

DANÇA,
que não
se VÊ

Marcilio de Souza Vieira



Natal
EDUFRN
2019

Reitor

José Daniel Diniz Melo

Vice-Reitor

Henio Ferreira de Miranda

Diretoria Administrativa da EDUFRN

Graco Aurélio Câmara de Melo Viana (Diretor)

Helton Rubiano de Macedo (Diretor Adjunto)

Bruno Francisco Xavier (Secretário)

Conselho Editorial

Graco Aurélio Câmara de Melo Viana (Presidente)

Judithe da Costa Leite Albuquerque (Secretária)

Adriana Rosa Carvalho

Anna Cecília Queiroz de Medeiros

Cândida de Souza

Fabício Germano Alves

Francisco Dutra de Macedo Filho

Gilberto Corso

Grinaura Medeiros de Moraes

José Flávio Vidal Coutinho

Josenildo Soares Bezerra

Kamyla Álvares Pinto

Leandro Ibiapina Bevilaqua

Lucélio Dantas de Aquino

Luciene da Silva Santos

Marcelo da Silva Amorim

Marcelo de Sousa da Silva

Márcia Maria de Cruz Castro

Marta Maria de Araújo

Martin Pablo Cammarota

Roberval Edson Pinheiro de Lima

Sibele Berenice Castella Pergher

Tercia Maria Souza de Moura Marques

Tiago de Quadros Maia Carvalho

Secretária de Educação a Distância

Maria Carmem Freire Diógenes Rêgo

Secretária Adjunta de Educação a Distância

Ione Rodrigues Diniz Moraes

Coordenadora de Produção de

Materiais Didáticos

Maria Carmem Freire Diógenes Rêgo

Coordenadora de Revisão

Maria da Penha Casado Alves

Coordenador Editorial

José Correia Torres Neto

Gestão do Fluxo de Revisão

Rosilene Paiva

Revisão Linguístico-textual

Lisane Mariádne Melo de Paiva

Revisão de ABNT

Melissa Gabriely Fontes

Verônica Pinheiro da Silva

Diagramação

Daiana Martins

Capa

Daiana Martins

Revisão Tipográfica

Renata Ingrid de Souza pPaiva

Rosilene Alves de Paiva

Catálogo da publicação na fonte. UFRN/Secretaria de Educação a Distância.

Dança que não se vê [recurso eletrônico] / Organizado por Marcílio de Souza Vieira. – Natal:

EDUFRN, 2019.

247p. : 1PDF

ISBN 978-85-425-0927-4

1. Educação. 2. Dança. 3. Artes. I. Vieira, Marcílio de Souza.

CDU37+793.3

D173

Elaborada por Cristiane Severo da Silva CRB-15/557.



Ode à Dança

O livro trata de vários segmentos relativos à dança contemporânea em sua dimensão artística, científica e filosófica. Nesse sentido, se aproxima das discussões pedagógicas e dramatúrgicas que tanto nos orientam a pensar em Dança a partir da realidade atual – algo que, em sua complexidade, nos coloca desde já diante de uma certa urgência à publicação; não apenas pelo seu movimento na vida, mas a vida que mobiliza a partir de sua existência.

Em Dança, sobretudo no Brasil, temos um histórico transformador em termos de pensamento nos últimos anos. Contudo, ainda assim, carecemos de um pensar mais analítico e específico. *Dança que não se vê* vem suprir diretamente essa lacuna – dada a especificidade de suas discussões no universo acadêmico científico, segundo abordagem artística presente no nordeste do país, e seguindo coordenadas por um rol de importantes pesquisadores em Dança. Marcílio de Souza Vieira, Karenine de Oliveira Porpino, Larissa Kelly de Oliveira Marques, Patrícia Garcia Leal, Teodora de Araújo Alves vêm construindo uma outra história no país: uma dança enquanto acontecimento artístico, refletindo e ampliando a zona micro-perceptiva das relações entre o visível e o invisível.

Certamente, o Nordeste tem sido palco de muitos eventos e publicações voltados a um pensar a Dança em sua localidade, conjugando porosidades e entraves, multiplicidades e singularidades, diferenças e aberturas possíveis. Mas somos ainda um movimento muito inicial se comparado a outras artes e outras circunstâncias. Precisamos ser vistos, em nossa

invisibilidade, necessitamos pensar em nossa visibilidade. A potência acolhedora que nos é inerente produz características próprias do atrito imanente às relações. É diante dessa perspectiva que afirmamos a necessidade da publicação deste livro. Somos gratos e, sobretudo, parabenizamos a iniciativa.

Fortaleza, 10 de janeiro de 2018

Rosa Cristina Primo Gadelha
Professora dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura
em Dança da UFC





Para uma Dança que não se vê

O título desse livro parafraseia um espetáculo de dança do Grupo 3 em Cena da cidade de Goiânia, estado de Goiás. Por que *Dança que não se vê*? Porque estamos acostumados a vê-la em espaços apropriados para tal dança ou em outros que não necessariamente precisam de tal espaço, mas que pode ser vista na praça, na rua, em galerias, etc. Geralmente, não vemos essa dança em seu formato de escrita, exceto se formos pesquisadores em/de Dança e que “precisemos” dela para atualizar nossos referenciais do que acontece/aconteceu em dança.

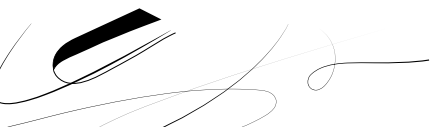
Dividido em duas partes, em que o leitor pode lê-las separadas ou linearmente, nomeadas, respectivamente, de *Diálogos com os processos de criação em Dança* e *Outros diálogos com a Dança*, o livro é composto de artigos escritos por pesquisadores do Grupo de Pesquisa CIRANDAR e, principalmente, a partir de diálogos com ex-mestrandos do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da UFRN e seus orientadores. Também é fruto de algumas pesquisas desenvolvidas nos projetos de Extensão do Departamento de Artes da UFRN, em especial na Gaya Dança Contemporânea e Grupo de Dança da UFRN, projetos liderados por duas professoras permanentes do Programa de Pós-graduação citado e membras pesquisadoras do grupo de pesquisa já mencionado.

A primeira parte do livro traz os textos da pesquisadora Patrícia Leal denominado *Ponto móvel: percepção e meditação em processos de criação contemporâneos* em que a mesma dialoga com o processo de criação e suas interfaces com a música, propondo a reflexão sobre a contribuição da percepção e

da meditação em processos de criação contemporâneos. Potencializa a pesquisa sobre a linguagem da improvisação e das construções cênicas em tempo real como ampliação da consciência. Valoriza o conceito de sentimento a partir dos sentidos do olfato/paladar e da metodologia da "Dança pelos Sentidos". Os demais textos dessa primeira parte são escritos conjuntos entre ex-orientados e orientadoras do supracitado PPGARC.

Os pesquisadores Alisson Amâncio e Teodora Alves contribuem com o artigo "E... 5, 6, 7 e 8: A DANÇA CONTINUA" para uma reflexão sobre os processos não formais desenvolvidos em dança na contemporaneidade. Tal escrita é um desdobramento da Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na Linha de pesquisa: Pedagogias da cena: Corpo e Processo de Criação. O artigo *A Trama de NÓS, SÓS: o Processo de Criação* foi escrito por Ana Claudia Albano e Larissa Marques, as quais discutem, nesse artigo, as experiências vividas com a morte por três intérpretes: Ana Cláudia Viana, Larissa Marques e Suzy David, a fim de se pensar os processos de criação em dança na contemporaneidade, assim como as experiências existenciais, artísticas, estéticas e técnicas vivenciadas por elas para a realização do processo criativo, tecido nas tramas e fios de suas partituras motoras, tatuagens corporais, improvisações, conversas e ensaios, apoiado nos diálogos com a dança butô, improvisação e elementos advindos da dança-teatro.

Juarez Neto e Patrícia Leal abordam no seu escrito *A potência da pausa na dança: o espaço/tempo do entre*. Apresentam a concepção da potência aristotélica, que abre caminhos para a discussão de dois tópicos: a potência do ato, entendido como o movimento dançado; e a potência do entre, entendida como a pausa na dança. Propõem a lentidão como



metodologia do conhecimento do corpo e como potência criativa e processual em dança, compreendendo-a como potência qualitativa do corpo, culminando em um estado de movência de caráter artesão, que demanda tempo, prática reflexiva e crítica. Já Leila Bezerra e Karenine Porpino discutem, em seu texto intitulado de *Dança e Processos de Criação: uma experiência para pensar o corpo na Gaya Dança Contemporânea*, os significados do processo de criação de "A Partida", fragmento do espetáculo "Fragmentos da Hora Absurda", produzido nos anos de 2006 e 2007 pela Gaya Dança Contemporânea como uma possibilidade de referência para novas configurações e reflexões sobre o corpo no campo da dança.

Encerrando essa primeira parte, mas sem dar ponto final aos artigos exponenciados, tem-se o texto escrito por Chrystine Pereira e Karenine Porpino que traz um recorte da dissertação "Para Transvalorar a Dança Contemporânea: Potências de Dança no (do) Corpo-Artista", contribuindo para se pensar a capacidade que a Dança na Contemporaneidade tem de atravessar os espaços de conceituação já estabelecidos, implicando numa constante construção de uma pluralidade de fazeres, pensando as manifestações de Dança na Contemporaneidade para além do que se entende por dança contemporânea. O artigo escrito para esse livro foi intitulado de *Dança Contemporânea: breves apontamentos sobre a técnica, artista e processos de criação*.

A segunda parte é um exercício que se faz para pensar a dança para além dos processos de criação. Em *Narrativas poéticas, artístico/estética* na Ciranda, Renata Otelo e Marcilio Vieira apresentam o universo da Ciranda de Lia de Itamaracá e suas particularidades, enquanto dança da tradição que se transforma com o show para outros públicos diferenciados daqueles da ilha, mas que não perde a essência da dança em seus modos de



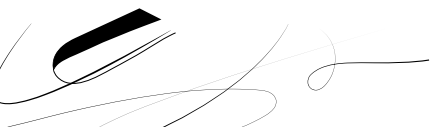
fazer e dançar. Ariane Mendes e Patrícia Leal investigam a experiência estética em Dança Contemporânea, considerando que sua dramaturgia prima, por ser não-linear, e sua construção se dão através da materialidade do movimento e do corpo, através de sua investigação. Elas tomam como exemplo as experiências estéticas de apreciadores de três obras coreográficas de Dança Contemporânea (Ego, Nuance e Escritos do Absurdo), abordando seus apreciadores por meio de entrevistas e depoimentos, partindo da pergunta “O que você pode dizer sobre a obra assistida?”.

Em *Corpos híbridos, espaços híbridos: um olhar sobre as flashes mobs e suas improvisações como espelho da cidade*, o autor, Marcilio de Souza Vieira, discute o corpo que dança na cidade em encontros rápidos destinados a esse fim. O mote para descrever a experiência dançada são as *flashes mobs* e suas improvisações. E, por fim, Teodora de Araújo Alves traz no seu artigo *Ensino de Dança para Criança* as particularidades da dança para criança, ressaltando que tal ensino precisa considerar as possibilidades e dificuldades da criança, auxiliando-a a se conhecer e a se expressar corporalmente, desenvolvendo a aquisição de novas habilidades e interações sociais.

Neste livro, escrito a várias mãos, predominam escrituras compartilhadas e deseja-se que o leitor possa ter a experiência da estesia ao ler essas páginas como se estivesse em uma sala de espetáculo ou em outros espaços apreciando dança. Nossa intenção de apreciação, aqui nessa escrita de uma dança que não se vê, é da imersão nesses diálogos escritos sobre dança e que estes possam reverberar em outras escritas que tratem dessa temática.

Natal, janeiro de 2019

Marcilio Vieira



Sumário

13 Parte I

Diálogos com os processos de criação em Dança

14 Ponto móvel: percepção e meditação em processos de criação contemporâneos

Patrícia Leal

37 “E... 5,6,7,8: a dança continua”

*Alysson Amâncio de Souza
Teodora de Araújo Alves*

61 A Trama de NÓS, SÓS: O Processo de Criação

*Ana Cláudia Albano Viana
Larissa Kelly de Oliveira Marques*



95 A potência da pausa na dança:
O espaço/tempo do entre

*Juarez Zacarias Neto
Patrícia Garcia Leal*

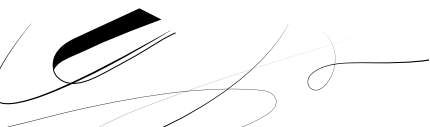
122 Dança e processos de criação:
Uma experiência para pensar o corpo
na Gaya Dança Contemporânea

*Leila Bezerra
Karenine de Oliveira Porpino*

146 Dança Contemporânea:
Breves apontamentos sobre a técnica,
artista e processos de criação

*Chrystiane Pereira da Silva
Karenine de Oliveira Porpino*

168 **Parte II**
Outros diálogos com a Dança



169 Narrativas poéticas, artístico/
estética na Ciranda

*Renata Celina de Moraes Otele
Marcilio de Souza Vieira*

188 Experiência Estética e Dramaturgia
em Dança Contemporânea

*Ariane do Nascimento Mendes
Patrícia Garcia Leal*

209 Corpos híbridos, espaços híbridos:
Um olhar sobre as flash mobs e suas
improvisações como espelho da cidade

Marcilio de Souza Vieira

224 Ensino de dança para criança:
Processos artísticos e pedagógicos no
contexto da Licenciatura em Dança da UFRN


Teodora de Araújo Alves





Parte I

Diálogos com os processos de
criação em Dança



Ponto móvel: percepção e meditação em processos de criação contemporâneos

Patrícia Leal

As pessoas vão entrando. Vozes, risadas, calor, cheiros, presenças. Já estou em cena, dedilhando, ouvindo, cheirando pitombas. Olho para os olhos que me assistem como pitombas voláteis, móveis, sinuosas. Já não reconheço identidades conhecidas, semelhantes ou diferentes. Em estado de presença cênica, meu foco flui na materialidade da linguagem que desenvolvo.

Fluo a sinuosidade das três pitombas em minhas mãos. Foco múltiplo entre pitombas, dedos, articulações, olhares, chão, vestido, sopro e um piano, em espera. Continuidade entre pontos, ora lento, ora rápido, mais suave, um pouco intenso... um prenúncio do que vou continuar fazendo com o ar, cantando, mas fixando um ponto, mais adiante. Marco esse ponto com um banco e quando minha trajetória se aproxima do sentar, meus dedilhados passam para as mãos de Edu e o som do piano segue a sinuosidade de minhas articulações. Dança não é só visível! Não é só imagem. Quero agora ser som, vibração. Tocar, literalmente, as pessoas em vibrações sonoras. Meu corpo busca, em sua trajetória artística, variações em presença. Sento em espera, vejo em penumbra de

meio véu, realizo uma longa inspiração e canto. O corpo marca um ponto, mas o ar continua a dança, a música, a poesia em vibrações de ar. Dançar com o ar é mais sutil, todo o interior do corpo é muito preciso: diafragma, coluna. Abdome, céu da boca, lábios. O microfone amplifica enorme multiplicidade do ar dançado. Pressão contínua, suspensão suave, mais firme, fluindo, pausando...¹



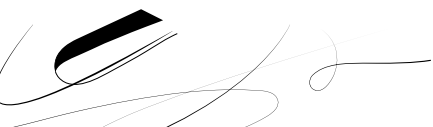
Figura 1 – .Ponto Móvel.

Fonte: Fotografia de Aerton Calaça (2017).

¹ Percepção em apresentação realizada dia 20 de maio de 2016, no Auditório Onofre Lopes, Natal - RN.

Pitomba: origem

Iniciei *.Ponto Móvel* (FIC 2015/2016) quase sem perceber. Ao chegar à Natal, em 2013, ainda me adaptando aos novos ares e espaços, recebi de presente de uma aluna, uma fruta que até então desconhecia; a pitomba. Já um pouco condicionada a minha própria metodologia de criação “a dança pelos sentidos” (LEAL, 2012b), mesmo em meus horários de vida comum, em descanso, comecei um novo processo degustando o fruto. A pitomba é uma fruta deliciosa e instigante, pequenina e redonda, cor de madeira, com casca dura, caroço grande e pouca poupa esbranquiçada, doce e com um tanino marcante na língua. Encantada com a beleza do fruto, tanto em seu aspecto imagético, quanto sonoro, olfativo, gustativo e tátil, ia experimentando os frutos azedos, doces, suculentos ou sem poupa, secos... enquanto uma série de melodias iam surgindo em minha memória. Fui colecionando, enquanto degustava os frutos, por vezes cantando, entre cascas e seus sons, músicas de Arri-go Barnabé, Itamar Assumpção, Luiz Tatit, Chico Buarque, Sueli Costa, entre outros. Certo dia, ensaiando “Errática” (Klauss Viana 2013/2014) com a provocadora convidada de Natal, Ana Cláudia Albano, resolvi levar as músicas para o ensaio, utilizando-as em cena. “Errática” tinha um trabalho de desconstrução e reconstrução constante de vocabulário, de movimentos, por ser uma obra em improvisação, então pensei que as melodias poderiam ampliar e potencializar o trabalho. Ao finalizar e sentar para conversar com Cláudia, ela me disse que o que eu tinha feito era outro trabalho. Estava tão inserida em “Errática” e suas possibilidades in-



finitas em improvisação e erros, errâncias, ir e vir de memórias, que mal percebi o novo processo se instalando sem pedir licença.

Com essa consciência, resolvi começar *.Ponto Móvel*. Tinha uma série de melodias que queria percorrer, cantar, em conjunto aos gestos e dinâmicas que surgiam das melodias a partir da degustação da pitomba. Em “Errática”, espacialmente, o objetivo era desenvolver muitos deslocamentos, fiz o trabalho até mesmo na rua, na praça e, em sua última versão, em museus. O intuito em *.Ponto Móvel* me apareceu em contraponto, com a necessidade espacial de fixar um ponto no espaço e desenvolver movimentos sutis com grande ênfase no fluxo, a partir do ar e do canto. Ponto: o fruto da pitomba. Ponto: sentada no banco. Ponto: um piano. Ponto: um microfone. Com a necessidade de trabalhar com a transversalidade de linguagens e com a concepção musical piano e voz, encontrei Eduardo Taufic.

No primeiro encontro com Edu, em seu estúdio, cheguei meia hora mais cedo, resquícios paulistanos de alguém mais recentemente soteropotiguar, sete anos nordestina. Mostrei, com certa apreensão, algumas canções e melodias, e fui tentando explicar, num tom prolixo em gestos e palavras, um pouco do processo de criação que já pesquisava. Com ampla experiência em música, improvisação, mas também em dança, o encontro aconteceu frutífero.

.Ponto Móvel (edital FIC -Nata/RN - Música- 2015/2016) é um espetáculo contemporâneo de interface de linguagem entre música, dança, performance, poesia. Explora espacialmente a ideia de um ponto no espaço e as amplas possibilidades de movimento e sons a partir deste ponto. Verticaliza e horizontaliza a superfície do corpo no espaço em conjunto aos sons que este

corpo produz, integrados ao corpo som de um piano. Tem nas curvas, espirais, multifocos, uma recorrência múltipla que vem do fluxo de ar no corpo para abordar este ponto tão flexível e móvel.

.*Ponto Móvel* acontece a partir do encontro de Patrícia Leal e Eduardo Taufic. Começa com esse ponto: a bailarina que dança, o músico que toca e, aos poucos, vai desfazendo essa fronteira. O fluxo de ar da bailarina, que torna-se música, o som produzido pelo pianista que dança. O ponto de cada objeto como cena, o piano como ponto fixo no espaço, o microfone como ponto fixo no espaço e ao mesmo tempo a enorme mobilidade, transversalidade, entre essas linguagens.

