela história, não é minha mão que escreve, não é o meu consciente, mais o meu próprio corpo. No momento em que o corpo se prontifica a essa lição de ter essa percepção maior, é como se não fosse só isso, é algo além. Você se aprofunda em cada parte, percebendo a organização interna e por isso a gente consegue visualizar tão bem. Porque a gente estuda, estuda, estuda essa biomecânica e vai escrevendo, então fica assim afinado. E uma coisa que me despertou é que não é só essa percepção corporal, mas que intenção essa percepção tem, essa questão do movimentar expressivo. [...] Consciência do movimento corporal e a expressão atrelada a isso, a cada particularidade de execução” (Andreza Barroso).

“O que agente escreveu foi um mix de sério, passo a passo, da receita do movimento, misturado com as nossas sensações. E isso foi exatamente o que a gente fez com o corpo. Porque a gente remontou a história que a gente escreveu através das nossas sensações do nosso corpo. E eu fiquei muito intrigada com isso porque o que tinha ficado na minha cabeça? Tinha a história e a sensação que a história me remetia. [...] Quando eu dividi em 5 partes repeti, repeti, repeti, eu percebi muita coisa da minha história no meu movimento. [...] É uma coisa que a gente faz, não tem um sentido, tem um sentido x, só que na verdade esse sentido

pode ser desdobrado em vários outros. [...] É incrível como o abstrato, a lembrança se figurou ali em movimento, de uma maneira como só a Bruna poderia fazer. Eu até pensei muito nisso cenicamente. [...] É a materialização do abstrato se cruzando ali com o corpo que mostra aquilo [...] é o cruzamento do que é subjetivo, pessoal, com o que é dos outros, alheio e no meio disso tem o corpo” (Nelly Brito).

“Estudar o corpo, o movimento. É um exercício muito específico [...] Eu me dediquei a ficar repetindo várias vezes, várias vezes. Pra tentar descobrir o que acontecia mesmo com o meu corpo. Da primeira vez que eu fiz eu percebi que eu percebia algumas coisas no início. Ao repetir, repetir, eu já entendia aquilo e como eu entendia aquilo eu ia descobrindo outras coisas que a princípio não tinha sentido. Eu repetia mais e fixava as duas coisas que eu tinha entendido e aparecia uma terceira coisa porque eu já não tava mais preocupado com essas duas coisas antes. Com a repetição eu fui me deixando perceber o que acontece com meu corpo e quais as sensações que elas trariam. [...]. Eu pensei muito mais nas coisas que eu descobria por conta das repetições do que em descrever o próprio movimento. Eu descobri muitas coisas, bastante até. E foi muito interessante [...] Tem muita coisa além, porque a gente não sabe o que tá acontecendo” (Feliciano Marques).

“O meu foi direto, descobrindo o movimento no corpo e tentar decupar o máximo que eu podia do movimento, da origem até o fim desse movimento. E depois que eu tivesse identificado o máximo de partes que eu poderia destacar e registrar é que eu registrava alguma coisa, bem sutil da sensação ou da idéia que aquele movimento tava querendo passar. Mas o foco principal da descrição era uma descrição mais detalhada da movimentação, angulação, articulações, qual era a articulação que mexia, direções, mais um foco de partitura mesmo” (Ercy Souza).

Anexo 6

Registros acerca do exercício proposto no oitavo experimento – 18/08/10

Ercy Araújo

1- Inicia com a mudança de foco, passa para uma transferência de peso. Gera-se um movimento ondulatório, das pontas dos dedos do pé direito até os dedos da mão esquerda, estes últimos terminam depositados sobre o ombro esquerdo. (Alonga-se o corpo no todo). No momento da “ondulação” o foco percorre o movimento, findando no cotovelo esquerdo.

2- Com um súbito movimento. A mão direita se abre estendendo os dedos de forma tesa (a palma da mão está voltada para frente, referência do corpo do intérprete), o braço direito também encontra-se alongado ao lado do corpo, o foco é transferido para o músculo peitoral maior direito que passa a ser contraído e relaxado várias vezes.