“Ponto Móvel” nasce do questionamento das fronteiras fixas: o show de música, o espetáculo de dança, a performance, a improvisação.... e borra essas fronteiras num espaço fixo, um ponto no espaço. O ponto que cada corpo mulher, piano, homem, microfone, cadeira, banco ocupa no espaço, um espaço bem determinado... Será??

Em fundamento, dança, música, performance dialogam pela veia dramática da improvisação, abusando das nuances qualitativas do fluxo e da flexibilidade do espaço em ponto. A linguagem reverbera na transformação e hibridização do material de criação, chegando ao público de forma tátil, sonora, imagética, olfativa. Concepção sensorial que conduz a cena do espetáculo².

O ritmo está em minhas palavras:
“Eu ando tão dodói, mas tão dodói,
que quando ando dói,
quando não ando dói.
Meu corpo todo dói, tendão dói,
dedão dói,

²Release do espetáculo “.Ponto Móvel”, apresentado no programa do 10º Encontro de Dança, realizado em agosto de 2017 em Natal - RN.

pomo de adão dói.
Ouvido dói, libido dói, fígado dói, até meu
dom dói
Pois quando canto não importa
o tom dói
Dói. Dói³.

A dicção de cada uma delas prende meu corpo ao chão. Embaixo do piano o som se amplia para mim em distorção que Itamar e Tatit me provocam em verso e melodia. Tanino se adensa na língua, que fala, mas quase não. Fruto seco, caroço, casca. Villa Lobos marca uma referência breve no modo como entendo a melodia. Entrecruzamentos⁴.



Figura 2 – .Ponto Móvel.

Fonte: Fotografia de Aerton Calaça (2017).

³ Música «Dodói», de Itamar Assumpção e Luiz Tatit.

⁴ Percepção em apresentação realizada dia 20 de maio de 2016, no Auditório Onofre Lopes, Natal - RN.

Sentimentos: ampliação da consciência

Uma das categorias mais importantes de minha pesquisa é o sentimento (DAMÁSIO, 2011; JUNG, 1974; LABAN, 1978). A partir de uma das três vertentes metodológicas desenvolvidas em minha tese de doutorado, aprofundei a criação partindo dos sentidos da percepção, com ênfase no olfato/paladar. Desta maneira, ampliar a percepção olfativa envolve sentir e desenvolver movimentações com base nas percepções do sentido olfativo, envolvendo um aprofundamento da consciência em relação aos sentimentos.

Para Damásio (2011), o sentimento está ligado à percepção que temos ao sentir estados corporais de fundo como prazer ou dor, ou quando percebemos uma emoção, os chamados sentimentos de emoções. Os sentimentos estão sempre ligados à consciência e envolvem um aspecto qualitativo:

Sentimos que o estado do corpo corresponde a alguma variação de prazer ou dor, de relaxamento ou tensão: pode haver uma sensação de energia ou prostração, de leveza ou de peso, de fluxo desimpedido ou resistência, de entusiasmo ou desânimo./.../Para que o leitor compreenda minha ideia, peço-lhe que imagine um estado de prazer (ou angústia) e tente discriminar seus componentes fazendo um breve inventário das várias partes do corpo que sofrem mudança no processo: endócrinas, cardíacas, circulatórias, respiratórias, intestinais, epidérmicas, musculares. Agora reflita que o sentimento que você vivencia é a percepção integrada de todas essas mudanças ocorrendo na paisagem do corpo. Como

exercício, você poderá compor o sentimento e atribuir valores de intensidade a cada componente. Para cada exemplo que imaginar, obterá uma qualidade diferente (DAMÁSIO, 2011, p. 128).

Durante a criação, ao cheirar e provar a pitomba, desenvolvo a percepção e a consciência dos sentimentos primordiais em meu corpo, através de sensações do estado e da paisagem corporal ao provar o sabor, os taninos, os aromas, as notas aromáticas. Estes estímulos provocam intensidades musculares, alterações no ritmo respiratório e cardíaco, movimentos no rosto, coluna, ... A partir destes movimentos, associações de memória me levam a melodias e o processo recomeça; as melodias provocam novas percepções, novos sentimentos e a capacidade de simulação me permite manter esse processo, através da consciência em manutenção de linguagem em improvisação. É fundamental, nesse processo, o desenvolvimento, a transformação constante, a desarticulação e ressignificação de aspectos qualitativos. Ao valorizar os sentimentos, valorizo à consciência, a ampliação da consciência a partir da percepção dos sentidos, da interocepção, de exterocepção e, em linguagem de improvisação, valorizo uma dinâmica qualitativa.

Quando sentimos nossas percepções entramos no conceito de qualia. Um aspecto dos qualia envolve os sentimentos que temos, por exemplo, numa experiência subjetiva como ouvir uma canção. E nesse processo estão os sentimentos relacionados ao estado interno do organismo, aos sentimentos primordiais. Assim, temos os estados do corpo e os estados perceptuais.

“A arquitetura neural que possibilita os qualia fornece ao cérebro as percepções sentidas, as sensações da experiência pura. Depois que um protagonista é acionado ao processo, a experiência passa a pertencer a seu possuidor recém-criado, o self” (DAMÁSIO, 2011, p. 321).

Sentir envolve várias camadas de consciência, consciência em relação à sentimentos de fundo em relação à percepção da própria existência do corpo e seu estado interoceptivo no momento, a consciência em relação a uma percepção externa, um aroma, uma melodia, e as emoções e sentimentos decorrentes e modificações provocadas por ela, por exemplo. E ainda, a percepção de uma testemunha, um si, que percebe; o sentimento do sentimento (DAMÁSIO, 2008).

Um ponto
dois pontos
reticências...
Um foco
Nó na garganta
Desfeito
E ponto
.
fruto, maduro, seguro, escuro
Exclama!
Reta ponto
Espanto
Reclama sua parte
ponto e vírgula
em arte

insígnia
emblema
uma marca
de nascença
uma pinta
ponto

Um único momento de encontro
Um, que concentra toda a espera
toda, inteira
inebriada,
enevoada,
alarmada,
febril e sã,
(e ainda)
num infinito ser
.ponto (LEAL, 2017, p. 63).



Figura 3 – .Ponto Móvel.

Fonte: Fotografia de Bruno Martins (2017).

Novo ponto no espaço. Em pé, com o microfone em um pedestal, canto. O canto vem de meus pés fincados no chão, a tensão aumenta em meu braço direito e dirige os agudos para o meio de minha cabeça. Um pouco antes, com muitas variações de dinâmica, posso sentir a respiração de alguns suspensa junto com a minha. Quando isso acontece, sei porque canto, danço, escrevo... não importa qual a exigência que a obra me traz como artista, mas reconheço, na conexão com o outro, a necessidade de sua existência.

Parada. Em um único ponto no espaço cantando, me sinto me desnudando em entrega. Os gestos são poucos e precisos. Uma linguagem síntese performática. O que é móvel num ponto em potência, revela-se sutil, inteiro, entregue⁵.

Contexto institucional

.*Ponto Móvel* faz parte de minha pesquisa institucional atual na UFRN, intitulada: “Prathyahara e Dhyana: percepção e foco nos processos de criação na contemporaneidade”. A partir do objetivo da ampliação da percepção e do desenvolvimento do foco de atenção, como potencialidade no desenvolvimento de processos de criação contemporâneos, a presente pesquisa se desenvolve a partir do processo de “. Ponto Móvel”, na aplicação mais enfática da meditação na metodologia de “Dança pelos Sentidos” (2012), aplicada no componente curricular; “Elementos técnicos e estéticos em Dança Contemporânea” no Programa de Pós-graduação em

⁵ Percepção em apresentação realizada dia 15 de agosto de 2017 no Teatro de Parnamirim - RN.

Artes Cênicas - DEART, no acompanhamento de um bolsista de iniciação científica, bem como no projeto de extensão: "Jam Session: momento cênico em movimento".

Neste contexto, refletimos sobre a contemporaneidade na dança e nas artes a partir de referências como Launay (2010), Hercoles (2011), Lepecki e Banes (2007) Fortin (2011), Foucault (1979), Sant'Anna (2001), Agamben (2009), Leal (2017), entre outros, discutindo sobre questões evidentes na contemporaneidade como a transversalidade e a interface de linguagens; a horizontalização de poderes, funções e papéis; a valorização da diversidade e da concepção de si; a autoreferência; a importância estética e processual da percepção, entre outros. Neste último conceito, utilizamos e ampliamos a metodologia da "Dança pelos sentidos", fundamentada em Laban (1978, 1990), Damásio (2008, 2011), Jung (1974, 1981), entre outros autores, valorizando os sentidos da percepção e a concentração da atenção para o desenvolvimento de processos de criação contemporâneos.

Para o desenvolvimento dos processos de criação, dando continuidade à pesquisa da "Dança pelos Sentidos", ampliei a apropriação dos conceitos de pratyahara e dhyana, já utilizados na metodologia, de maneira mais enfática, realizando, de forma direta, meditações de 20 min., durante as aulas, bem como em meu próprio processo de criação. Estes conceitos, originalmente yogues, vivenciei em minha formação como professora de yoga. Comecei a estudar yoga, a partir de minha pesquisa de mestrado, para me aprofundar na técnica de Martha Graham, bailarina americana, que fundamentou sua dança no movimento

fundamental da respiração, contrair e expandir, e teve grande influência de técnicas e conceitos yogues (LEAL, 2006). Para valorizar e desenvolver a percepção, já numa concepção mais contemporânea, comecei a utilizar o conceito de pratyahara, para abrir a percepção aos sentidos. Para Mehta (1995, p. 162):

Quando os sentidos recebem sua devida parte, porque a intervenção da mente foi interceptada, seu alcance e sua intensidade de resposta aumentam tremendamente, são capazes de comunicar ao cérebro um número muito aumentado de dados das sensações.

Muitas traduções yogues, diferentes desta, apresentam o conceito de pratyahara como abstenção dos sentidos, mas na metodologia trabalhada, me aproprio desse conceito, a partir da tradução do autor citado, para ampliar a percepção dos sentidos, buscando a eliminação de processos de julgamento e antecipação mental, que não permitem a realização completa da percepção. Para focalizar e permitir a atenção ampliada em um ponto escolhido específico, utilizamos a meditação - dhyana, traduzida como foco de atenção plena sem antecipação mental, a partir de sentidos pouco utilizados como olfato e paladar. Na metodologia explico:

Quando busco o reconhecimento consciente do movimento primeiro da percepção dos sentidos, estou buscando uma ampliação da consciência em relação ao movimento sem a distorção e/ou bloqueio

que podem ser causados pelas denominações, julgamentos antes do processo perceptivo ser consciente. Busco o melhor desenvolvimento de sentidos tão esquecidos como o olfato e o paladar, focalizando-os totalmente, compreendendo os movimentos decorrentes desta percepção sem negar a memória, os processos mentais, as lembranças que ocorrem, mas simplesmente focalizando a memória na percepção, sentindo de forma concentrada a percepção e seus movimentos (LEAL, 2012b, p. 85).

Para a concentração da atenção necessária a esse processo de percepção, desenvolvemos meditações iniciais ao processo de 15 a 20 min., focalizando a atenção na respiração, facilitando essa percepção com aromas produzidos de frutas e/ou óleos essenciais, e observando o movimento dos pensamentos, mantendo esse foco de atenção. Essa atividade trouxe um silêncio maior ao processo de criação e um fluxo liberado dos movimentos em ampliação consciente da percepção olfativa em questão. Os movimentos apresentaram-se em improvisação, evidenciado o enfoque processual e desarticulador de estruturas prévias, bem como a habilidade de performar em cena em tempo real. E aqui destaco as atividades de extensão das Jam Sessions, bem como da Residência artística bienal que coordeno: “Improcesso: diálogos dramaturgicos em improvisação” (<https://www.facebook.com/Improcesso>).

A potência desse procedimento ficou evidente também nas pesquisas de meus orientandos do mestrado. Depois de realizar o componente, ambos, de formas diferenciadas e adequadas à cada pesquisa, integraram a meditação aos seus processos de criação da

dissertação. Destaco a pesquisa da aluna Gabriela Gorges, intitulada: “Sensações fluentes: Investigações compositivas conversando entre corpos”, a qual passou por exame de qualificação aprovado dia 30 de agosto de 2017, e conta com desenvolvimento de processo de criação com a participação de bailarinas da EDTAM de Natal. Destaco, ainda, que os processos meditativos vêm sendo foco do estudo de outros membros do grupo de pesquisa ao qual sou vinculada, o Cirandar.



Figura 4 – .Ponto Móvel 2017.

Fonte: Fotografia de Aerton Calaça (2017).

Quarto em luto, escuto almejo
Aonde antes bruto soa agora, suspenso,
o tempo

Na memória tece e voa
Abre em sol
Fecha em si

Quando em ar posso ser mais
indefinidamente múltipla
Quando em sopro e signo
Meu mais suave timbre é
amor⁶.

Sobre aromas

Desde 2003, me dedico a processos de criação que têm os sentidos da percepção e elementos sensoriais como estímulo, parte integrante do processo e, por vezes, do espetáculo em cena. Em *.Ponto Móvel*, este estímulo inicial foi a pitomba. Os sentidos que mais enfatizo como geradores e impulsionadores criativos são o olfato e o paladar.

O olfato e o paladar sofrem a influência energética de moléculas olfatórias e gustativas sobre a membrana celular, na forma de frequências eletromagnéticas, que colocam a célula nervosa em ações potenciais. Assim, cada molécula olfatória ou gustativa parece ter certa frequência, a qual sentimos como um odor ou sabor típico. /.../ Não há consciência sem funções sensoriais: a pele e os órgãos dos sentidos são, sem exceção, órgãos de consciência, que me permitem, do ponto da minha percepção, identificar a mim mesmo com meu corpo, vivenciar a mim mesmo como um indivíduo consciente (DIETRICH, 2016, p. 34-35).

A percepção é uma função dos sentidos, assim, para Dietrich (2016), não há percepção consciente sem

⁶“Quando em ar”, música de Patrícia Leal.

função sensorial. A consciência é uma função dos sentidos. Tendo a improvisação como linguagem fundamento e a percepção dos sentidos como motivo, compreendo minha linguagem criativa como uma ampliação da consciência e, nessa percepção, potencializo essa expansão consciente utilizando meditações a partir de aromas específicos, como já mencionei anteriormente.

Em *.Ponto Móvel*, como a criação partiu do cheiro/sabor da pitomba, resolvi criar uma ambientação aromática para o espetáculo. Em sua estreia, em conjunto com a empresa de cosméticos naturais Elementaris, desenvolvemos um aroma a partir do fruto e casca da pitomba e do óleo essencial de cumaru. A concepção foi trazer ao público uma ambientação sonora, imagética, olfativa e também gustativa para o espetáculo. Além do cheiro que foi utilizado para aromatizar o teatro, as pitombas foram oferecidas ao público para degustação. Em nova apresentação, criei outro perfume, a partir dessa primeira experiência e, também, pelo fato da pitomba ser um fruto sazonal. Desta vez, com uma base aromática de cedro e cacau. Ainda que sutil, a ambientação aromática traz sempre novas informações e apreciações ao público, compondo uma potência sensorial que modifica os estados corporais do apreciador, possibilitando sensibilidade e amplitude perceptiva.

Enfatizo o sentido do olfato pela enorme variedade qualitativa e, portanto, expressiva, que este sentido me oferece e também pela proximidade desse sentido com a consciência e com as memórias afetivas.

A peculiaridade desse órgão dos sentidos é o fato de que as células sensoriais nervosas estão em direta e

imediate conexão com o mundo exterior ou o ar respiratório. Assim, o epitélio olfatório, na parte superior das fossas nasais, está diretamente ligado ao cérebro! (DIE-TRICH, 2016, p. 41).

O olfato está relacionado a importantes centros vegetativos que regulam sono, calor, pressão sanguínea, entre outros, e tem grande importância no metabolismo e psique humanos, atuando como um “hormônio” que pode ser relaxante, estimulante, entre outras possibilidades já bastante pesquisadas e difundidas pela aromaterapia. Para o processo de criação em dança, considero esse motivador um potente estímulo para o desenvolvimento de sentimentos (DAMÁSIO, 2011), os quais utilizo na manutenção de criações em processo em improvisação em tempo real.

Ponto três. O banco do piano. Ponto de encontro. Uma conversa. Costas com costas. Edu pergunta, respondo. Indago, ele flui em dança, música. O diálogo pede outras opiniões, então vou ao público. Canto para um, entrego uma pitomba à outro. Sento num colo. Uma calma me invade. E pauso, árvore, soprando o som do vento, do mar por segundos, horas, dias, vidas inteiras... Da suspensão do tempo, volto em volúpia de “Samba e amor”, de Chico Buarque. Deixo os sons mais imprecisos, rasgados, sujos. O piano acentua a interpretação proposta em blues. O contato da parede, dos apoios e dos acordes traz para o gesto e para a voz uma variação entre soltura e tónus. Ralento, fluir e suspender. A pausa é uma delícia! E deixo a cena apagar em mim para explodir nas variações da improvisação do piano.

Finalizo no tapete. A parede, o banco, o tapete. Percebo recorrências de outras obras e como na trajetória artística as obras dialogam ou coexistem. Estou realizando “.Ponto Móvel”, mas me sinto, lembro em “Intenso” ou “Se as paredes tivessem sentidos”. O tempo é absolutamente outro, enquanto estou em cena. Não existe antes ou depois. Existe o momento e a sensação de ser. Ou talvez no agora esteja também o antes e o depois. Ou a linearidade e a cronologia percam o sentido. “Em chamas”, com Arrigo, em Edu, em mim, existe o momento e a sensação de si⁷.



Figura 5 – “.Ponto Móvel 2017.

Fonte: Fotografia de Bruno Martins (2017).

Sou vida que pulsa em sopro
Sou semente, broto, botão
Sou a flor um pouco antes

⁷ Percepção em apresentação dia 15 de agosto no Teatro de Parnamirim - RN.

Sou raiz bem construída
Sou o cheiro da brisa leve da manhã
Sou a luz que incendeia o coração de lua
Sou a voz da mulher que encanta...
Sou corpo em humano e efêmero
Sou mãe nesta vida, em amor absoluto!
Sou artista que sente muito
Sou os olhos, o nariz e a boca
que recebem, devoram
e preparam o alimento
às almas famintas! (LEAL, 2017, p. 67).

REFERÊNCIAS

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

DAMÁSIO, A. **O sentimento de si.** O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência. Portugal: Europa-América, 2008.

_____. **E o cérebro criou o homem.** São Paulo: Cia das Letras, 2011.

DIETRICH, G. **Fundamentos da terapia holística com óleos essenciais das plantas.** Belo Horizonte: Lazlo, 2016.

FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. **O avesso do avesso do corpo:** educação somática como práxis. Seminários de Dança. Joinville: Nova Letra, 2011.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir.** Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

HERCOLES, R. A não representação do movimento. In: RENGEL, L.; THRALL, K. (org.). **Corpo em Cena**. São Paulo: Anadarco, 2011. v 2.

JUNG, C. G. **Tipos Psicológicos**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1974.

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos e reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1991.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, R. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LAUNAY, I. O dom do gesto. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (org.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

Leal, P. **Respiração e expressividade**: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2006.

Leal, P. Sentimentos em improvisação: consciência, autonomia e dramaturgia. In: In: RENGEL, L.; THRALL, K. (org.). **Corpo em Cena**, São Paulo: Anadarco, 2012a. v 4.

Leal, P. **Amargo Perfume**: a dança pelos sentidos. São Paulo: Annablume, 2012b.

Leal, P. **Em fluxo**: poesia, prosa, teoria em dança na contemporaneidade. Natal: Caule de Papiro, 2017.

LEPECKI, A.; BANES, S. **The senses in performance**. New York: Routledge, 2007.

MEHTA, R. **Yoga**: a arte da integração. Brasília: Teosófica, 1995.

SANT'ANNA, Denise. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade Contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.



“E... 5,6,7,8: A DANÇA CONTINUA”

Alysson Amâncio de Souza

Teodora de Araújo Alves

“O que não se questiona, empedrece”

Helena Katz

E 5 Impulsos geradores

A presente escrita é engendrada a partir da dissertação de mestrado que defendemos no PPGARC da UFRN no ano de dois mil e quinze: “E... 5,6,7,8: reflexões sobre processos formativos em dança na contemporaneidade”. Todavia, optamos por trocar o subtítulo por “a dança continua”, pois a despeito do cerne do texto ser o mesmo, entendemos que a dança, enquanto linguagem artística, assim como a pesquisa estão permanentemente em transformação, e, portanto, nos permitimos retirar, acrescentar e alterar trechos que diferem das nossas questões atuais.

Dançar profissionalmente demanda vencer inúmeros obstáculos. Nesse sentido, acreditamos na ideia de que o quanto antes potencializarmos os intérpretes da dança, mais ferramentas eles terão para lidar com as exigências dessa pro-

fissão. O título “E... 5, 6, 7, 8”, retoma uma sequência de números que é característica para muitos artistas da dança, pois serve para orientar e/ou marcar um ritmo. Para muitos bailarinos, essa série numérica é quase um mantra, um chamado de prontidão, algo bastante recorrente nas suas aulas e ensaios.

Considerando que nesta pesquisa nos propomos a refletir sobre os processos formativos em dança na contemporaneidade, fomos alertados que para diversos estilos de dança essa sentença tornou-se incabível. Contudo, a opção de mantê-la é proposital, queremos provocar um olhar crítico para além dessa expressão. Quando evocamos essa contagem, algo tão tradicional para algumas danças, queremos induzir o leitor a pensar essas questões: que tipo de formação oferecemos nos dias atuais para os sujeitos que almejam dançar profissionalmente? Estamos, nos espaços não formais, atualizando o nosso ensino de dança ou simplesmente reproduzimos modelos que se restringem a técnicas? E... cinco, seis, sete, oito, pensemos.

Segundo Maria da Glória Gohn (2015), a educação é vista de três formas: é formal quando a escola é regulamentada e normatizada por leis, além disso, o processo de ensino-aprendizagem é realizado por meio de um conjunto de práticas que se distribuem em matérias e disciplinas; a educação é considerada informal quando as práticas educativas são realizadas em ambientes familiares, por meio da religião ou na rua com os amigos; e pode ser entendida como não formal quando acontece em espaços que visam desenvolver objetivos e conhecimentos específicos.

Espaços de ensino não formais, cursos livres, escolas, academias, ONGs e associações ainda são as instituições que

mais formam bailarinos no Brasil (STRAZZACAPPA, 2012). Nesse sentido, julgamos necessário contínuas pesquisas que possam discutir e colaborar para a potencialização destes ambientes. A prática educativa na dança não está restrita a seu aparato físico, a uma superação de limites anatômicos; ela pode dialogar com o mundo em que vive, aproximando-se da totalidade do ser e de seu mundo-vivido.

A vertente da dança denominada como dança contemporânea rompeu as fronteiras dos palcos, ocupou outros ambientes, emaranhou-se em outras linguagens artísticas, relacionou-se com outras áreas de conhecimento, incorporou novas tecnologias, adentrou o mundo virtual. Essas e outras possibilidades de diálogo surgiram na contemporaneidade e influenciaram também os processos formativos não formais em dança dedicados a construção de corpos dançantes.

Para muitas obras de dança, o oferecimento restrito de apenas um tipo de treinamento físico não dá mais conta das demandas da obra cênica. Nessa perspectiva, faz-se necessário debater as questões do treino ou práticas corporais, o formato do ensino e os espaços de formação do bailarino na contemporaneidade. Não se trata apenas de repetir ou de negar as estruturas formativas do século XVI ao XXI, mas pensar como podemos reorganizá-las e trilhar outros caminhos que potencializem os corpos e a dança que nos interessam construir na atualidade.

Em uma discussão sobre dança, tempo, tradição e contemporaneidade Teodora Alves (2015, p. 40) destaca que

[...] para além de se pensar o passado e o presente como tempos opostos e

dicotômicos, há de se considerar o caráter dialógico entre eles e em tudo aquilo que deles advém, ou seja, é preciso indagar sobre o que há de presente ou contemporâneo no passado e o que há de passado no presente.

O significado mais acessível do termo “contemporâneo” seria algo do nosso tempo, que acontece nos dias atuais, entretanto, esse conceito nos remete a outros horizontes que vão além do tempo presente, ser contemporâneo é estar aberto à pluralidade do mundo, inclusive dos tempos remotos. Ademais, é importante lembrar que a dança contemporânea não é o mesmo que dança na contemporaneidade. De maneira geral, podemos dizer que o primeiro termo equivale a um gênero ou vertente estética de dança. Em alguns países, especialmente nos Estados Unidos, esse viés é também denominado Dança Pós-Moderna. O segundo termo refere-se à dança produzida nos dias atuais. Embora sejam conceitos distintos, neste estudo, estarão entrelaçados, pois a Dança Contemporânea, com sua infinidade de agenciamentos, diversidade de técnicas, estéticas e mobilidades muito contribuiu para as modificações dos processos formativos em dança na contemporaneidade (LOUPPE, 2000).

Por conseguinte, acreditamos que essa heterogeneidade estética da cena contemporânea pede processos formativos versáteis e que, portanto, formação e criação têm uma relação intrínseca no corpo do bailarino contemporâneo. É interessante que o bailarino profissional possa vislumbrar que, além das técnicas empregadas nos procedimentos formativos, os pensamentos e a capacidade de rearticular signos o permitirão pensar e executar “danças contemporâneas”.

A autora Lia Robatto (2012) destaca que a dança hoje é imprecisa, ambígua, rompe tempo, espaço e quebra a logicidade formal das coreografias, porém, tantas frestas devem exigir mais significado da proposta e do resultado artístico. Já que dança contemporânea não é uma técnica ou um conjunto de procedimentos fechados e, portanto, cada professor/criador, de modo geral, trabalha com suas próprias metodologias a partir de sua trajetória e de suas experiências vividas.

Nas palavras de Thereza Rocha, dança contemporânea é um estilo de dança que faz perguntas o tempo inteiro, pelo simples fato de não ter resposta fechada para o que é e nem para o que deve ser (ROCHA, 2016). Ou seja, é uma dança que não quer e nem precisa ter (neste momento) uma definição, pois está ainda no seu processo construtivo.

E 6: Processos formativos, outros passos

Ao longo de nosso processo de escrita da dissertação, percebemos que pesquisar processos formativos em dança é antes de tudo falar sobre o corpo. Ao longo da minha trajetória nas artes, ouvi, em repetidas ocasiões, alguns professores e colegas pronunciarem a frase “o corpo é o instrumento de trabalho do ator e do bailarino”. Enquanto docente, também, peguei-me reproduzindo esse jargão e induzindo os meus alunos a pensarem na ideia de que o corpo é algo apartado da nossa existência como o mecânico e o carro, por exemplo. Hodiernamente, sobretudo com base na fenomenologia merleau-pontyana, certifiquei-me da ideia de que o homem tem sim um corpo, assim

como, posso dizer que o homem é o corpo. “O corpo que tenho é o corpo que sou e justamente por isso percebo e posso ser percebido” (ALVES, 2006, p. 44).

O homem é uma totalidade que não pode ser desconjuntada. Todas as partes células, sangue, ossos, músculos, órgãos, excrementos, neurônios, gestos e desejos constituem esse todo. Um jovem bailarino, com toda sua ingenuidade inicial, quando começa a frequentar um ambiente de ensino de dança, muitas vezes acredita que para migrar para o grupo dos avançados basta conseguir lançar sua perna alta em um *Grand Battement* de 180 graus ou abrir um *Grand Ecart* com facilidade. A maturidade na dança, possivelmente, lhe mostrará que tais atributos são ínfimos para se tornar um bom profissional e que para dançar é preciso mais do que conquistas físicas.

Todos os espaços que habitamos, nosso lar, o trabalho, os lazeres, todas as pessoas com as quais convivemos, os livros que lemos, os filmes que assistimos, os aromas que cheiramos, os espetáculos que apreciamos vão arquitetando nosso corpo. Somos construídos e construímos os corpos com os quais convivemos em uma rede de atravessamentos existenciais. É através do corpo que nos relacionamos com o mundo, nossas ideias, pensamentos e sentimentos só chegam aos outros através da nossa voz, da nossa postura e das nossas ações. Quanto mais buscamos disponibilidades corporais, mais abrimos os campos das experimentações com outros sujeitos e conosco.

Pensando em corpo e trocas com o mundo, dialogamos com a teoria “corpomídia”, desenvolvida por Christine Greiner e Helena Katz (GREINER, 2005), pesquisadoras e

professoras da PUC-SP. Essas autoras defendem que o corpo sempre está em um ambiente e que corpo e ambiente estão permanentemente intercambiando informações. Segundo Greiner (2005), o corpo está em constante estado de troca e somatizando uma coleção de saberes, o que o possibilita ser mídia dele próprio.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações estão abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 131).

O artista cênico, nesse sentido, necessita ter uma relação mais consciente das suas possibilidades corporais, compreendendo suas forças e fragilidades, a fim de que possa manipulá-las em prol da cena na qual está em processo de atuação. Por esse motivo, é preciso que ele seja cauteloso na escolha do ambiente de ensino em que coabita e troca saberes, pois esse espaço irá influenciar diretamente na sua arte e na pessoa/cidadão que ele se tornará.

E 7: A dança vivida, compreensões das experiências da dança no Cariri

A Associação Dança Cariri-ADC, é o espaço de ensino não formal objeto de estudo desta pesquisa. Esta instituição há uma década promove fomento, difusão e desenvolvimento das artes cênicas, sobretudo da dança na região do cariri, interior sul do Ceará.

Para Carvalho (2008), a educação nos espaços não formais não busca ser um modelo alternativo à escola formal, mas tem a intenção de agir paralelamente a esta, propiciando uma extensão das atividades educativas para dimensões que, em muitos momentos, os sistemas escolares formais não conseguem atingir. A dança na escola formal não tem o objetivo de formar bailarinos, essa função no Brasil é exercida pelos cursos livres, como é o caso da associação que estudamos.

Criada em 2007, a ADC foi oficialmente legalizada e teve seu estatuto registrado em cartório em 10 de março 2008. Desde o início, essa associação promove ações para o fortalecimento dessa linguagem. Entre as suas principais atividades formativas, podemos citar: um festival nacional de dança, seminário teórico de dança, grupo de estudo, cinedança, manutenção de uma biblioteca especializada em dança, um projeto social com aulas para a comunidade. Além disso, é a sede para ensaios de alguns grupos locais.

Desde o seu surgimento, a ADC enviou projetos para diversos editais estaduais e federais e, com a contemplação em alguns, adquiriu recursos que lhe possibilitaram pôr em prática ações nas quais os sujeitos da dança caririense tiveram

a oportunidade de vivenciar, por meio de cursos teóricos/práticos, diversas ações na área de dança, tais como: aula de técnica de Graham, Contato e Improvisação, Balé Clássico, Jazz, Dança de Rua, Técnica de Alexander, Capoeira, Yoga, Danças Circulares, Teatro Físico, Performance, Dança Contemporânea, Workshop de Crítica de Dança, História da Dança, Anatomia aplicada a Dança, Iluminação Cênica, danças primitivas e outras atividades educativas já citadas no parágrafo anterior.

A ADC é um ambiente de ensino híbrido que investe em uma formação plural, possibilitando que o bailarino tenha acesso à variadas técnicas de dança, como também estimulando leituras bibliográficas, apreciação de espetáculos, entre outras ações. Com isso, almeja-se contribuir para criticidade dos sujeitos participantes, tornando-os mais conscientes para interferirem no mundo que os cercam.

Este tipo de processo formativo rompe com o formato das escolas mais tradicionais cujo ensino de dança sempre foi mais visto como o lugar da prática, do suor, do esforço físico incondicional em prol do ganho da técnica de dança.

Baseados nas experiências estabelecidas na Associação Dança Cariri, os processos formativos em dança na contemporaneidade não ficam restritos a um formato de ensino tecnicista. No entanto, também não nega a importância da técnica para um bailarino, ao contrário, arquiteta um ensino plural.

No âmbito da dança, o termo “técnica” está longe de ser uma discussão já esgotada, por esse motivo, temos consciência do caráter inconcluso dessa expressão. Marcel Mauss (2003), nos diz que técnica é uma montagem psico-sociológica de atos e que toda ação humana é resultado

de uma tradição cultural, portanto, toda técnica é adquirida. Para beber um copo com água, um homem precisa executar os procedimentos corretos que lhe permitam realizar esse “simples” ato sem se molhar.

É corriqueiro na dança ouvir, nos bastidores, frases do tipo: “aquele bailarino não me emociona, ele é muito técnico”. Existe, para alguns artistas, quase uma aversão implícita ao termo “técnica”, especialmente à técnica do balé. Certamente, essa “ojeriza” por parte desses bailarinos ocorre porque a arte está ligada ao sensível, às questões subjetivas do ser humano e parece incoerente pensar nessas duas possibilidades juntas, arte e técnica. Contudo,

A técnica fornece novos meios materiais, sugerindo diferentes fins, inclusive o estético, domínio da sensibilidade. A arte necessita das técnicas e técnicas novas podem despertar novas pesquisas artísticas, ampliando a estética vigente (NÓBREGA, 2009, p. 26).

Corroborando com isso, podemos dizer que a técnica só aprisiona os corpos que não lhe compreendem ou se inteiraram superficialmente desses códigos. Um artista pode ultrapassar os vícios técnicos e se utilizar deles para descobrir algo novo, ainda não explorado em seu corpo. Logo, essa técnica deve vir circundada de embasamentos teóricos e que, desse modo, não se torne o fim, mas o meio, o trampolim, para algo que sem ela provavelmente não seria alcançado.

Muitos professores de dança contemporânea, com medo dessa suposta técnica do balé que aprisiona corpos,

trabalham suas aulas com dança e criação em um estado de movimento improvisacional constante. Acreditamos que a busca da liberdade do corpo não necessariamente tem a ver com o abandono de aulas de dança estruturadas e técnicas.

Não existe aula certa ou errada, a aula vai libertar ou aprisionar a partir da consciência corpórea de quem está ministrando e, sobretudo, de quem está fazendo. O aluno deve escolher a aula de acordo com o seu objetivo, pois uma aula de Yoga não vai lhe possibilitar executar um *grand jete* com qualidade, bem como uma aula de balé não proporciona as ondulações do tronco propostas na dança do ventre.

Hoje, o ensino de dança pode se dar através de muitas plataformas. A explosão da rede virtual no fim do século XX é, indubitavelmente, um divisor histórico na humanidade e uma de suas maiores características é a hibridação. É possível encontrar quase tudo na rede, por exemplo: um endereço eletrônico extremamente popular como o site do *YouTube*, que permite que seus usuários insiram e compartilhem vídeos digitais. Não existem fronteiras geográficas no *YouTube*, quando o usuário assiste um vídeo de balé clássico, ao lado existem “janelas” menores que lhe indicam um vídeo de *jazz dance*, que lhe indica um vídeo de performance da Marina Abramovich, que já lhe indica um clipe musical da cantora pop Lady Gaga e assim sucessivamente. Esse leque de possibilidades faz com que as reflexões sobre a formação em dança sejam um campo inesgotável, pois, além das permanentes ressignificações, novas fendas estão sempre sendo abertas e disponíveis para serem utilizadas. Se em 2017, compartilhamos vídeos de dança por aplicativos dos nossos aparelhos celulares, como, por exemplo, o *Whatsapp* — algo

impensável em 1997 — ao mesmo tempo, não há como saber o que estará disponível em 2037. É preciso, entretanto, saber usar essas ferramentas, assistir, problematizá-las como fonte de pesquisa e não como cópia superficial.

No início das atividades, a ADC oferecia apenas oficinas de dança pontuais. Ao longo dos trabalhos, a instituição percebeu que muitos dos seus estudantes tinham interesse em dar continuidade aos estudos na área, e, a partir de 2009, implementou-se um projeto de ensino de dança regular para a comunidade.

Desde a chegada do aluno, que geralmente vem interessado numa determinada técnica, ele é estimulado a se matricular em pelo menos mais uma aula variante, ou seja, o aluno que vem querendo fazer balé não faz apenas essa aula, faz balé e jazz, por exemplo, ou o oposto. Essa indução faz com que o aluno rapidamente compreenda que existem múltiplos caminhos práticos na dança. Além disso, as aulas buscam cotidianamente anular a dicotomia que insiste em separar a prática e a teoria. A coordenação pedagógica trabalha na perspectiva de que toda prática tem um conhecimento teórico imbuído que lhe dá suporte, bem como toda teoria é uma reflexão de uma experiência prática, pois compreende que uma aula de dança vai muito além de oferecer ferramentas técnicas de um movimento.

Por exemplo, na aula de balé clássico, busca-se muito mais do que aprender e ensinar um passo. A professora procura trazer textos sobre a história do balé clássico, terminologias da área; exhibe vídeos de balé e, com esse material, apresenta artistas e companhias importantes no mundo. Ademais, sempre que possível, essa professora leva os

alunos para apreciarem espetáculos de dança em cartaz na cidade, sejam de balé ou não. Todas essas informações e vivências vão fazendo com que o aluno tenha mais empoderamento do balé, como também da sua vida.

Desde que a ADC passou a ter a sua sede própria, foi pensada a criação de uma biblioteca especializada em artes. A biblioteca situada ao lado da sala de prática de dança, o que contribui para que professores e alunos consultem alguma terminologia específica, levem uma imagem ilustrativa para aula prática ou realizem outras consultas bibliográficas. Com isso, percebeu-se que esse simples ato colaborou para que os alunos frequentassem a biblioteca e se interessassem pelos livros. Alguns estudantes, inclusive, chegam mais cedo do horário das suas aulas só para ter acesso aos livros.

O grupo de estudo também tem sido uma atividade considerada determinante nos processos formativos da ADC. Os encontros acontecem a cada quinze dias, na primeira e na terceira quartas-feiras de cada mês, das 20h às 21h. O texto escolhido para o encontro fica disponível previamente na recepção da instituição, em uma versão impressa para os alunos que desejam tirar uma cópia, ou fica disponível no *website* da ADC. Por ser um grupo flutuante e aberto, para as discussões desse grupo de estudo geralmente são escolhidos apenas capítulos de livros ou artigos de até quinze páginas, os quais sejam leituras mais acessíveis. Em outras ocasiões, convida-se um professor externo para proferir sobre um tema específico.