3- Com mais um súbito movimento, a mão direita bate no peito (músculo peitoral maior), também do mesmo lado, e este se apontando para a lateral do corpo, a palma da mão está voltada para cima, os dedos estão unidos e o braço estendido. O foco acompanha o movimento da mão citada.

4- A mão direita (que está alongada na horizontal) conduz o movimento de 180° graus, utilizando a articulação do cotovelo, até tocar ao ombro direito, ao tocar o cotovelo passa a conduzir o movimento do braço (que já encontra-se dobrado) para frente. Neste momento os dois braços encontram-se dobrados, com as mãos sobre os ombros, o foco passa da direita para a esquerda, acompanhando a movimentação do lado esquerdo. O braço esquerdo se desenrola e vai se estendendo ao lado do corpo (como o direito tinha feito na 2ª parte), após alguns momentos parado, este passa a se mover por inteiro (estendido) utilizando a angulação de 90° graus, enquanto o braço se eleva, os dedos se unem e a palma se volta para cima (similar à posição da 3ª parte). Até então os movimentos desta 4ª parte foram todos sustentados. Com um súbito movimento a mão estendida bate ao peito esquerdo (onde o foco acompanha) e o, voltando a sustentado, o cotovelo passa a ser o condutor até os braços estarem na mesma posição novamente (mão no ombro e cotovelo para frente)

5- Idem a 2ª parte

Feliciano Marques

1- Recorro a um estado de prontidão corporal, principalmente da musculatura estabilizadora da coluna. Há um incômodo muito grande na minha região lombar ao ficar parado na posição inicial. Toda a movimentação é lenta e triste. A contagem é um fator de muita importância nesta primeira parte. O jogo de olhar conduz esta primeira parte, tanto em forma de movimento como em sua essência, valor emocional.

2- É necessário uma certa capacidade de equilíbrio para a execução desta parte. Ocorre uma relação de força contra o chão, de base sólida e muita firmeza. Com o tempo e as várias

repetições eu sinto fadiga na musculatura anterior à tibia. No chão, o olhar cria uma relação de distância e tempo.

3- Até o presente momento da pesquisa corporal, esta parte é sem dúvida a mais cheia de emoção, é a parte mais carregada da tristeza que deliciei no laboratório. Com ajuda da repetição este foi o trecho que identifiquei ser mais centrado. A caminhada exaustiva mostra a importância do olhar dentro do processo criativo. Meus olhos ficaram cheios de lágrimas ao chegar no final da caminhada, toda vez que repetia a sequência. Foi possível também sentir a relação que os pés tem com o chão ao caminhar por 16 passos, ao contrário do trecho anterior, ocorreu uma imensa instabilidade articular, a nível de tornozelo e componentes articulares do pé. A respiração mantém uma estranha relação com o caminhar, o intervalo de um passo para o outro e o sentimento deste trecho. Ao mesmo tempo que o caminhar, o intervalo e o sentimento não constroem uma sincronia, a respiração acompanha sincronizadamente todas.

4- É necessário um equilíbrio muito grande para a execução desta parte. O equilíbrio corporal é de fundamental importância. Existe muita tensão muscular de membros inferiores. A instabilidade dos pés também é presente neste trecho. Por causa das várias repetições o movimento causa dor nos joelhos. O sentimento fica por conta dos braços pesados.

5- Existe um lirismo final neste último período. É um sacrifício corporal para acontecer o movimento. Os cotovelos doem com o deixar-se cair no chão. Precisa de uma entrega emocional e corporal muito grande para realizar este movimento por várias vezes. O coração fica encurralado, preso e pressionado contra o chão, por causa do peso do corpo jogado no chão. Há uma dificuldade para o coração continuar batendo. Ao final do movimento o chão toma conta de mim e me acolhe como se estivesse me afagando.

Bruna Cruz

1- A movimentação se fundamenta no abuso da qualidade condensada do abdômen e da garganta (como um rosnado abafado de raiva); os movimentos ativam facilmente um princípio de revolta”, refletida na emoção. Nas partes em que a tensão cede, olhares evocam a sensação de estar sendo observada após uma irracionalidade.