A primeira edição do Seminário teórico aconteceu em julho de 2012. Na ocasião, a temática escolhida foi "Dança-educação". A opção por discutir o ensino de dança ocorreu devido à explosão de novos espaços de dança em Juazeiro

do Norte, bem como por já haver, naquela época, um desejo latente da categoria pela criação do curso superior de Dança na região, visto que já existem as Licenciaturas em Teatro e Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri (URCA) e Música na Universidade Federal do Cariri (UFCA). Com base no tema, foram convidados para essa primeira edição os professores: Isabel Marques, Ângela Ferreira, Ângela Souza, Diego Lopez, Eleonora Oliveira e Kennedy Lima.

A segunda edição do Seminário aconteceu em 2014, em duas etapas: a primeira em abril, concomitantemente a VI Semana Dança Cariri; e a segunda no mês de outubro. Dessa vez, o tema escolhido foi “Tradição e contemporaneidade” e os professores convidados foram Helena Katz, Thereza Rocha, Teodora Alves, Oswald Barroso, Valeria Piniheiro, Rosa Ana Druot e Renata Oteló.

Na experiência da ADC, os eventos que promovem discussões mais teóricas como o grupo de estudo e o Seminário Dança Cariri ainda não conseguem atingir a quantidade de público que as oficinas técnicas de dança ou as apresentações dos espetáculos no Festival. Todavia, acreditamos ser fundamental a resistência destas atividades, pois embora o apreço seja aparentemente mais lento, sempre haverá algum dos presentes que se interessará em ler mais, em adentrar no universo da pesquisa e verá a importância de associar as suas práticas artísticas a determinados conceitos.

Em nossa visão, parte desse esvaziamento deve-se também ao fato de que a maioria dos brasileiros não possui o hábito da leitura. Logo, a Dança como uma área de conhecimento pode e deve contribuir para a transformação dessa realidade. Nesse sentido, os espaços de ensino de dança

não formais são ambientes oportunos para o incentivo desse hábito aos seus estudantes.

A segunda edição do Seminário Dança Cariri originou a publicação de um livro "Tradições e contemporaneidade nas artes" que traz artigos sobre a temática do evento, os artigos foram escritos por: Oswald Barroso, Teodora Alves, Rosa Ana Druot, Fabio Rodrigues, Renata Otelo/Marcilio, Luiz Renato, Eleonora Oliveira, Cecilia Raiffer, Renato Dantas e Joao Dantas. Incentivar a escrita seja através da publicação de livros, artigos ou até mesmo de um blog, indubitavelmente, amplia as possibilidades expressivas do bailarino.

A experiência vivida de assistir um espetáculo de dança ao vivo e assistir a um vídeo da mesma apresentação, por exemplo, é completamente diferente. Contudo, a realidade da região do Cariri é semelhante à maioria dos municípios do interior do Brasil, ainda há pouca circulação das companhias de dança profissionais, especialmente, de grupos internacionais. Nesse sentido, o vídeo e a internet acabam funcionando como ferramentas de aproximação desses artistas e suas produções com os espaços onde eles não conseguem atuar diretamente.

Pensando nisso, a ADC criou um projeto intitulado Cinedança, no qual um mediador exhibe o vídeo de um espetáculo de dança e, ao final, faz a mediação com os estudantes presentes, tentando discutir não somente a referida obra, como também parte da produção artística do coreógrafo ou do grupo apresentado.

Outro projeto de formação desenvolvido pela ADC é a realização anual de um festival nacional de dança. A realização de festivais acompanha boa parte da história da dança

no Brasil. Esses eventos favorecem a circulação de espetáculos, o encontro de profissionais, de estudantes e do público. Vale ressaltar que além da troca de saberes no próprio ato de apreciação das obras, geralmente, os festivais agregam oficinas, debates e mostras de vídeos.

Esse arcabouço de atividades que acontecem durante um determinado tempo e espaço fazem com que os festivais sejam excelentes componentes, somando e fortalecendo os processos formativos em dança. Strazzacappa (2000) afirma que precisamos ver, descobrir e redescobrir o mundo para podermos ter coisas para dizer e que se os festivais têm esse poder de nos permitir “ver coisas”, esses encontros, indubitavelmente, contribuem para nossa formação como artistas.

A despeito da estruturação geral dos festivais serem semelhantes, é importante sublinhar que cada evento tem a sua singularidade e atende a critérios que outros podem ou não enaltecer. O festival promovido pela ADC, Semana Dança Cariri, começou sem ter pretensão de se tornar uma mostra nacional. A ideia inicial, em 2009, foi de convidar os poucos grupos locais para compor uma noite de apresentações coreográficas para comemorar o dia internacional da dança, que é celebrado no dia 29 de abril. Assim, foi feito esse encontro, no espaço aberto do SESC Juazeiro do Norte.

Essa iniciativa de unir as pessoas da dança foi tão prazerosa e construtiva que no ano seguinte, em 2010, a comemoração não aconteceu em uma única noite, mas três dias e durante três turnos. Nesse encontro, foram realizadas oficinas na sede da ADC e as outras programações no Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri.

Em 2011, a ADC foi contemplada com o Prêmio Festival de Artes Cênicas da Funarte e teve recurso para realizar uma programação mais extensa e trazer grupos de outros estados. Desse modo, já na terceira edição, a Semana Dança Cariri virou um festival de porte nacional. A partir desse ano, o evento passou também a focar a programação com eixo em temáticas específicas.

Em oito edições, este Festival já foi palco e possibilitou troca de saberes com muitos artistas e professores da dança nacional, tais como: Denise Stutz, Lakka, Giselda Fernandes, Ana Vitoria, Esther Weitzman, Marcos Moraes, Arthur Marques, Sueli Guerra, Balé da Cidade de Campina Grande, Grupo de Dança da UFRN, Helena Katz, Rosa Primo, Thereza Rocha, Gilsamara Moura, dentre outros.

A curadoria e organização de um festival não é algo fácil e sempre agradável, muitas vezes é frustrante também. Entretanto, apesar das adversidades, a concretude anual do Festival tem sido uma prioridade nas ações formativas da ADC. A instituição acredita que a participação, apreciação de espetáculos e a interação com outros profissionais, proporcionadas por esse evento, foi uma das atividades que mais contribuíram para a mudança no cenário da dança local.

Se em 2007, ano em que a associação começou a trabalhar, não havia nenhuma escola de dança ou grupos de dança contemporânea em Juazeiro do Norte, atualmente, funcionam sete escolas de dança e quatro grupos de dança contemporânea no município, uma mudança avassaladora no ambiente da dança caririense.

E 8 Movimentos intermináveis

Sabemos que todo ambiente de ensino é educativo. Mesmo os espaços de ensino não formais que se restringem ao repasse de técnicas de dança, ali não se ensina só técnicas, muitos outros princípios estão entretecidos, como pontualidade, assiduidade, socialização, generosidade, concentração, por exemplo. Todavia, reiteramos que a contemporaneidade pede uma versatilidade dos bailarinos profissionais que vai além desses princípios citados. Esses necessitarão ser versáteis tanto no âmbito da cena, pois as criações contemporâneas são multifacetadas, como também fora dela, pois o mercado da dança exige cada vez mais esse perfil de atuação.

Nenhuma transformação é fácil ou rápida. Sabemos que educar, ensinar, contribuir com desenvolvimento do indivíduo está longe de ser algo simples. Isso requer extrema dedicação, coragem e paciência. Esperamos que esta pesquisa possa contribuir e encorajar os espaços de ensino não formais de dança a permanecerem resistindo, profissionalizando-se, e, com isso, fortalecendo essa área de estudo, a dança.

Nesta pesquisa, compreendemos que a formação de dança híbrida, é aquela que não se restringe apenas a repassar técnicas corporais, mas que se compromete com o corpo do bailarino na sua totalidade, vislumbrando um artista que pensa, age, fala, escreve, cria e, com isso, amplia as suas possibilidades de ressignificar não somente a sua dança, mas também o seu mundo. Não é rápido ou

simples, ensinar ou aprender dança vai sempre requerer dos sujeitos uma incansável dedicação. Os bailarinos ou professores interessados na formação híbrida precisam estar atentos às diversas áreas de conhecimento e saber que seus processos de ensino ou aprendizagem devem estar impregnados de todas estas informações.

A contemporaneidade é complexa e, como a dança, não está dissociada da vida. Para um bailarino, professor ou coreógrafo sobreviver no mercado atual, exige-se, cada vez mais, que ele dê conta de uma gama de habilidades e competências que não eram tão solicitadas em outras décadas, como por exemplo, escrever projetos, já que a maioria dos recursos seja do setor público ou privado é obtida via editais. Portanto, não basta mais estudar dança, é preciso argumentar sobre a importância da sua dança, saber conceituá-la, contextualizá-la, problematizá-la.

Na última década, no Cariri, as composições coreográficas foram ressignificadas, aumentaram os eventos de dança, fundaram novos espaços e pesquisas em dança. Por tudo isso, refletimos que os processos formativos em dança na contemporaneidade no âmbito do ensino não formal podem ser mais ousados, dinâmicos e versáteis.

As academias de dança particulares, as ONGs e as associações que trabalham com dança não podem fechar-se em uma "concha" isolada, ou desenvolver somente a parte física e prática do bailarino, é possível promover a troca dos seus estudantes com outros artistas e grupos da cidade ou de fora. Dessa forma, acreditamos que se essas instituições de ensino de dança não formais se intercambiarem, seria mais próspero não somente para o

seu corpo docente/discente, mas para toda categoria da dança. Haveria mais circulação de grupos, de companhias, de profissionais, e, com isso, mais mercado de trabalho e, analogamente, a dança estaria menos refém das instáveis políticas públicas, restritas geralmente a editais.

Larrosa (2010), no seu livro “Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas” nos diz “atrás de um véu tem sempre um outro véu”. É assim que nos sentimos, não existe fim para reflexões, sempre tem algo a mais para descobrir, para compreender, para viver. Existem pausas, recuos, dobras, aceleração, desaceleração, nossa vida, assim como a dança, tem nuances, mas a caminhada nunca termina, a dança continua.

REFERÊNCIAS

ALVES, Teodora de Araújo. **Heranças de corpos brincantes**: saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

ALVES, Teodora de Araújo. Corpo religado entre o tradicional e o contemporâneo do corpo na dança. **Tradições e contemporaneidade nas artes**. Alysson Amâncio de Souza e Elvis Pinheiro Organizadores. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2015.

CARVALHO, Lívia M. **O ensino de artes em ONGS**. São Paulo: Ed. Cortez, 2008.

GOHN, Maria da Glória (Org.). **Educação não formal no campo das artes**. São Paulo: Cortez, 2015.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HERCOLES, Rosa. A não representação do movimento.
Coleção Corpo em Cena. São Paulo: Anadarco Editora e
Comunicação, 2011. v 2.

KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três. A dança é o
pensamento do corpo.** 1. ed. Belo Horizonte: Helena Katz,
2005.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana:** danças, piruetas e
mascaradas. Texto de Jorge Larrosa; tradução de Alfredo
Veiga-Neto. 5. ed. Belo Horizonte: Autentica, 2010.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: ANTUNES, Arnaldo
et al. **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade
Editora, 2000.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança:** arte e ensino.
São Paulo: Digitexto, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** Tradução:
Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção:**
Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo:
WMF Martins Fontes, 2011.

MIRANDA, Regina. Dança e Tecnologia. In: ANTUNES, Arnaldo et al. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2000.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Escritos sobre o corpo: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação**. Natal, RN: EDUFRN, 2009.

PRIMO, Rosa. **A dança possível: as ligações do corpo numa cena**. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora Ltda, 2006.

ROBATTO, Lia. **A dança como via privilegiada de educação**. Salvador: EDUFBA, 2012.


ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Editora Conexões criativas, 2016.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em Cena**. Campinas, SP: Autores e Associados, 2006.

SOUZA, Alysson Amancio. **Memórias da dança: recortes de um movimento**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora LTDA, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. A importância dos festivais na formação do artista. **Rev. online Bibl. Prof. Joel Martins**, Campinas, SP, v. 2, n. 1, out. 2000.

STRAZZACAPPA, Márcia. A formação do professor de dança. In: GONÇALVES, Thais et al. (org.). **Docência-artista do artista docente**: Seminário Dança Teatro Educação. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.



A Trama de NÓS, SÓS: O Processo de Criação

Ana Cláudia Albano Viana
Larissa Kelly de Oliveira Marques

Apresentação da trama

Este escrito recorta um trecho do texto dissertativo defendido junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN em 2010. A pesquisa se caracterizou por uma dissertação com prática, modalidade possível no referido Programa e teve como objeto de reflexão, a relação entre processo de criação, dança e morte. Destacamos para esta reflexão o modo como caminhamos na construção coreográfica do processo de criação de **Nós, Sós**, que teve como tema norteador as experiências vividas com a morte por suas três intérpretes: Ana Cláudia Viana, Larissa Marques e Suzy David.⁸

O processo de criação coreográfica foi finalizado em 2009, de forma coletiva, e partiu de uma escolha intencional e do interesse das três intérpretes-criadoras pelo acontecimento da morte. Partiu também de reconhecermos que as

⁸ As três intérpretes são professoras de dança e artistas-pesquisadoras e desenvolvem, respectivamente, suas atuações profissionais na Casa da Ribeira e no Espaço a3 (Ambos são centros culturais da cidade de Natal-RN); no Departamento de Artes da UFRN no Curso de Licenciatura em Dança e na Pós-Graduação em Artes Cênicas; e, em uma escola particular e da rede pública da cidade de Natal.

experiências existenciais, artísticas, estéticas e técnicas vivenciadas por todas contemplavam a realização do processo criativo, tecido nas tramas e fios de nossas partituras motoras, tatuagens corporais, improvisações, conversas e ensaios, apoiado nos diálogos com a dança butô, improvisação e elementos advindos da dança-teatro.

No ensejo de compartilhar os procedimentos de investigação coreográfica e a arquitetura das cenas em torno da temática da morte, iniciamos as leituras, discussões e ensaios necessários à construção do estudo dissertativo alimentado, concomitantemente, pelos referenciais teóricos pesquisados e pela própria feitura do processo coreográfico que foi sendo gestado.

A escolha por um trabalho dissertativo envolvendo a construção de uma composição coreográfica, em que, ambas, orientanda, *Ana Cláudia Albano Viana*, e orientadora, *Larissa Kelly de Oliveira Marques*, estavam envolvidas na elaboração tanto do percurso coreográfico quanto textual, atualizando o processo no seu próprio caminho, colocou-nos diante dos riscos e desafios de estarmos inseridas, por assim dizer, de forma visceral no processo, com o olhar manchado pelas implicações de um envolvimento que pudesse confundir o distanciamento, por vezes necessário, a uma reflexão acadêmica. Admitimos que a experiência do corpo e o que se pode dizer sobre ele são dimensões de significâncias distintas. Mas é desse modo que o conhecimento se conforma: no reconhecer do inacabamento de nossos olhares e reflexões sobre um dado fenômeno, no reconhecer que estamos atados aos nossos universos de investigação (MERLEAU-PONTY, 1999).

A pesquisa em Artes Cênicas nos coloca diante de uma especificidade em que muitas vezes o objeto de estudo é interrogado e construído ao mesmo tempo. O processo prático de criação e o processo de tessitura escrita se inventam e reinventam conjuntamente. Se por um lado essa especificidade concede uma escrita bastante autoral dos seus modos de registro e uma ampliação dos trajetos metodológicos possíveis, por outro lado impõe o desafio de se manter o rigor epistêmico que constitui um trabalho investigativo. Para Romanini Júnior e Bonfitto (2015), é importante buscarmos um equilíbrio entre razão e sensibilidade, entre não recair em uma fixação inoperante de natureza metodológica e uma subjetivação excessiva, entre deixar-se ao inesperado, mas sem se perder.

Mesmo reconhecendo esses riscos, lançamo-nos nessa investigação com o intuito de produzir dados e descrevê-los, compreendê-los e expor resultados na forma oral, escrita e performática. Dessa forma, o trabalho nos solicitou a escolha de um caminho metodológico que considerasse a possibilidade de investigação a partir das experiências vividas e que pudesse promover a interlocução entre estas dimensões distintas – a linguagem criadora produzida pelo corpo e o que se fala dela, admitindo as tensões existentes entre ambas. Nessa busca, encontramos com a fenomenologia de Merleau-Ponty, que em sua obra *Fenomenologia da Percepção* (1999) versa sobre três conceitos que foram fundamentais para nossa construção: o mundo vivido – *lebenswelt*, a redução fenomenológica e a intencionalidade da consciência.

“O Mundo Vivido, da atitude natural, é a fonte para o conhecimento, devendo a Filosofia despertá-lo para uma maior compreensão e engajamento no mundo” (NÓBREGA,

2005, p. 57). Aponta-nos para a compreensão de que o mundo e suas coisas são por nós apreendidos primariamente pela percepção.

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6).

Pela redução fenomenológica ocorre a suspensão do fenômeno estudado, sem a pretensão de isolá-lo do mundo, mas sim de compreendê-lo em sua facticidade, na existência; desta forma, ela é eidética. Ela realiza a tentativa de aproximação com o existente antes das teorizações e conceitos. Quando nos referimos à intencionalidade da consciência, apontamos para a perspectiva de que a consciência não é em si mesma, imutável e puramente intelectual, ela intenciona e se realiza na existência enquanto projeto, é inconclusa; não tem a pretensão de abarcar o mundo por inteiro, mas sim saber sobre ele, compreendê-lo a partir do olhar que intenciona desvelá-lo (MERLEAU-PONTY, 1999).

As tramas da obra **Nós, Sós** foram sendo tecidas nesse trajeto metodológico ao considerar as nossas percepções e experiências tatuadas nos corpos acerca da morte e da própria dança, ao suspender esses fenômenos e recortar partituras dançantes que foram se revelando mais significativas para configurarmos uma composição em dança e uma escrita sobre esse compor.

Sobre a Morte, a Dança e a Criação de Obras Coreográficas: Tramas conceituais da composição

O acontecimento da morte acompanhou nossas reflexões e transversalizou o decorrer da elaboração da criação. A perspectiva de entender a morte abarca várias compreensões, a depender das culturas, vivências e interpretações que cada indivíduo carrega em si. Entretanto, acreditamos ser comum aos diversos olhares a inexorabilidade do acontecimento da morte. Esta consciência já é sentida, de acordo com Morin (1970), desde os grupos arcaicos.

Da mesma forma como é consciente da sua morte e da morte do outro, o homem também, já no período Paleolítico, manifesta a crença na imortalidade, num modo de viver próprio dos mortos, que não são abandonados pelos vivos. Não existia um conceito sobre a morte, e sim um sentido de um sono profundo, uma passagem para um outro mundo, que merecia seu ritual próprio, seus ritos funerários. A morte não é percebida como um aniquilamento, mas como um acontecimento inerente à vida humana, que separa o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A esta consciência da morte, à crença na imortalidade e ao traumatismo que esta consciência provoca, Morin (1970) dá o nome de triplo dado antropológico. Esse pensar sobre a morte, segundo o mesmo autor, encontra-se nas bases do pensamento contemporâneo, na elaboração de significados dos nossos símbolos e arquétipos.

Ao relacionarmos essa perspectiva diante do acontecimento da morte com o processo de criação de **Nós, Sós** e a construção do texto dissertativo, encontramos em Greiner (1998) e Tibúrcio (2005) as referências da Dança Butô. A morte e sua relação

com a imortalidade e o renascimento são tratados na dança butô como acontecimentos da vida, do homem que vive. O conceito que o butô nos traz do *corpo morto*, um corpo que dança e se metamorfoseia nesse dançar, trouxe-nos possibilidades até então não pensadas sobre dobraduras e mapeamentos corporais, e vias de acesso à criação, manifestando-se como uma condição de permanente mudança e atualização da experiência artística e estética.

Mudanças que atualizam os corpos no tempo poético nascido da própria vida e que nos retira da vida ordinária por suas metamorfoses, memórias e desejos desvelados no ato da ação corporal em sua visibilidade dançante. Assim nos fala Paul Valéry (2015, p. 10-11), filósofo francês, em sua obra *Philosophie de la Danse*, ao pensar a dança enquanto uma forma de tempo poética, distinta e singular:

Elle est un art fondamental, comme son universalité, son antiquité immémoriale, les usages solennels qu'on en a fait, les idées et les réflexions qu'elle a de tout temps engendrées, le suggèrent ou le prouvent. C'est que la Danse est un art déduit de la vie meme, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain; mais action transpose dans un monde, dans une sorte d' espace-temps que n'est plus tout á fait de meme que celui de la vie pratique.⁹

⁹Ela é uma arte fundamental, como a sua universalidade, a sua antiguidade imemorial, os usos solenes que foram feitos dela, as ideias e reflexões que sempre engendrou, sugeriu ou proveu. Isto porque a dança é uma arte deduzida da própria vida, uma vez que ela não é apenas a ação de todo o corpo humano; mas a ação que nos transpõe a um outro mundo, em uma espécie de espaço-tempo que não é mais o mesmo da vida prática.

A dança em sua visibilidade, enquanto ação poética, que nos transporta para uma vivência com temporalidade singular, sensações e desejos pronunciados no gesto, no corpo, também se desvela no espaço cênico e teatral em obras coreográficas, como cartografias do movimento que nos dão a ver sobre o mundo e a existência em seus gestos, grafias, estéticas, técnicas, cenografias, ritmos, dramaturgias, pensamentos, espacialidades, como nos aponta Nóbrega (2015, p. 287):

A dança em sua poética de movimentos, é necessária a essa vida sensível do corpo, criando cenários em movimento, para que possamos estar presentes em uma temporalidade que é da mesma natureza do êxtase, do encantamento, do ritual, da celebração. Mas que também pode ser escrita, coreografada em uma partitura perceptiva a partir dos gestos, dos movimentos, do esquema corporal, das intensidades, dos fluxos e da espacialidade.

O processo de criar abarca os sentidos culturais peculiares do indivíduo que o realiza, e nesse processo, o humano não só percebe as transformações que realizou, como percebe a si mesmo dentro do próprio contexto criativo, ou seja, a criação é uma possibilidade de consciência de si mesmo e das mudanças vivenciadas pelo ambiente em que o processo ocorre. Na elaboração criativa, o homem realiza uma intencionalidade que o mobiliza em suas potencialidades e acessa caminhos e escolhas que serão realizadas durante o processo para que possa configurar a forma que comunica o intento, o elemento que o motiva à criação (OSTROWER, 2007; SALLES, 2007).

Quando a dança se elabora e se estrutura no tempo e espaço, ela se transforma no que conhecemos como arte do movimento, composição coreográfica, obra de arte. Para se compor em dança é preciso muito mais que o ato de dançar. É necessária a vivência do fascinante processo criativo para, a partir dele, dar forma à composição cênica que em dança se chama coreografia, expressão que tem origem no grego e quer dizer: a grafia de danças corais, danças de grupo. Com o tempo, o termo foi sendo usado para nomear quaisquer grafias ou escritas do movimento e não somente as que se referem a danças coletivas. Podemos chamar a coreografia de composição coreográfica. Na dança, quem escreve é o corpo com suas percepções, sensações e sentimentos transformados em qualidades expressivas no espaço e no tempo, seus parceiros inseparáveis (LOBO; NAVAS, 2008, p. 25-26).

Ao criar obras coreográficas talvez estejamos na organização artística de sentidos e coisas do mundo que nos chegam, sob a perspectiva dos nossos olhares e experiências estéticas e técnicas. Ao improvisar em nossas composições coreográficas, nos colocamos à disposição do exercício imaginativo, do projeto de engendramento dos nossos afetos, da poesia que brota, da preparação técnica e artística, em um vai e vem incessante de partituras motoras e sequências coreográficas feitas e desfeitas. Acasos, ideias, silêncios; concedem uma forma e uma ordenação a uma dança que se anuncia e aos poucos se instaura.

Esses acasos que lidamos no ato criativo são entendidos como acontecimentos não planejados, que trazem, no

entanto, uma expectativa latente a qual conduz aquele que cria ao encontro dos seus próprios acasos. São “lampejos” que tateamos e que interligam “sugestões, proposições, avaliações, emoções” (OSTROWER, 2013, p. 48).

A criação abriga essas idas e vindas, trajetões que quase sempre vão se definindo no porvir de cada experimentação. Nesse sentido, corroboramos com a autora acima citada quando aponta a criação como caminho de aprendizado, de conhecimento e desenvolvimento de si. O criar para a pesquisadora é um espaço em que nossas potencialidades sensíveis e imaginativas se projetam.

É nesse caminhar que a arte se apresenta como possibilidade de transcender a nossa condição frágil de existência e como possibilidade de amplificar o real instituindo sentidos outros ao vivido (TIBÚRCIO, 2016, p. 147-148).

Os processos de criação fomentam a produção do conhecimento. Construimos reflexões provisórias quando inseridos no ato de criação. Reinventamo-nos, interrogamo-nos e temos a oportunidade de pesquisar e redesenhar modos de dançar e de viver (ARAÚJO, 2012; TIBÚRCIO, 2016).

Esse ato criativo é fundado pelo corpo dançante. Ele é a força motriz que produz a partir da sua “própria matéria e das suas fontes de energias profundas” (LOUPPE, 2012, p. 38) um pensar sobre a própria dança e sobre o mundo. A autora menciona que esse corpo em movimento é, “ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber” (LOUPPE, 2012, p. 21). O entendimento do corpo como sis-

tema de referência que explicita um saber, um pensamento, uma expressão, despertou nosso interesse na pesquisa e nos conduziu no experimentar dessa condição ontológica e epistemológica de existir (MERLEAU-PONTY, 1999).

A gestualidade trabalhada na composição coreográfica manifesta-se como produto da cultura, em que nos situamos ao mesmo tempo que a atualizamos em configurações significativas advindas do processo. Significativas por se tratar não apenas de justaposição de movimentos, mas de linguagem vivenciada na e pela arte de dançar, atribuindo significados outros a signos já conhecidos, estabelecendo comunicação com o espectador, ao passo em que transforma os sujeitos participantes da experiência, ou seja, os criadores, intérpretes, intérpretes-criadores e o público.

Em Merleau-Ponty (2002), compreendemos ser a virtude da linguagem o acontecimento dela a nos lançar em seu próprio significado. Sua reflexão refere-se à linguagem falada, à literatura. No entanto, a profundidade do seu pensamento nos permite transportá-lo para um pensar sobre a linguagem da dança e as obras coreográficas, compreendendo-as para além dos códigos e signos peculiares às técnicas, sem, no entanto, negá-los, utilizando-os para que possamos comunicar, por configurações outras, um sentido até então desconhecido, proveniente de um processo de criação que parte dos dados da própria cultura instituída. O autor nos sugere a possibilidade de duas linguagens: a linguagem falada que se refere ao repertório que o sujeito traz consigo, os signos já estabelecidos; e a linguagem falante, que o transforma e lhe atribui os elementos para compreender novos significados trazidos pela própria linguagem. A linguagem falante se estabelece no momento da expressão,

[...] Mas a linguagem falante é a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova, estabelecendo no espírito do leitor, como um instrumento doravante disponível, a linguagem de Stendhal. Uma vez adquirida essa linguagem, posso perfeitamente ter a ilusão de tê-la compreendido por mim mesmo: é que ela me transformou e tornou-me capaz de compreendê-la. A linguagem nos conduz às coisas mesmas na exata medida em que, antes de *ter* uma significação, ela é significação (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 35-36).

Acreditamos que no processo de criação de **Nós, Sós**, as frases coreográficas e cenas dramatúrgicas refletem um mundo cultural e simbólico acerca da morte, desvelando configurações outras que alimentam e atualizam esta mesma cultura em que este processo nasce e manifesta novas gestualidades simbólicas. Neste mesmo tempo, em que processo e produto são reorganizados constantemente, atribuímos significados outros as nossas próprias referências, e, ao dialogarmos com o público, compartilharemos com ele tais gestualidades comunicantes e simbólicas derivadas de nossos olhares e registros corporais, sempre atentas a esse diálogo que completa a obra, já que partimos de uma premissa da obra coreográfica, enquanto processo e produto em constante transformação, viva.

A Trama de NÓS, SÓS: O Processo de Criação

Quando iniciamos a construção de **Nós, Sós**, já tínhamos um tema de trabalho definido – as experiências vividas com a morte pelas intérpretes-criadoras, que o direcionou constantemente. De acordo com Lobo e Navas (2008), trabalhamos com uma dramaturgia de conteúdo, partindo de um tema de movimento pré-estabelecido num momento anterior à realização das nossas primeiras explorações de partituras motoras.

Tivemos como registros do processo de criação coreográfica: *o corpo e sua escritura, o caderno de campo (diário de bordo), o vídeo, os gráficos e fotografias*; destacamos como fundamental para a construção textual o caderno de campo, chamado neste texto de Ensaios Rememorados.

O *caderno de campo* teve sua escritura realizada durante todo o processo de construção. A cada ensaio ou encontros para tratar de cenografia e figurino, anotávamos nossas impressões e descrevíamos os fatos. Desta forma, ao final do trabalho, possuíamos um conjunto significativo de registros dos quais foi possível extrairmos os elementos significativos, suas originalidades e trajetos perpassados, numa tentativa de situarmos tanto a nós mesmas, quanto ao leitor, acerca dos encaminhamentos e significações que envolveram a construção vivida.

Os *Ensaios Rememorados* e os relatos de *Suzy David* e *Larissa Marques* sobre a presença da morte em nossas vidas apontam para a inscrição destas tatuagens com um início na infância, partindo dos medos dos fantasmas e espectros.

Ao nos remetermos a essas tatuagens e à possibilidade de retratá-las, recorrendo a nossa memória corporal numa abertura de camadas do tempo (porque não dizer camadas musculares e cerebrais), num processo de criação coreográfica, acreditamos partir de nossas experiências sem permanecer num lugar individual, pois criar exige o exercício da dialética entre o individual e o cultural, o reconhecimento do tecido cultural no qual somos construídos e construímos continuamente.

Referindo-nos a esta dialética individual-cultural, corpo-cultura, trazemos o pensamento mítico da dança butô como uma possibilidade dessa metamorfose natureza-cultura no corpo que dança e encerra vida e morte como processos inseparáveis.

Assim também se configura o corpo na dança butô, comportando a vida e a morte que estão em nós como processos inseparáveis que se alimentam mutuamente para afirmar a vida. Outro aspecto que os mitos apresentam e que essa dança traz diz respeito à possibilidade de a natureza se metamorfosear em cultura e esta naquela. Ambos se fazem nesse operar. Na dança butô, o corpo pode ser pedra, ser vento, ser um animal, mas sem anular a sua condição de pertencimento a um contexto cultural. No mito, também o corpo metamorfoseia-se, promovendo a interação natureza-cultura (TIBÚRCIO, 2005, p. 46).

Em **Nós, Sós** abrimos as camadas do tempo e das memórias corporais para tratarmos dessas experiências das intérpretes sob nossos olhares contemporâneos, com o intuito de capturar o que nelas é significativo para o processo de

criação. Vale salientar que não é a experiência em si mesma, mas o como que se consolida como elemento mobilizador, caracterizando-se como relevante. Ao longo do trabalho de construção criativa e artística, foram incorporados a estas memórias sentidos outros, formas simbólicas que se desvelam por um processo de estetização, onde

[...] as histórias pessoais e os sentimentos que elas evocam são mais e mais transformados e dissociados da personalidade dos dançarinos, e re-moldada em uma forma estética (FERNANDES, 2007, p. 50).

Aos poucos, essa conformação estética do trabalho coreográfico foi sendo gestada, por ocasião de nossas primeiras explorações de partituras motoras e improvisações.

A Improvisação enquanto ferramenta acionadora da trama coreográfica

A trama coreográfica de **Nós, Sós** teve na Improvisação o procedimento exploratório, inventivo e desvelador das gestualidades e formas configuradas no espaço/tempo cênico do seu processo de construção. No mesmo, não trabalhamos com a ideia de um código definido de dança que norteasse o caminho de construção. Em consonância com Costas (1997, p. 113):

[...] em nossa perspectiva de investigação coreográfica, o repertório gestual é

definido no próprio processo inventivo; e, de certa forma, esse repertório *existe* num estado latente pois a possibilidade de articulá-lo criativamente depende do *background* técnico e das experiências investigativas anteriores registradas no corpo (intérprete-criador).

Talvez esta escolha não tenha também proporcionado à composição, em sua condição atual, uma estética marcante. Nela, surgiram frases de movimentos, gestualidades, formas e cenas que dizem acerca das experiências estéticas, técnicas e do repertório gestual de suas dançarinas-criadoras, bem como das referências e leituras empreendidas para a construção do texto dissertativo; ou seja, **Nós, Sós**, na atualidade, diz sobre o modo como atuamos, “movimentamos” a materialidade da dança, as escolhas inerentes à criação e circunstâncias que permearam a construção do trabalho.

Acerca da *materialidade* podemos dizer que os criadores possuem suas especificidades e elementos com os quais dialoga, uma *materialidade* que se molda, configura-se e exige técnicas, métodos e pesquisas que desvelem suas potencialidades, enquanto meio material, e nossas potencialidades, enquanto criadores que lidam com este material. O pintor necessita reconhecer tintas, pincéis, texturas, técnicas; o dançarino reconhecer giros, saltos, quedas e suspensões, reconhecer acerca da história da dança, de seus pesquisadores, artistas, e, principalmente, sua corporeidade dançante; e ambos, pintor e dançarino, precisam estudar, elaborar e escolher caminhos que promovam relacionamentos criativos e simbólicos entre esses dois elementos: o criador e a materialidade que lhe motiva.

A materialidade seria, portanto, a matéria *com suas qualificações e seus compromissos culturais*. É ela, matéria cultural, que propõe *os confins do possível para cada indivíduo*. [...] Não são confins fixos nem permanentes. Contudo, constituem a cada momento o ponto de referência para a criação, posto que só em relação aos confins existentes seria possível avaliar a extensão do criativo na obra realizada (OSTROWER, 2007, p. 43-44, grifo do autor).

A Improvisação, enquanto técnica de levantamento de material coreográfico, tem norteados processos de criação coreográfica de maneira significativa, como em Schulze (1997), Costas (1997), Lobo e Navas (2008), os quais a utilizam em seus trabalhos com o Teatro do Movimento como ponto central da pesquisa coreográfica e dramatúrgica.

Nós, Sós nasceu e foi alimentado pela Improvisação, enquanto procedimento de investigação coreográfica. Por sua mediação, desvelamos as gestualidades e frases coreográficas provindas de nossas tatuagens, atualizamos repertórios, descobrimos caminhos, ações e significados até então desconhecidos, levantamos dados e material coreográfico. Todo o arcabouço, o cabedal da composição nasceu por este caminho, desde as primeiras frases coreográficas às últimas, inclusive o momento de re-elaboração de estruturas já criadas e que foram reconstruídas em suas intenções e gestualidades.

A cada material coreográfico levantado tínhamos que capturar o que *ficou*, aquilo que comunicava as ideias, inten-

cionalidades e perspectivas, em um diálogo constante com nós mesmas (às vezes frustrantes, pois nem sempre o que achávamos interessante era possível de permanecer), entre nós – dançarinas-criadoras e o roteiro coreográfico/dramatúrgico. Este, por sua vez, ora alterava nossas ações, ora era alterado por aquelas. Constantemente... *lá íamos nós novamente* para o que Lobo e Navas (2008) chamam de colheita.

Neste momento, aconteceram alguns caminhos peculiares de escolhas: ora ficamos tateando por ali, com idas e vindas, *será que é isto mesmo?* Ora não havia nenhuma dúvida, o gesto era aquele mesmo. É uma investigação sem uma ordem muito linear, sem uma receita pronta para ser feita, exige a *invenção*, a *execução*, a auto-observação, a observação do todo e escolhas, todo o tempo de sua realização.

Da Arquitetura das Cenas

Nós, Sós não se refere a um enredo com começo, meio e fim, mas às imagens, gestualidades, sequências coreográficas e cenas configuradas dentro dos conceitos de descontinuidade e fragmentação tramadas pelo tema. A terceira e última versão de nosso roteiro coreográfico/dramatúrgico foi pensada para o palco do tipo **italiano**. O mesmo foi finalizado no seguinte feitio: 1ª cena: PRÓLOGO OU ANUNCIAÇÃO – com dois fragmentos: *O Balanço da Rede* e *As Larvas*; 2ª cena: IDAVINDA; 3ª cena: DANÇANDO COM OS QUE NOS FAZEM – com três fragmentos: 1º fragmento: *A Tessitura dos Fios* e *A Dança do Varal*, 2º fragmento: *Três Solos* (*O Coque da minha avó*, *Pelada* e *Casulo*), 3º fragmento: *nós, sós*; 4ª cena: PULSE.

Em geral, trabalhávamos uma cena por completo ou um fragmento da mesma até que tivéssemos levantado o material coreográfico e feito a colheita do significativo. Com o fruto da colheita realizamos *fragmentação* e *descontextualização* de frases coreográficas (FERNANDES, 2007), como no processo de construção do fragmento *Três Solos* da cena DANÇANDO COM OS QUE NOS FAZEM, em que gestualidades criadas por uma das intérpretes-criadoras fragmenta a frase construída por uma outra e tem seu sentido descontextualizado ao integrar um outro contexto. Utilizamos também a possibilidade de *colagem* de frases coreográficas em outros fragmentos e cenas que foram sendo constituídas no decorrer do processo.

Outro caminho que se apresentou na concepção da estrutura coreográfica foi o que Lobo e Navas (2008) chamam de *Efeito sanduíche*, o qual se refere à inserção de um material novo no contexto de uma frase já estabelecida, como no caso da inserção das *Larvas* na estrutura do *Balanço da Rede*, além da *simultaneidade* que caracteriza as frases dançadas em cenas como IDAVINDA, e o fragmento *Três Solos*. A Improvisação em cena também fez parte da estrutura coreográfica em vários momentos do trabalho. Referidos caminhos permeiam a estrutura de composições coreográficas na dança contemporânea e são referendados em trabalhos como Marfuz (1999); Fernandes (2007); Lobo e Navas (2008) e Dantas (2005).

Durante o processo de criação não houve uma linearidade, no sentido de que primeiramente criamos todas as frases e cenas coreográficas para que depois as mesmas passassem por um processo de re-elaboração ou não. A re-elaboração de algumas cenas e a criação de outras foram

concretizadas de acordo com o tempo de trabalho e as circunstâncias que ele trazia.

O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. [...] Não se pode negar, no entanto, que a produção da obra vai se dando por meio de uma seqüência de gestos e, ao se acompanhar um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo de o artista trabalhar. São leis de seu modo de ação, com marcas de caráter prático (SALLES, 2007, p. 32-60).