2- Uma movimentação parecida, porém com maior amplitude e tensão menor centralizada, evoca, em seguida, a sensação de vulnerabilidade, que facilitam a transição para os espasmos. Durante os mesmos, tenho sensação de perder o controle de algumas articulações, que afrouxam, e também a energia nos músculos se aproxima de quando se sai de uma dormência.

3- Neste momento, percebe-se a exposição fragilizante ao sair da posição fechada e apegada; primeiro alongando o pescoço e, depois, erguendo-se de vez. A mão protege a outra, única parte que se conserva fechada. A sensação é de “ter que cuidar daquilo que ainda é só seu”.

4- A exposição abre brecha para que tentem abrir o que ainda se fecha. Entra o desespero e a fuga para si mesma, protegendo a parte fechada, a velocidade aumenta, como relação à tensão dinâmica.

5- Diante da investida do “exterior”, mantenho-me em prontidão e, quando fica forte a “presença”, corro. Sem saída, fecho-me novamente. E protejo aquilo com o corpo todo.

“Fora” vem de todos os lados e, contra os últimos esforços, me vence. Caio e cedo e, agora, “fora” entra e, me desestabiliza.

Nelly Brito

1- É necessário prender o abdômen, respirar de modo contínuo, estar com o braço direito levantado, a mão direita com a palma para trás e o dedo indicador levemente levantado. É importante sentir que uma mão está no alto e a outra não, perceber essa diferença, bem como (ponto principal) olhar para frente com indiferença, olhar para o vazio ignorando o movimento do mundo externo.

2- Deve-se perceber como, estranhamente, o braço direito fica leve e pesado e, por isso, cai; como o cotovelo se dobra formando quase um ângulo reto e notar, com surpresa (sem demonstrá-la) que a mão tapa o olho direito e cai, bem lentamente (como se chuva fosse) pelo corpo até o momento em que a mão direita se vira em cima do peito, ao lado direito.

3- É preciso deixar a mão direita deslizar muito sutilmente (mesmo) pela superfície do tronco, do quadril e da coxa, todos ao lado direito. A chegada da mão ao fim da coxa inicia o movimento das pernas, como se elas ganhassem vida, uma vida que nem sabiam que tinham, e comecem a descer. Os joelhos se dobram, até que a posição reta das costas fica impossibilitada e as costas são obrigadas a se curvarem, porque o movimento não pode parar.

4- Os joelhos continuam se dobrando. Como as costas estavam curvadas, os braços ficaram dependurados e sem vida, quando estão na eminência de tocarem o chão, os braços reagem, e levantam em direção ao próprio corpo, sendo que o braço direito tenta encontrar o rosto e o esquerdo o centro do corpo. É muito difícil continuar a se equilibrar, mas o peso do corpo se divide bem, pois, como tudo é feito muito lentamente, é possível sentir onde se deve compensar o peso para manter o equilíbrio. É essencial manter a neutralidade do olhar em contraste com a sensação de extremo esforço que se tem internamente. Nesse ínterim, o quadril despenca, não agüentando mais essa situação.

5- Os braços continuam se curvando e, como o movimento não pode parar, as pernas também se curvam, buscando a posição sentada. A perna direita se levanta, muito lentamente, e cruza a esquerda. Os braços e as pernas findam o movimento ao passo que a cabeça se inclina para a esquerda. O corpo pára, mas o olhar, vago, continua, sem fim.

Luiz Thomaz Sarmiento

1- Deitado no chão com o corpo torcido, peito no chão e foco para gente, estira-se e espera-se que a gravidade exerça sua força sobre o corpo inerte. Aso poucos as tensões musculares diminuem ao passo que a agonia e o incômodo aumentam, intensificados pela proibição do ato de piscar. Os olhos secam, o corpo morre no cansaço e revive na agonia de se mover e não poder. Até que enfim: pisco.