Esclarecidos estes encaminhamentos, voltamos nossos olhares às cenas e sua arquitetura, em uma organização semelhante a do roteiro coreográfico/dramatúrgico:

1ª Cena: Prólogo ou Anunciação

Os sentidos que brotaram durante o momento de pensar/dançar o *Balanço da Rede* referem-se ao pudor, ao feto, ao cansaço, a maciez e a brisa. Tudo isto se encontra no movimentar-se dançado, na poesia que vai sendo composta na sua gestualidade. Quando nos balançamos no chão de um lado para o outro, nosso olhar percorre mansamente a sua trajetória, como um pêndulo a marcar um tempo que teima em não ser atropelado. Mesmo que seja rápido, ele quer "ver"; não pretende deixar passar o que está em seu caminho. O mover-se é de alternar-se, entre um lado e o outro, macio como uma engrenagem recoberta por graxa.

O fragmento *As Larvas* surge a partir dos rolamentos e torções que fazíamos no chão. Buscávamos a condição momentânea de ser larva. Larva que se entranha na terra, larva inquieta, como se estivesse numa areia quente, larva que brinca na terra molhada, nem feliz, nem infeliz na sua condição de ser decompositora da carne. Apenas realiza-se em sua natureza de decomposição, de putrefação. Os olhares entre nós são permanentes.

Neste fragmento, o trabalho se constitui pela Improvisação em cena. Existe uma ideia consolidada e dela partimos dos nossos repertórios para concretizá-la. É importante ressaltar que não é somente mexer-se, é engendrar nos repertórios motores, existenciais, técnicos e artísticos, a um só tempo, com intencionalidade.

2ª cena: Idavinda

Sabíamos que a luz era um elemento cênico e, ao mesmo tempo, o estímulo tátil e visual para tratarmos a ideia de morte-renascimento, de passagem, de possibilidade de um fim que chegaria ao começo de um outro tempo. Permitimo-nos à criação sem um tempo definido para cena, deixando brotar os encaminhamentos que o tema da dramaturgia, neste momento, nos trazia. A criação desta cena foi muito fluida e rápida, talvez por ter sido uma das últimas a serem criadas e já estivessemos *maturadas* pelo próprio processo, impregnadas de seus sentidos. “O estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações que, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras” (SALLES, 2007, p. 54). Nesta cena, pudemos lidar com um elemento cênico da luz, cujas especificidades e características nem sempre são conhecidas e inseridas desde o início do

processo criativo. Provocamos essa interação com um iluminador convidado, o que permitiu que algumas partituras fossem criadas a partir dessa referência da luz.

3ª cena: Dançando com os que nos fazem

Esta cena exigiu das intérpretes-criadoras um trabalho intenso e prolongado. Fez-nos conhecer mais de perto, compreender que:

Trabalhar com a improvisação não significa que o “santo vai baixar”, trazendo um repertório de movimentos totalmente inusitado; se o dançarino não tiver um treinamento, registros, experiências técnicas e criativas com a dança e, fundamentalmente, diretrizes para uma sessão de trabalho, a improvisação – como levantamento de um material criativo – possivelmente não acontecerá (COSTAS, 1997, p. 113).

1º fragmento: *A Tessitura dos Fios e A Dança do Varal*

A Tessitura dos Fios é um momento de improvisação em cena. De uma coxia a outra, atravessamos o palco tecendo um fio baseadas no mito das *Moírai*¹⁰. É uma cena

¹⁰ Hesíodo põe as Moírai simultaneamente em duas linhagens diferentes que, por suas naturezas e modos de procriação diversos, em nada se tocam, em nenhum momento se miscigenam: as Moírai são filhas da Noite cissiparidas (vv.217-9) e são filhas da união de Zeus e Thémis (vv. 904-6). Com essa origem dupla e antinômica, as Moírai são o limite positivo, constitutivo e configurativo de cada ser divino e humano e – por isso mesmo – são o limite negativo, coercitivo e cancelante: elas afirmam tudo o que um ser é e pode ser e negam tudo o que ele não é e não pode ser (HESÍODO, 2007, p. 76).

muito breve em que utilizamos o estímulo do fio de nylon e da intenção proposta pela cena para realizá-la, sem uma marcação prévia, no sentido de uma frase coreográfica definida.

“Na improvisação, acontece a simultaneidade da percepção, da intenção e da ação motora. O estímulo é percebido pelo corpo impulsionando com intenção uma ação motora no ato do improviso dançado. [...] Tudo é simultâneo” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 120).

A Dança do Varal é um trecho coreográfico que no processo de construção nasceu por pedaços. No primeiro momento, trabalhamos com dois fios cruzados e um livre, o que nos fez descobrir rapidamente que esta opção limitava as intenções coreográficas que brotavam. Havia movimentações que sugeriam corridas e jogadas dos lenços que eram impedidas pelo cruzamento dos fios. Então optamos pelos fios paralelos, fato que também concordava com o mito das *Môirai*, referência para a construção do varal. O trabalho, neste primeiro pedaço, caracterizou-se pela passagem da exploração dos estímulos e elementos cênicos – fios de nylon e varal e o estímulo musical à improvisação para o levantamento de material coreográfico e colheita. Para criar, trouxemos à memória: as brincadeiras de infância entre lençóis lavados e estendidos num varal, as lembranças do relacionamento com o pai e a avó, a crença na imortalidade e numa relação com os mortos. Ressaltamos que

“nos processos criativos das artes, o acionamento da memória não deve ser usado para reproduzir a realidade, mas para expressar a qualidade das sensações

vivas quando do seu acionamento”
(LOBO; NAVAS, 2008, p. 93).

Toda a sequência que criamos é um convite à celebração feita a estes elementos para conosco dançarem no *mundo dos vivos*, do concreto.

2º fragmento: *Três Solos*

Dançamos todas ao mesmo tempo, uma em cada foco e com os lençóis. Os focos dimensionam os nossos mundos particulares.

O Coque da minha avó

Trago como elemento inspirador a impressão que tinha do coque de minha avó paterna: lugar de sua vaidade discreta e simples, sem desalinho, uma coisa feita com cuidado, com dedicação de tempo e carinho, para dançar com alguém que me faz.

Esta criação foi “remexida” por um bom tempo. É criada em circularidade em seu movimento estruturado e também na intencionalidade: ora carinhosa, ora temperamental, ora penteando o cabelo, ora desarrumando o coque para fazê-lo novamente. É intimista, de gestos pequenos e sinuosos, dançada num canto do palco, num foco, alheia ao entorno, como numa contemplação de um momento só nosso.

Pelada

Sua criação se remete ao despedir-se, aos sentimentos que permeiam a perda de uma individualidade querida. A movimentação alterna-se entre gestos mais intimistas, nos-

tálgicos e pequenos, como beijos, a ações amplas e rápidas e que a faz deslocar-se bastante pelo espaço. Começa em um foco e sai deste para o lado oposto do palco.

Uma Matrona

Encontramos uma anciã que vela seus mortos. Seu trabalho é lento, sutil, trabalhando com o lenço inicialmente na cabeça para depois retirá-lo. Também iniciado no foco, descola-se deste um pouco em direção ao público. Esta criação foi também bastante “remexida” até que Suzy David encontrasse as trajetórias e intencionalidades desejadas.

Estes solos possuem o trabalho de descontextualização de ações entre as frases das dançarinas-criadoras. Gestualidades criadas por uma estão presentes nas frases das outras, não necessariamente mantendo o significado que possuía na frase original. As gestualidades “retiradas” significavam para as dançarinas-criadoras, mesmo que não se soubesse o motivo.

As alternâncias de ritmos, velocidades e espacialidades pareceu-nos que possibilitou à cena uma completude muito boa para este momento. E mais um acaso: repetindo as sequências num dos ensaios, eu e Larissa Marques “dançamos” uma ação que ela havia descontextualizado da minha criação e posto em sua sequência, e mais uma vez foi “encaixado”, coube bem. E permaneceu. Como nos diz Costas (1997, p. 78): “Como qualquer outro artista, às vezes estabelecemos um caminho intuitivo, desconhecendo as bases da fundamentação que nortearam determinada escolha”.

Entre este fragmento e o terceiro há uma transição onde utilizamos como referência para sua criação os véus onde cobriam os rostos das mulheres nos enterros de outrora. É um lamento! Cobrimos umas às outras, num sentido ritualístico, o luto mostrado nos véus “pendurados” em nossas cabeças. Caminhamos lentamente.

3º fragmento: *Nós, Sós*

Aqui o próprio título da composição é a referência principal, aliada ao limbo que vivemos entre o ser/estar só e o encontro com o outro e com o mundo e com a morte, comum a todos e única para cada um de nós.

Inicia-se com o duo realizado por mim e Larissa Marques, dançado simultaneamente ao solo *Nó* realizado por Suzy David. Especialmente, neste momento, Suzy está no fundo do palco e o duo acontece na parte do meio para a boca de cena.

O segundo momento constitui-se na inversão de papéis: um duo realizado por mim e Suzy David e o solo de Larissa Marques, dançados também simultaneamente.

No solo do *Casulo*, como o próprio nome sugere não há uma ligação da dançarina-criadora com o duo que acontece ao seu lado. Sua maior dúvida foi o momento de saída. Em suas palavras: *falta algo, não sei como sair para pegar os lenços que estão no chão*. Especialmente, estamos dançando no sentido da boca de cena para o fundo do palco. Seu contato conosco só acontece quando rompe o casulo.

4ª cena: Pulse

Nesta cena, estamos as três no palco: Larissa Marques e Suzy David deitadas e cobertas pelos lenços, numa atitude de imobilidade, e eu me movimento tendo as duas como foco. Em sua construção percebi-me muito exposta, mesmo que estivesse ensaiando sozinha. Esse processo, especificamente, foi totalmente solitário, não era possível criar quando estávamos as três na sala de ensaio. Foi lento, houve muitas escolhas, um tatear marcante, com sensações provocadoras e desafiantes. A fonte de inspiração vem do medo que senti ao associar o acontecimento da morte à possibilidade de morte da minha mãe. A construção partiu da ideia de densidade e concentrou-se num ponto do espaço, como uma panela de pressão que vai explodir a qualquer momento. Há uma agonia que nos acomete e nos faz ficarmos apreensivos, com medo do que é inevitável, e ao mesmo tempo pedindo que demore mais um pouco a acontecer. Acreditava que esta agonia e o medo poderiam ser revelados com maior expressividade se fossem mais contidos.

A movimentação não se manifesta para muito além do espaço que envolve as duas outras intérpretes-criadoras, há também a descontextualização de gestualidades criadas para outros momentos pelas outras duas intérpretes-criadoras, e uma tendência à valorização das dinâmicas mais densas, torcidas, entremeadas por dois momentos mais rápidos que se concretizou. Fazemos referências à infância, à vida que acolhe em si mesma tanto a morte quanto o alimento – a pulsação, que perpetua o viver, a crença na infinitude e imortalidade do ser mortal que é o Homem.

Para este momento, rematamos nossas reflexões sobre o processo de criação de **Nós, Sós**. Como um arremate, uma ligadura no traçado feito até então, trazemos um pensamento feito a partir dos estudos de Larissa Marques com a dança butô que, para nós, sintetiza um pouco do que foi este processo de criação no seu fazer e no que esperamos com relação ao apreciador:

Essa experiência, seja para aquele que dança, seja para aquele que a aprecia, reconduz o corpo à própria origem do significar, no qual os sentidos vão ganhando forma, numa construção e reconstrução que mobiliza sinergicamente o espaço polissêmico que o corpo, na sua singularidade, instaura. [...] Dessa maneira, uma obra de arte, é capaz de habitar várias experiências, unindo vidas, que talvez de outro modo não pudessem se encontrar (TIBÚRCIO, 2005, p. 66-67).

Considerações Finais

Durante pouco mais de um ano escolhemos experienciar os processos de criação em dança no contexto de um mestrado acadêmico, pela construção da composição coreográfica **Nós, Sós**. Vivemos a aventura do conhecimento artístico e acadêmico numa relação estreita e significativa. Até hoje, consideramos uma tarefa árdua a tentativa de separar o que foi feito para o texto dissertativo e o que foi feito pensando apenas o processo de criação em si mesmo. Os mesmos são frutos de uma experiência única, que pode ser presenciada tanto na cena teatral quanto no corpo do texto produzido em sua reflexão.

As formas e imagens configuradas em **Nós, Sós** originaram-se dos nossos registros e impressões vivenciais de experiências com a morte. Não tratamos das experiências em si, mas, do processo de trazer à tona, fazer emergir das camadas musculares, cerebrais e neuronais memórias arcaicas e significantes, identificarmos os elementos e conteúdos emocionais, culturais e motivadores para o processo de criação. Desta forma, cremos ter sido possível a configuração, elaboração e organização de uma composição coreográfica que desvela gestualidades carregadas de um sentido para além das subjetividades envolvidas, personificando o arcabouço cultural da qual se alimentou, numa perspectiva de transmutar os próprios signos com os quais se fez, atribuindo-lhes significados outros.

Na concretude destes entrelaçamentos, a experiência de construir uma composição coreográfica num processo coletivo, situando-nos enquanto intérpretes-criadoras, instaurou uma ordem alheia à outrora estabelecida. Pensar coletivamente a criação, estruturação de frases coreográficas e a arquitetura das cenas foram momentos que demandaram das três intérpretes-criadoras a disponibilidade para lidar com questões relacionadas à acomodação e conciliação dos encontros para ensaios nas rotinas já bastante preenchidas por outras atividades, às exigências e desprendimento necessários para a abertura destas camadas de memórias e enfrentarmos nossos próprios medos, saudades, preconceitos, vergonhas, timidez, limitações em várias instâncias, o desconhecimento de técnicas que proporcionariam gestualidades vocais, recursos financeiros, materiais pensados, mas que não se encontram disponíveis para a compra e consequentes experimentações e frustrações de nossas ideias e perspectivas em função do cumprimento dos prazos estabelecidos.

Na sala de ensaio, nos disponibilizamos à iniciativa da escuta de nossos corpos, à incursão por nossas memórias e tatuagens corporais desenhadas pelos acontecimentos da morte, a invadir e adentrar por fissuras e interstícios silenciosamente, como que tateando, no engendramento de nossos repertórios artísticos, técnicos, criativos e, porque não dizer imaginativos e inventivos, desejos e intencionalidades, direcionados à realização e concretude de formas, gestualidades e trajetórias que uma vez desveladas, pudessem ser compreendidas como produtos de escolhas minuciosas, e dos irrefutáveis momentos em que conseguimos fundir natureza-cultura, refletido-irrefletido, carne-espírito em nossas ações.

Acreditamos que para empreender esta aventura, o dançarino-criador reinventa-se a cada projeto, alimenta e nutre as nascentes da *materialidade* que lhe é peculiar não somente dentro do seu universo, como também por diálogos e interseções com outras linguagens artísticas e não-artísticas, tecnológicas, virtuais, etc. Este alimento percorre sua preparação corporal, a disponibilização à apreciação de espetáculos, leituras, sabores, cheiros, sonoridades, imagens, viagens, à tessitura de um *arquivo vivo* e *híbrido* de acesso fluido e permanente. Em suas composições coreográficas, esse dançarino-criador experiencia a condição de criador e apresentador da obra, e tem a possibilidade de absorver em suas tramas outros vieses e matizes da linguagem da dança que lhe são antecessores e/ou hodiernos, além da utilização de códigos e signos que caracterizam outras formas de linguagem, criando obras que podem ser percebidas como fronteiriças. Ao mesmo tempo em que se reinventa, abre vias que atualizam a linguagem da dança, tanto na perspectiva de uma expressividade mais acentuada de artistas e/ou pesqui-

sadores produzindo obras, artigos, livros, discutindo temas e assuntos pertinentes ao universo desta arte, quanto na profusão de relações menos verticalizadas no que diz respeito às hierarquias por vezes existentes entre dançarinos, diretores e criadores, professores e educandos nos processos artísticos e educacionais pertinentes ao mundo da dança.

O desafio de promover um diálogo entre dimensões de significações distintas – a linguagem da dança que se sustenta por si só e o que podemos dizer sobre ela na escrita, mostrou-se como um exercício constante de atualização e de reconhecimento das limitações de nossos vocabulários na tentativa constante de se chegar o mais próximo das experiências anteriores às nossas elaborações. Reconhecemos que há sentidos e significados produzidos pela linguagem do corpo criador e dançante que não conseguimos abarcar em nossas escrituras, além daqueles que os nossos olhares não chegaram a perceber suas existências, desvelando, desta forma, o inacabamento de nossas reflexões.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. A cena como processo de conhecimento. In: RAMOS, Luiz Fernando. **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: Abrace, 2012.

COSTAS, A. M. R. **Corpo veste cor**: um processo de criação coreográfica. 1997. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”: criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, maio/ago. 2005.

FERNANDES, Ciane. **Pina bausch e o wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição**: teatro do movimento. Brasília, DF: LGE Editora, 2008.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARFUZ, L. C. A. O paradoxo da construção da personagem na dança-teatro de pina bausch. **Repertório teatro & dança**, Salvador, ano 2, n. 2, p. 30-36, jul./dez. 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. Portugal: Publicações Europa-América, LDA, 1970.

NÓBREGA, T. Petrócia da. **Corporeidade e educação física**: do corpo-objeto ao corpo-sujeito. 2. ed. Natal: EDUFRRN, 2005.

NÓBREGA, T. Petrúcia da. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...** Natal: IFRN, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística.** Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

ROMANINI JUNIOR, Moacir; BONFITTO, Matteo. A “escrita dos erros”: sobre os possíveis modos de registro na pesquisa em artes cênicas. **Lamparina, Revista de Ensino de Teatro**, EBA/UFGM, v. 2, n. 7, 2015. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/131/0>. Acesso em: 30 mar. 2018.


SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

SCHULZE, G. B. **Da quietude criativa à ação:** a busca pela unidade entre criação e expressão em dança. 1997. 137f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

TIBÚRCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. **A poética do corpo no mito e na dança butô**: por uma educação sensível. 2005. 163 f. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

TIBÚRCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. Leituras da dança e da pintura: um olhar sobre a criação na Gaya Dança Contemporânea. In: VIEIRA, Marcílio de Souza; HADERCHPEKI, Robson Carlos (org.). **Corpo e processos de criação nas artes cênicas**. Natal, RN: EDUFRN, 2016. 319p.

VALÉRY, Paul. **Philosophie de la danse**. Paris: Éditions Allia, 2015.



A potência da pausa na dança: o espaço/tempo do entre

Juarez Zacarias Neto

Patrícia Garcia Leal

Pelo Sabor Potente da Lentidão¹¹

O presente artigo é parte integrante da pesquisa¹² de mestrado do proponente deste texto, cujo o título é "*O artista-docente: a lentidão como escolha processual em dança*". O objetivo desta pesquisa foi/é investigar a lentidão como metodologia de conhecimento do corpo e como potência criativa para a dança, entendendo-a como um processo que se constrói na integridade corporal e que não visa o acúmulo quantitativo do consumismo imediato das múltiplas informações. Percebe a lentidão como

"perspectiva de uma linguagem que se constrói aos poucos e profundamente [...] corpo que não busca ansiosamente a superação de seus limites, mas que os reconhece, considera e, sob essa perspectiva, gera a transcendência" (LEAL, 2012, p.125).

¹¹ O título dessa introdução faz referência ao último tópico do capítulo Tessitura Aromática Saborosa, do livro Amargo Perfume: a dança pelos sentidos (2012) da pesquisadora em dança Patrícia Leal.

¹² Dissertação apresentada em abril de 2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob a orientação da professora doutora Patrícia Garcia Leal.

Mediante ao entendimento da lentidão, para esta pesquisa, os conceitos de potência e de pausa podem ser dedilhados saborosamente neste texto, sobre a potência do movimento e da pausa na dança.

O conceito de potência tem, na filosofia ocidental, uma longa história e, pelo menos a partir de Aristóteles, ocupa nela um lugar central. Aristóteles opõe – e ao mesmo tempo liga – a potência (*dynamis*) ao ato (*energeia*), e essa oposição, que atravessa tanto sua metafísica como a sua física, foi transmitida por ele como herança, primeiro à filosofia e depois à ciência medieval e moderna (AGAMBEN, 2015, p. 243).

Embasado pelas reflexões que o filósofo italiano Giorgio Agamben (2015) faz em seu texto, *A potência do pensamento*, disserto inicialmente acerca da construção do pensamento deste autor sobre a potência na perspectiva aristotélica. Desta forma, construirei a fundamentação teórica deste artigo acerca da potência do movimento (o ato) e da pausa (o entre) na dança.

Agamben (2015) traça uma linha sinuosa da construção de seu pensamento acerca da potência. Primeiro, o autor se indaga “o que queremos dizer quando dizemos: eu posso, eu não posso?”.

Para cada homem chega o momento em que deve pronunciar esse “eu posso”, que não se refere a qualquer certeza nem a qualquer capacidade específica, e que, no entanto o compromete e põe em jogo inteiramente. Esse “eu posso” além de

toda faculdade e de todo o saber fazer, essa afirmação [...] coloca imediatamente o sujeito em face da experiência talvez mais exigente – e, no entanto, iniludível – com que ele alguma vez se confrontou: a experiência da potência (IDEM, p. 244).

O momento de tomada de decisão de dizer “sim eu posso”, falar isso ou aquilo, é genuinamente um estado potente de possibilidade, de dizer ou não dizer algo ou alguma coisa a alguém. Assumir essa possibilidade é corporificar a decisão do sim ou do não, que leva o Ser para outro estágio perceptivo de si, gerando outros questionamentos que suscitam outra gama de possibilidades.

Em seguida, o autor lança a segunda pergunta para a construção de seu pensamento sobre a potência: “o que significa ter uma faculdade?”. O termo “faculdade”, segundo o filósofo italiano, exprime o modo como uma atividade é separada de si mesma e atribuída a um sujeito. Afirma ainda que, ao falarmos que um homem tem a “faculdade” de ver, a “faculdade” de falar, quando afirmamos simplesmente “isso não está em minhas faculdades”, movemo-nos já na esfera da potência.

Algo como uma “faculdade” de sentir se distingue do sentir em ato, de modo que este possa ser referido propriamente a um sujeito. Nesse sentido, a doutrina aristotélica da potência contém uma arqueologia da subjetividade, é o modo como o problema do sujeito se anuncia a um pensamento que não tem ainda essa noção. *Hexis* (de *echos*, “ter”), hábito, faculdade, é o nome que Aristóteles dá a essa in-existência da sensação (e das outras “faculdades”) em um vivente. O que é assim “tido” não é uma simples ausência, mas algo que assume a

forma de uma privação (no vocabulário de Aristóteles, *steresis*, "privação", está em relação estratégica com *hexis*), isto é, de algo que atesta a presença do que falta ao ato (IBIDEM, 2015, p. 245).

Ter uma potência, ter uma faculdade, significa, segundo Aristóteles, ter uma privação. Por este motivo, a sensação não sente a si mesma, assim como o combustível não queima por si, sem um princípio de combustão. A potência é, portanto, a *hexis* (ter) de uma *steresis* (privação), às vezes, o potente é tal porque tem algo, outras vezes porque lhe falta. O que interessa para Aristóteles é a potência que significa ter uma privação.

Para o filósofo grego, existem dois tipos de potência: a potência genérica, que é aquela de que se trata quando se diz que uma criança tem potencial para ciência, ou que é em potência arquiteto ou chefe de Estado. E a segunda, é a potência de quem já tem a *hexis* (ter) correspondente a certo saber ou a certa habilidade (AGAMBEN, 2015).

É no sentido da potência, do já ter um saber ou uma habilidade que se pode dizer que o bailarino tem a potência de dançar, mesmo quando não está dançando, ou que um violinista tem a potência de tocar o violino, mesmo quando não toca. A decisão de falar ou não falar, dançar ou não dançar, pôr em ato ou não atuar é potência, segundo o pensamento aristotélico. É um ato político de tomada de decisão.

Agamben (2015) apresenta, ainda, outra importante concepção da presença privativa da potência do filósofo grego Aristóteles, o escuro (*skotos*), tratando da sensação, em particular, da visão. Ele afirma que a treva é a potência da luz.

O objeto de vista [...] é a cor, mais outra coisa para a qual não temos um nome, mas que ele sugere que se chame o diáfano (*diaphanes*). O termo não se refere aqui simplesmente aos corpos transparentes, como o ar ou a água, mas a uma certa "natureza" (*physis*) presente neles e que constitui o que é propriamente visível em cada corpo. Aristóteles não define essa natureza, mas se limita a postular sua existência (*esti de ti diaphanes*, "existe o diáfano"); ele afirma, porém, que o ato dessa natureza como tal é a luz, e que a treva é sua potência. E se a luz é, como ele acrescenta logo a seguir, a cor do diáfano em ato não seria então errado definir o escuro, que é a *steresis* da luz, como a cor da potência. Em todo caso, é uma única e mesma natureza que se apresenta uma vez como treva e outra vez como luz. [...] a sensação é uma potência e não um ato. [...] Quando não vemos (isto é, quando nossa vista permanece em potência) distinguimos, porém, o escuro da luz, vemos, digamos assim, as trevas, como cor da visão em potência. [...] o escuro e a luz, a potência e o ato, a privação e a presença (IDEM, 2015, p. 247-248).

Em dança, as sensações acerca do movimento dançado, das reflexões da prática diária, da propriocepção, do mapeamento do corpo pelo cérebro, entre outros, são potências, que, transcritas no movimento, se concretizam como atos. A escuridão que potencializa a dança acontece no momento do fazer, onde teoria e prática se fundem dando luz ao ato de dançar. É a potência de uma privação que gera uma tomada de decisão pelo dançante, levando-o gradualmente à luz, ao ato, à presença que, integralmente, se torna

corpo dançante potente de ser escuridão e luz ao mesmo tempo. Com consciência de que a escuridão (a potência) é imprescindível para o ato (o movimento), em que um alimenta o outro, ampliando o entendimento do corpo na/da dança até vislumbrarmos o preto (a escuridão) no branco (a luz) e o branco (o ato) no preto (a potência).



Figura 1 – Solo “Elo” (2013).

Fonte: Reginaldo Azevedo (2013).

Com base na pesquisa desenvolvida pela pesquisadora em dança Karenine Porpino (2006), ampliarei a reflexão acerca da potência do ato na dança, aproximando esta discussão à fenomenologia da percepção do filósofo Merleau-Ponty (1999). Porpino (2006) conceitua corporeidade para poder adentrar em outros aspectos conceituais de sua

pesquisa sobre dança e educação. Entretanto, o conceito de corporeidade, na corrente pesquisa, fundamenta e amplia o entendimento do corpo fenomenológico percebendo-o como fonte embrionária da potência do ato na dança. Corporeidade “não significa se referir a qualquer corpo, mas a uma concepção não simplista do mesmo [...] onde é possível criar e viver a história de uma maneira não determinista” (PORPINO, 2006, p. 63).

Na relação entre corporeidade e corpo sugerimos a corporeidade como sendo a unidade que engloba uma pluralidade de formas ou de existências. [...] A corporeidade é a unidade na pluralidade de formas, ou, seja, na pluralidade de numerosos e diversos corpos existencializados (NÓBREGA, 1999 *apud* PORPINO, 2006, p. 63).

A partir deste conceito, é possível entender o corpo como possuidor de uma potência singular, a qual relaciono com a *hexis* (ter), que somente se compreende na pluralidade, a qual relaciono com a *steresis* (privação), da existência de outros corpos, proporcionando o conhecimento mais consciente de si e do mundo.

A potência do ato na dança como o movimento é uma retroalimentação do corpo integrado, sendo e estando em potência ao mesmo tempo, abrindo possibilidade de criação de novas formas de compreensão do mundo e de si. Cada movimento é a possibilidade (potência) para novas ramificações do conhecimento do corpo que dança, sendo a repetição um momento emergente de potências de experiência que geram gradualmente uma consciência do corpo na dança.

O corpo é visível ao mesmo tempo em que se vê, é tocado ao mesmo tempo que toca, um direito e um reverso, que sempre retorna um ao outro, como na reversibilidade de um aperto de mãos. [...] A reversibilidade do corpo torna-o uno e múltiplo simultaneamente [...] É a partir da reversibilidade entre corpo e mundo que emerge a possibilidade de um logos estético como uma nova compreensão do conhecimento, assim como uma compreensão da corporeidade que desvela a poesia do corpo que somos na teia das múltiplas interpretações da existência, percebendo o ser humano como criador de si mesmo e ao mesmo tempo criação do mundo (MERLEAU-PONTY, 1999 *apud* PORPINO, 2006, p. 62).

Compreender corporeidade como uma unidade que engloba pluralidades de formas e de diversidades corporais é potencializar a concepção da potência do ato (o movimento) e do entre (a pausa), nesta pesquisa em dança. O corpo é a unidade potencializadora do conhecimento em dança. Um espaço/tempo que se situa entre a potência e o ato, sendo uma transição de um para o outro, que ao mesmo tempo é potência e ato. Configurando-se em alguns momentos como uma pausa. Contudo, compreendo que a pausa não é percebida como um relaxamento decorrente de um grande esforço físico, mas sim um momento que pluralidades sensoriais e motoras emergem de uma singularidade plural potente de ser ao mesmo tempo unidade e diversidade, o corpo.

Ao chegarmos a esse entendimento de corpo fenomenológico na dança, abrimos o espaço/tempo potente do entre, onde a escuridão (a potência) adentra a luz (o ato) e a luz invade a escuridão. De modo a se encaixarem, respeitan-

do o tempo de maturação do entendimento desse espaço/ tempo no corpo que dança. Visível ao mesmo tempo em que se vê, tocando e sendo tocado, corpo integrado que é escuridão (a potência) e luz (o ato) simultaneamente.

O filósofo da antiguidade, Temístio, seguidor do pensamento aristotélico, faz uma reflexão acerca da potência para as trevas, dizendo que:

Se a sensação não tivesse uma potência tanto para o ato como para o não-ser-em-ato, se ela fosse sempre e apenas em ato, não poderia nunca perceber o escuro (tou skotous) nem ouvir o silêncio; do mesmo modo, se o pensamento (nous) não fosse capaz [...] tanto do pensamento como do não-pensamento (anoian), não poderia nunca conhecer o mal, o sem-forma (amorphon), o sem-figura (aneideon) [...]. Se o pensamento não tivesse nada de comum com a potência, não conheceria as privações (tas steresis) (TEMÍSTIO apud AGAMBEN, 2015, p. 248).

Ouvir o silêncio, do qual Temístio reflete, é, no contexto deste artigo/pesquisa, a potência do espaço/tempo do entre. Força que se potencializa entre a potência e o ato, entre a escuridão e a luz, entre a privação e a presença. Agamben (2015) continua apresentando, em seu texto, pensamentos de Aristóteles que embasam ainda mais a concepção da potência do espaço/tempo do entre.

Se uma potência de não ser pertence originalmente a toda potência, será verdadeiramente potente só quem, no momento da passagem ao ato, não anular simplesmente

sua potência de não, nem deixá-la para trás em relação ao ato, mas a fizer passar integralmente no ato como tal, isto é, poderá não-não passar ao ato (ARISTÓTELES *apud* AGAMBEN, 2015, p. 253).

Agamben (2015, p. 253) complementa o pensamento aristotélico: “a passagem ao ato não anula nem esgota a potência, mas esta se conserva no ato como tal e, particularmente, em sua forma eminente de potência de não (ser ou fazer)”. A partir do pensamento de Agamben (2015) sobre a potência aristotélica, construí um caminho de entendimento que culmina na potência do entre. Um espaço/tempo intercalar, que pode ser chamado de pausa, transição, fronteira. Agora, diante ao conceito de potência (AGAMBEN, 2015), outros conceitos poderão, de maneira mais clara, serem refletidos. O movimento, que será entendido como a potência do ato, e a pausa, que será entendida como a potência do entre. Para assim, chegar à reflexão sobre a potência do entre, a qual considero como a pausa na dança.

A potência do ato: O movimento

O movimento do corpo não é um símbolo da expressão: ele é a própria expressão (BARTENIEFF, 1975 *apud* FERNANDES, 2006, p. 22).

A concretude do movimento do corpo humano, na dança, traz consigo um conjunto de potências, como a consciên-

cia, a expressividade, as possibilidades criativo-educacionais e criativo-cênicas, a linguagem, os gestos, entre outros. Porém, das seis potências citadas, considero que a consciência e a expressividade agregam de maneira integradora as demais. Entretanto, a consciência será entendida como um conjunto de potências do movimento do corpo, onde construirei a fundamentação conceitual deste tópico acerca da potência do ato na dança, como sendo o movimento. Para tal, trarei a pesquisadora em dança Patrícia Leal (2012), o filósofo português José Gil (2002), e o neurocientista português António Damásio (2011), a fim de desenvolver o conceito de consciência na dança, bem como outros autores, que fazem a costura do pensamento de maneira rizomática.

A pesquisadora em dança, Patrícia Leal (2012), relata que o movimento do corpo é o material mais próprio da dança. A concretude do movimento do corpo, para Leal, é um estímulo de pesquisa interpretativa a partir dos sentidos, que auxilia seus processos coreográficos, pedagógicos, improvisacionais. Entre suas propostas metodológicas em dança contemporânea, na “dança pelos sentidos: criação coreográfica”, a autora sugere um primeiro momento no processo de construção coreográfica pelos sentidos: o reconhecimento da matriz de movimento a partir do estímulo sensorial. No caso do sentido do olfato, “a matriz corporal é o primeiro movimento do cheirar determinado elemento” (IDEM, p. 83). Ou seja, cheirar pó de café, por exemplo, provoca uma percepção e é essa primeira percepção, esse primeiro movimento, que constitui a matriz corporal na dança pelos sentidos. “A matriz corporal é o próprio movimento da percepção” (IBIDEM, p. 83).

O movimento, de acordo com a autora supracitada, na metodologia da dança pelos sentidos, é uma investigação consciente do corpo na dança. Quem aponta a direção da construção coreográfica é o movimento, não existindo um roteiro prévio, tão pouco uma necessidade de representar algo, no sentido de fazer aparecer, imitar ou criar algo semelhante a alguma coisa ou alguém.

O trabalho criativo através dos sentidos do olfato e paladar começa com o reconhecimento de uma matriz de movimento. Considero como matriz um ponto de origem, onde o processo criativo se inicia. O estímulo primeiro, a primeira consciência da movimentação que irá se desenvolver. [...] Entender a matriz corporal é desenvolver a consciência mais miúda a respeito da percepção em questão (LEAL, 2012, p. 83).

Leal (2012) afirma ainda, que ao cheirar ou ao degustar um elemento, além de reconhecê-los, lembramo-nos de fatos de nossa vida, julgamos se o cheiro é agradável ou não.

Para o reconhecimento da matriz corporal, tudo isso é consciente, mas não focalizado, o foco é o movimento. A construção da matriz é a capacidade de perceber e depois, mesmo sem o elemento, desenvolver o movimento do cheirar ou do saborear (IDEM, p. 84).

Decorrente aos estudos e práticas desta metodologia, afirmo que, precisamos sentir muitas vezes o cheiro ou o gosto do elemento para que sejamos capazes de reconhecer o movimento gerado por esses estímulos, construindo consciência. O foco é o movimento.

A consciência é sutilmente desenvolvida em um tempo que nada tem de veloz. A pressa pela busca de uma consciência do corpo causa ansiedade e desvio da atenção. Por vezes, entramos em um caminho aparentemente mais curto e veloz para entender e perceber como esse ou aquele movimento surgia de um determinado estímulo sensorial.

Não é o tamanho do trajeto que nos faz perceber o movimento, mas sim o grau de disponibilidade perceptiva que nos faz mergulhar com calma e gradualmente mais a fundo no movimento, percebendo suas potências qualitativas que, dia após dia, nos guia em novas descobertas corporais, com sutilezas. Movimentos que na lentidão e na pequenez potente, afloram dando forma ao fazer artístico-educacional.

O filósofo português José Gil (2002), em seus estudos sobre a dança, repensa os fundamentos ontológicos da dança: o corpo, a linguagem, o gesto, o sentido, a comunicação e a consciência. E o faz em um diálogo entre teóricos da dança, como Rudolf Laban, Merce Cunningham, Yvone Rainer, Steve Paxton e Pina Bausch, mas também com filósofos como Merleau-Ponty, Kant, Husserl, Deleuze e Guatarri.

No decorrer da construção do seu pensamento sobre a dança, o filósofo faz uma pergunta que me fez refletir sobre a dança: “o que é o plano de imanência da dança?” (GIL, 2002). Imanência é a qualidade do que pertence à substância ou essência de algo, estando em sua interioridade. É a característica ou particularidade daquilo que é intrínseco ao mundo material e concreto. Dessa forma, refiz a pergunta: o que é o plano da particularidade intrínseca e concreta da dança? O movimento.

Porém, Gil (2002) esclarece que não é qualquer plano de movimento. Pois, a marcha, por exemplo, compõe também um plano de movimento, onde podemos inclusive incluir movimentos não habituais para uma marcha, como andar virando a cabeça para a esquerda e para a direita. Mas, mesmo assim, não se forma um plano de imanência.

José Gil (2002, p. 99) esclarece que:

Para construir tal plano dançando, requerem-se pelo menos duas condições: a) que o pensamento e o corpo façam um só movimento; b) que o movimento do corpo seja infinito, o que implica que possa agenciar-se como outros corpos dançantes.

O filósofo apresenta Steve Paxton, coreógrafo e bailarino americano, que escreve sobre a consciência no desenvolvimento de sua técnica de contato improvisação, a qual colabora com a fundamentação teórica desta pesquisa. Paxton (1993) afirma que a consciência pode viajar no interior do corpo e diante dessa afirmação, José Gil (2002, p.100) reflete acerca desse pensamento.

Se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim de construir um mapa desse espaço interno. Não como um espelho que reflete uma paisagem, mas como uma topografia dos trajetos e dos lugares da energia. Só esse mapa permite ao

bailarino orientar os seus movimentos sem ter de os vigiar do exterior (como na aprendizagem do *ballet* diante do espelho), como eles se orientassem por si próprios. Assim o bailarino tem necessidade de ter mais que uma consciência do exterior do seu corpo; tem dele uma consciência “do interior”.

A construção de mapas, da qual Gil (2002) escreve, proporciona-me trazer a pesquisa do neurocientista António Damásio acerca do mapeamento que o cérebro faz do corpo. Damásio (2011) afirma que o cérebro complexo do ser humano, produz naturalmente, com mais ou menos detalhes, mapas explícitos das estruturas que compõe o corpo. Mapeia também, os estados funcionais que esses componentes do corpo assumem. Destaca ainda, que

Esse mapeamento do corpo pelo cérebro tem um aspecto singular e sistematicamente menosprezado: embora o corpo seja [...] mapeado, ele nunca perde o contato com a entidade mapeadora, o cérebro (DAMÁSIO, 2011, p. 119)

O autor continua sua explicação afirmando que o minucioso mapeamento do corpo não mapeia somente o corpo propriamente dito, como, os músculos, o esqueleto, os órgãos internos, o meio interno, mas mapeia também mecanismos especiais da percepção, como, as mucosas do olfato e paladar, os elementos táteis da pele, os ouvidos, os olhos, que ocupam zonas específicas do corpo. Mapeando, assim, o corpo de forma inteira.