2- Em decúbito ventral, ante-braços segurando a cabeça como que em um pêndulo que abre e desce. Estica-se puxando a pele facial em declínio amassa-se enrugando a pele facial em ascensão.

3- Em fluxo contínuo, a coceira de agonia faz os dedos moverem os cabelos com um coral. A textura prevalece e o prazer de senti-la soma-se ao cheiro que exala. A agonia passa.

4- A cabeça tenta voar, mas as mãos a seguram. A agonia volta.

5- O corpo tenta levantar, a cabeça mergulhar, o pensamento voar; mas as mãos os seguram. A agonia prevalece e o prazer de senti-la soma-se ao cheiro e a dor que o corpo exala.

Andreza Barroso

1- Utilizo a sensação de bem-estar, relaxamento, onde o deslizar de mão sobre a pele traz a compreensão da suavidade do estar tranqüilo, cuidado, como se houvesse um controle por meio dessa sensação ativando os músculos abdominais, oblíquo e glúteos (sensação de introspecção).

2- O controle abdominal se torna maior dando a sensação de ter que suportar sem deixar-se romper pela pressão externa, numa ação tênue de mascarar a força com suavidade, com brandura. Também há o conforto das costas, a repousar ativo consciente deixando-se relaxar e chegando à um momento de clausura, de segurança embalante e afagadora reportando à um posição de criança acolhida (com a consciente aguçada de mínima transferência do quadril e sem pressionar as articulações do ombro e do quadril e, também o braço direito)

3- A maior parte do peso se concentra nas articulações coxo-femural, havendo ainda certo contato do ombro direito e osso temporal direito (crânio) com uma intensa contração da musculatura da perna esquerda como se este segmento fosse diferente do restante do corpo, visto que o restante do corpo está de certa maneira relaxado e com um pequeno desconforto na região plantar com o pé flexionado – resultado de seus problemas passados, o resto está aconchegante. Mas cada vez que essa parte retorna, o abdômen faz esforço para puxar as duas pernas para ficarem o máximo possível do tronco – meu esconderijo.

4- Levantar o tronco com tranqüilidade (o habitual); o apoio, mãos, pés, ísquios – transferência de peso para os pés; tensão nas coxas no desenrolar; o “abandono do corpo” enquanto a tensão em “fôrma” sutil que esquenta a musculatura, sob a pele que ao fim da execução já arde, grita, o braço direito negocia com o esquerdo experimento com um leve transpor de pés e, a contração se faz num sentido de consentimento (abaixar a cabeça é conceder-se desprender do peso) ainda tinha o aprisionamento das mãos; o não deixar sair – o querer viver aquele instante.

5- As mãos que são as mesmas mãos, e, ao mesmo tempo são diferentes mãos. Eu e “ele” querendo ganhar e ceder, querendo poder ser, fazer e, ‘o mais persistente’ consegue assumir (por meio da mão) o conforto, consolo, o descanso para as inquietações da cabeça como se a mesma fosse o alvo de todos os pesos – apenas fosse – porque no momento não o é, o movimento dá a liberdade de querer o embalar, o confiar, em um Eu sou eu, o que eu tenho é e não é meu, ‘ele’ próprio tem um quê de eu e, vice-versa. Ressaltando que o ‘ele’ é o que não quer estar em mim e ao mesmo tempo faz parte. É um lado ‘negativo’ que transforma tudo em positivo: o eu-não-eu que é eu me aconchego, enfim.

Daiane Gasparetto

- 1- Aceleração do movimento a partir da base do corpo (pé). Continuidade da movimentação durante a sua realização. Percepção do batimento cardíaco, o qual guia o movimento posterior (corrida). Visualização do evento motivador da movimentação.
- 2- Foco em uma das partes do corpo que se encontra mais tensionada. Liderança de movimento realizada por esta parte mais tensionada (braço direito). Ruptura da liderança de movimento, a qual passa a ser determinada pelos pés.
- 3- Os pés passam a liderar o movimento. A dinâmica iniciada pelos pés caminha para as pernas, logo em seguida para o tronco, braços, pescoço, cabeça e olhos. Os olhos passam a liderar e o movimento e encaminham o corpo para a direção que estão fixados. Os pés, subitamente, rompem com a liderança dos olhos e deslocam o corpo para trás.
- 4- Os olhos e os pés harmonizam-se e encaminham o corpo para uma determinada direção. Os pés relutam dividir a liderança com os olhos e deslocam o corpo para trás, enquanto os olhos ficam subordinados e vão de costas sentido encolhidos pelos pés, mas ainda na mesma direção que outrora também escolheu.
- 5- Os pés permanecem na liderança de movimento e deslocam o corpo um pouco mais para trás, imprimindo a mesma dinâmica do início de toda a sequência. Os olhos passam a liderar o movimento e encaminham o corpo para o centro do espaço escolhido durante os deslocamentos. O corpo todo gira e já não se sabe quem lidera o movimento. O balançar ganha lentidão e delicadeza. O movimento dissolve-se e a energia demandada durante sua execução termina, depois de ser liderada pelos pés. O corpo permanece estático, fechado.

Wanderlon Cruz

- 1- Relaxamento pleno do corpo com o intuito de explorar o contato com o chão com o maior número de partes do corpo, massageando assim todos os pontos, para que o corpo fique o mais leve possível.
- 2- O corpo ainda detém as mesmas sensações observadas na primeira parte, mas com um porém, o corpo adquiriu uma maior consciência, explorando novos pontos e organizando com maior qualidade a finalização dos movimentos
- 3- Em movimento com uma velocidade um pouco mais acelerada o corpo sente necessidade pela última vez de tocar o máximo de pontos possíveis no chão para que aos poucos ele possa ir se desprendendo e perdendo este contato, ficando assim com o mínimo de pontos em contato com o chão para assim poder liberar sua energia.
- 4- O corpo sente uma grande necessidade de liberar toda a energia acumulada desde a 1ª parte, expandido assim o corpo ao seu máximo para que o corpo volte ao seu estado, de relaxamento, mas ainda sim contendo uma certa quantidade de energia para que ele volte ao estado de repouso.
- 5- Com o pouco de energia que ainda lhe resta, o corpo sente a necessidade de liberá-la por completo mas para isso ele volta a precisar de o mínimo de contato com o solo para que se

posse se movimentar, esvaziando-se assim da energia acumulada e entrando novamente em seu completo estado de repouso.

Christian Perrotta

1- Sensação de se puxar com uma barra. Desconforto e desequilíbrio com o cambré. Crepitação levemente dolorosa na articulação gleno-umeral do braço esquerdo devido a uma rotação “forçosa”. Desconfortável.

2- Equilíbrio, força nas pernas e tensão para chegar ao chão. Sensação de o chão empurrar a mão direita para o outro lado. Rolamento natural e confortável. Posição dolorosa do crânio sobre o metacarpo da mão direita. Sensação de transição entre o teso e desconfortável para o início de um conforto.

3- Força de sustentação do braço direito na cabeça. Despenca a cabeça quando a mão sai. Rapidamente aparar a cabeça com outra mão. Esforço e desconforto na cabeça e no abdômen. Movimento mínimo bem lento das mãos para que se sintam a dor e o desconforto com bastante intensidade e para maximizar o sofrimento.

4- A perna esquerda é um redemoinho que abraça o resto do corpo. Cabeça vai ao conforto. Dobras na axila doem. Se o braço esquerdo não for suficiente, dói o ante-braço (dói de qualquer jeito, mas a dor pode ser menor). Unha do indicador no chão (conforto). Movimento confortável e natural de reajuste dos membros. Pressão do calcanhar sobre o joelho. Coxa direita puxa um pouco. Abraço afetuoso dos dedos (comunhão). Mindinho em posição de agonizar.

5- Paixão do mindinho. Fadiga muscular do dedo. Não sei o que fazer com o braço direito (ele só fica lá onde parou, mas é estranho). Reabraço dos dedos. Abertura excessiva dos dedos da mão. Cabeça com vontade de sair do chão, para forçá-la, o pescoço paga o preço. Sensação de bizarrice.