O corpo interage com o meio circundante, e as mudanças causadas no corpo pela interação são mapeadas no cérebro. Sem dúvida é verdade que a mente toma conhecimento do mundo exterior por intermédio do cérebro, mas é igualmente verdade que o cérebro só pode obter informações por meio do corpo. [...]. Mapeando seu corpo de modo integrado, o cérebro consegue criar o componente fundamental daquilo que virá a ser o *self* (IDEM, p. 121).

O mapeamento do corpo pelo cérebro proporciona constantes estados de potência para uma consciência corporal. Todo o meio interno, as zonas que se encontram os mecanismos da percepção e o meio externo são mapeados de maneira a nos proporcionar um grau de entendimento do tamanho dos órgãos e ossos, da espessura e textura da pele por meio do sentido tátil, do espaço que ocupamos por meio dos outros sentidos e por meio do movimento do corpo. Sobre o movimento, Damásio nos diz que:

Pegar um objeto, andar, falar, respirar e comer são, todas, ações que dependem da concentração e distensão de músculos esqueléticos. Sempre que tais contrações ocorrem, muda a configuração do corpo. [...] Para controlar os movimentos com precisão, o corpo deve transmitir instantaneamente ao cérebro informações acerca do estado de contração de músculos esqueléticos. Isso requer trajetos nervosos eficientes, os quais são evolutivamente mais modernos do que os que transmitem os sinais das vísceras e do meio interno. [...] O estado do interior do corpo é transmitido ao cérebro por canais neurais

dedicados a regiões cerebrais específicas (IBIDEM, p. 125 – 127).

Diante ao exposto por Damásio, acredito que o movimento dançado, as aulas de dança, em especial as que têm um pensamento somático, desenvolvem a consciência do corpo de maneira gradual e aprofundada. Observo que o movimento através da lentidão e das qualidades que se situam no espaço-tempo do entre, ajudam de maneira significativa no desenvolvimento da percepção consciente do movimento na dança, onde em momento nenhum descarto o movimento acelerado, enquanto qualidade do fator labiano tempo. Entretanto, destaco a lentidão como uma perspectiva metodológica de construção aprofundada do saber em dança, que abarca o desenvolvimento das qualidades expressivas do movimento do bailarino, do fazer criativo coreográfico e do fazer pedagógico.

O fundamental a ser observado é o movimento em si mesmo, de uma maneira investigativa saborosa, percebendo como e por quais caminhos o movimento emerge como ato na dança. Compreendendo também, que a observação dos movimentos dos corpos, tanto na aplicação prática da pesquisa como no fazer diário da dança, é fonte de conhecimento e de construção dos mapas cerebrais, independente de qual técnica em dança esteja sendo trabalhada.

As Artes Cênicas trabalham o movimento do corpo de modo a atentar para o movente que é preciso acordar, despertar, penetrar, impregnar-se do movimento de maneira gradual, aprofundada e consciente, vendo-se como um corpo integrado, sem dicotomias. Essa busca diária do artista cênico, especificamente, traz o desejo do despertar o corpo

através do movimento, na busca por uma consciência de si, atrelada à expressividade do fazer no corpo, do corpo, para o corpo, tanto na dança quanto no teatro. Por vezes, os processos se dão de forma acelerada, causando pulos em etapas importantes do entendimento do movimento mais consciente. Venho percebendo que a desaceleração processual e a lentidão como escolha de conhecimento aprofundado do corpo, em processos criativos, processos educacionais (em dança) e no tempo como qualidade do movimento dançado, proporcionam uma consciência que penetra e impregna o corpo de maneira que o movente entre em contato com a potência da experiência.

Diante dos estudos sobre o movimento dançado e suas ramificações conceituais trazidas neste texto por Patrícia Leal (2012), José Gil (2002), António Damásio (2011), percebo que o fazer artístico-docente na dança precisa desenvolver-se de forma embasada e coerente com o seu tempo de entendimento perceptivo sobre o corpo, as técnicas em dança e outras técnicas, como as de educação somática. Muitas pessoas, mesmo com a prática diária da dança, mais se aprisionam do que se conscientizam de seu corpo, devido às ideias distorcidas sobre corpo e técnica em dança.

O movimento que emerge como ato explorando os sentidos, as qualidades expressivas do movimento, os símbolos, as imagens, as informações advindas do mapeamento que o cérebro faz do corpo é o ato na dança em sua concreitude perceptiva. É a partir do entendimento do movimento como potência do ato na dança que se constrói um saber consciente do corpo. Tal potência pode ser a pausa, como sugere Okano (2007).

A potência do entre: a pausa

Seus pés podem tanto deslizar quanto bater pesadamente no chão, passar levemente pelo solo ou, ao que parece despertar alguma enigmática energia da terra. Também o contrário: da parte superior do corpo, o movimento desce aos braços e às mãos. E pausas, como se o instante pudesse ser, não propriamente interrompido, mas continuado. Aqui e ali seu movimento fica suspenso no ar, deixando espaço para que se complete o sentido (BOGÉA, 2002, p. 28).

A concepção de pausa, neste artigo, é de um tempo-espaço fronteiro da passagem sutil da potência para o ato, sempre em continuidade. Nada tem a ver com interrupção ou parada total de movimentos e intenções. É uma suspensão de movimentos potentes de possibilidades, – permitindo a redundância, já que para Aristóteles potência e possibilidades são sinônimas – criando espaços de percepção entre ações em uma zona intervalar de passagem, que tem a lentidão como qualidade potencializadora de uma escolha processual (OKANO, 2007).

Assumir a lentidão como escolha processual da construção do corpo que dança é potencializar o movimento (a potência do ato) e a pausa (a potência do entre), tomando para si a lentidão como linguagem em dança, que se constrói aos poucos e profundamente, sendo construção de conhecimento do corpo. Um saber que é construído à vivência mais íntegra, buscando a consciência pela qualidade e não pela quantidade. Corpo que reconhece e considera seus limites potencializando-os na escuta diária do fazer em dança (LEAL, 2012).

Um dos participantes da aplicação prática da pesquisa, desenvolvida na PPGARC – UFRN e na Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão (EDTAM), relata a experiência com a lentidão dentro do tempo-espaço da potência do entre decorrente de uma das aulas onde a abordagem da pausa (a potência do entre) era o foco da pesquisa. Nesta aula, foi lido parte de um capítulo de *Dança pelos sentidos*, de Patrícia Leal (2012), iniciando o trabalho sobre a pausa e a lentidão.

Com os corpos estirados ao chão, os participantes escutaram o seguinte texto:

Sinto o aroma doce de uma xícara de café. O ar perfumado expande minhas narinas, a nuca, o coração e o ventre. Ouço conversas infinitas, distantes, internas, próximas. O cheiro acalma, relaxa, alivia, estou em casa seja onde for. Tilintar de xícaras, encontro de pessoas, conversas prolongadas, posso deitar e dormir. O aroma é como sono, sonho, real, sutil, efêmero. Tempo que ralenta como a sensação de expansão que enche o corpo de ar; quente, doce, familiar. Inspiração prolongada. Nunca mais vou soltar o ar, Espaço, interno, infinito (LEAL, 2012, p. 40).

O texto foi lido ao som do vento que entrava pelas janelas da sala de dança. Corpos em pausa em estado de movência. O movimento externo, aquele que estamos habituados a ver em aulas e espetáculos de dança, estava em um tempo lento dentro do tempo-espaço do entre, onde os participantes experimentavam o movimento em uma zona intercalar de passagem, potencializando o trânsito do movimento interno para se tornar movimento externo.

A proposta da pausa e do lento foi provocadora. Primeiro as palavras me fizeram sentir, pensar em não querer me movimentar. Pensar em uma pesquisa profunda, em um não acumular informações e no lento como sabor de uma experiência transcendental, me fez calar. Percebi uma ansiedade em relação ao movimento. Em determinado momento meu corpo pareceu afundar no chão, quase uma sensação de vertigem. Um fio de saliva me veio à boca. A proposta de perceber a lentidão e a pausa me fez reduzir o tempo de todos os movimentos, de forma, que qualquer movimento que surgisse seria logo percebido em sua nuance. Percebi o peso e as tensões do meu corpo experimentando os movimentos lentos. O primeiro movimento percebido externamente foi o da cabeça indo lentamente de um lado para o outro no chão. O atrito do meu cabelo com o chão fazia um “barulhinho” interessante e gostoso¹³.

Ao ler o relato do participante, rememoro este dia de grande potência para o desenvolvimento desta pesquisa sobre a lentidão como escolha processual em dança, tendo a pausa como potência do tempo-espaço do entre. O movimento em gradações da qualidade do fator labaniano tempo, a concepção de um tempo lento de construção do corpo que dança, e o fazer artístico-pedagógico em dança fizeram-se presentes na aplicação prática desta pesquisa.

Para construir a fundamentação conceitual deste tópico, acerca da potência do entre na dança, como pausa,

¹³ Relato extraído do caderno de anotações de um dos participantes da aplicação prática desta pesquisa, em 6 out. 2014.

trago para esta pesquisa as conceituações de *Ma* de Michiko Okano (2007) e de fronteira de Renato Ferracini (2011).

A noção do *Ma* é antiga no Japão e remonta ao espaço vazio, não no sentido de vácuo, mas repleto de energia, de conexão com o divino. É um elemento cultural nipônico que se apresenta como o modo pelo qual essa sociedade organiza e opera suas atividades. Está presente em todas as manifestações culturais, tais como: na arquitetura, nas artes plásticas, nos jardins, nos teatros, na música, na dança, na poesia, na língua, na comunicação interpessoal, nos gestos, no modo de falar, etc. (OKANO, 2007).

Okano (2007) propõe um estudo do *Ma* na sua relação com o corpo, revelando uma cognição do mundo estabelecida por meio de uma tênue fronteira entre o corpo e o meio em que ele vive, tratando-se de um entre-espaço de possibilidades. O autor discrimina o elemento cultural nipônico (*Ma*) a partir do momento em que ele deixa de ser pré-signo e passa a ser signo, estágio que denomina espacialidade *Ma*. Assim, a sua cognição se dá por meio das múltiplas aparições fenomenológicas.

A espacialidade *Ma* é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não-ação, silêncio, etc. entre dois elementos. [...] No entanto, é necessário tomar cuidado para não correlacionar qualquer vazio intervalar ao *Ma*. Ele é o entre-espaço que abriga uma potencialidade embrionária. Pode ser entendida como fronteira que não se apresenta como um espaço divisório, mas de processo de tradução e diálogo. Configura-se como um entre-espaço dinâmico no qual, por

meio de processos de conflitos, filtros e adaptações, reelaboram-se informações, produzem-se transformações e espera-se um possível surgimento de algo inovador [...] Capaz de estabelecer diálogos, relações e interações entre diferentes semiosfera, a espacialidade *Ma* faz-se presente no corpo como um entre-espço de fronteira entre o interno e o externo ou entre o corpo e o meio [...] ou ainda, entre a ação e a não-ação, sem estabelecer uma rígida separação entre esses elementos (OKANO, 2007, p. 93).

Okano (2007, p. 93) apresenta ainda as palavras do teórico e crítico de Arte, Masakaru Nakai (1975): “*Ma* pertence ao tempo artístico e não àquele do relógio”. Um tempo de possibilidades de ação e não-ação em potência. O momento de não-ação – que não é ausência de ação – pode ser entendido como um espaço de pausa fronteira, que se apresenta como inexistência de movimento visível ao olhar, entre uma ação e outra. A pausa, neste sentido, se dá na compreensão de um momento suspenso ou interrompido que abriga uma semente para o movimento seguinte, ocorrendo assim, a espacialidade do tempo e a transmutação do eixo temporal cronológico para o eixo temporal cíclico, pertinente à arte.

A pausa não é algo estático, ela se refere a conexões. O artista da dança que consegue conscientizar-se desse momento intervalar de grande potência embrionário-criativa consegue suspender o tempo, deixando o eco de uma potência permear o tempo-espço do entre (potência da pausa) sem pressa ou ansiedade. A lentidão é aliada a este momento de experiência que gera consciência do corpo que

dança. Na aplicação prática da pesquisa, no segundo semestre de 2014, pude perceber como a lentidão potencializa o estado perceptivo do ser dançante. O corpo entra em estados descritos pelos participantes, como de derretimento, de afundamento no chão. O olho fechado proporciona uma ampliação profunda do entendimento do movimento e de suas potências na dança.

Ferracini (2011) apresenta a concepção de fronteira como um espaço de criação, recriação e conflitos. Não é linha, delimitação e nem demarcação meramente espacial ou temporal entre dois pontos ou territórios. Fronteira em sua concepção é uma zona de experiência que gera potência, que coaduna com o movimento e a ação.

Ferracini (2011) apresenta, ainda, uma concepção de trabalho na arte (na dança) que propõe dançarmos na integridade corporal, assim como viemos discutindo no decorrer desta pesquisa, propõe que deixemos de pensar o corpo no território do OU.

Homem OU mulher. Velho OU criança.
Ativo OU passivo. Dança OU teatro. Por que não lança-lo em fronteira no território do E: homem E mulher, velho E criança. E ir além: lança-lo no território da experiência: homem e mulher e velho e criança e mulher tudo em zona de vizinhança (FERRACINI, 2011, p. 232).

O território do E, sobre o qual Ferracini (2011) discorre, proporciona uma consciência integral do corpo de maneira a aguçar a percepção do corpo que dança. Um corpo que é potência e gera potência.

A concepção do autor citado sobre fronteira, territórios e percepções dialoga de maneira muito próxima com a concepção do Ma (OKANO, 2007), da potência aristotélica (AGAMBEN, 2015), e da consciência (DAMÁSIO, 2011), que formam o escopo teórico deste artigo acerca da potência do ato (o movimento) e a potência do entre (a pausa).

Estes conceitos proporcionam pensarmos a potência do entre (a pausa) de maneira a ampliar e aprofundar a consciência do corpo na dança. Demanda tempo, controle da ansiedade e respeito pelo corpo, conseguirmos assimilar às potências, as negações, as dificuldades, as realizações. Para chegarmos à determinada compreensão, muitas vezes, iniciamos

“pela negação, por aquilo que não queremos, por uma realidade que nos oprime, mas também nos transforma e faz germinar uma necessidade criativa” (LEAL, 2012, p. 110).

A proposta da lentidão como metodologia de conhecimento do corpo e como potência criativa para a dança se afirma na medida em que tomamos consciência das possibilidades que o corpo pode assumir escolher e ter na dança. Constrói-se, dia após dia, a reflexão e a produção de conhecimento nesta área potente de ser, estar, fazer, poder e criar.

Saborear a lentidão é meu convite a vocês, leitores, pesquisadores, dançantes, viventes. Uma lentidão que tem o germe da excitação pela vida, pela descoberta, sem pressa e sem moleza. Sigamos lentos e conscientes de que a lentidão que proponho nesta pesquisa é um convite para a vida.

REFERÊNCIAS

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

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento:** ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BOGEA, Inês. **Kazuo Ohno.** São Paulo: Cosac y Naify, 2002.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descarte:** emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência:** do corpo e das emoções ao conhecimento de si. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. Atuações fronteiras e micropercepções. **Revista Sala Preta**, n. 10, 2011.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEAL, Patrícia. **Amargo perfume**: a dança pelos sentidos. São Paulo: Annablume, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (Org.). **Escritos sobre o corpo**: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação. Natal, RN: EDUFRN, 2009.

OKANO, Michiko. **Investigações sobre o Ma e o corpo**. Guararema, SP: Anadarco, 2007.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal, RN: EDUFRN, 2006.



Dança e processos de criação: Uma experiência para pensar o corpo na Gaya Dança Contemporânea

Leila Bezerra

Karenine de Oliveira Porpino

Palavras introdutórias

O presente texto¹⁴ trata do processo/produto coreográfico de “A Partida”, fragmento do espetáculo “Fragmentos da Hora Absurda”, produzido entre 2006 e 2007 pela Gaya Dança Contemporânea, sob a direção da Profª Drª Andrea Copeiovitch. “A Partida” é a primeira coreografia do espetáculo com a música Offering, de Ravi Shankar e Philip Glass, e foi tomada para análise por ter sido bastante significativa para o grupo, considerando que este foi responsável pela produção dos elementos dramáticos da dança.

O objetivo deste trabalho é apresentar os elementos significativos dessa produção na visão de seus criadores e discutir os significados desse processo como uma possi-

¹⁴ Fruto da dissertação de mestrado, defendida no ano de 2010, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, orientado pela Profª Drª Karenine de Oliveira Porpino.

bilidade de referência para novas configurações e reflexões sobre o corpo no campo da dança. Para isso, propomos a reflexão sobre a seguinte questão: de que modo a participação em um processo de criação em dança pode contribuir para a reflexão sobre o corpo?

Nesta pesquisa, a experiência como ato e como conceito é considerada norteadora da trajetória metodológica. Telles (2007) define a experiência como uma atitude metodológica na pesquisa em teatro e traz à cena a reflexão sobre o conceito de experiência a partir do pensamento de vários autores. Segundo o autor, adotar a experiência como procedimento de pesquisa pode proporcionar aos pesquisadores e aos pesquisados a possibilidade de ver o outro como parte integrante de si e de viver a chance de poder falar e ouvir o outro em um ambiente onde todos vivenciam o fenômeno investigado. Nesse contexto, os pesquisadores participam densamente dos fatos analisados, pois se entrelaçam com estes, aproximando-se, vivenciando-os e percebendo-se no outro em seus posicionamentos, saberes e fazeres.

Situamos a ideia de Telles (2007) no campo da dança para pensarmos a experiência como recurso metodológico. Para realizarmos essa reflexão, tomamos a discussão que Chauí (2002) apresenta sobre a experiência baseando-se nos estudos de Merleau-Ponty. A autora esclarece que a experiência pode ser compreendida como a nossa maneira de ser e de existir no mundo. Sobre a experiência, Chauí (2002) retorna à gênese dessa palavra e explica que esta “é composta pelo prefixo latino ex - para fora, em direção a - e pela palavra grega peras - limite, demarcação, fronteira” (CHAUÍ, 2002, p.161). A partir disso

e baseada no pensamento do filósofo citado, afirma que a palavra “significa um sair de si rumo ao exterior, viagem e aventura fora de si, inspeção da exterioridade” (CHAUÍ, 2002, p. 161).

Nessa perspectiva, a autora esclarece que a experiência não se trata de receber um acontecimento de forma passiva ou de fazer associações mecânicas de sentidos, mas de compreender a maneira de ser e de estar no mundo de um sujeito. O corpo, segundo Merleau-Ponty (2004), é vivido primordialmente em sua sensibilidade. Para ele, a sensibilidade pertence ao homem e é formada por suas palavras e atos, ou seja, pelas suas experiências construídas em sua relação com o outro e com o mundo ao seu redor.

A experiência se dá na relação ativa entre esse sujeito e as situações postas pelo mundo para ele. O mundo, por sua vez, apresenta-se de forma visível ou invisível, dizível ou indizível, pensável ou impensável, ou seja, o mundo se põe para cada sujeito de determinada maneira, e é a partir desta que a sua experiência vai ser diferenciada de outra. Assim, os significados desse encontro entre sujeito e mundo são provocados mediante a apresentação de mundo que cada um percebe e vive (CHAUÍ, 2002).

Perante essa realidade, a história de um corpo vai sendo construída pelas suas experiências vividas e vai sendo modificada e ganhando novos significados por meio das experiências que vão acontecendo em um determinado espaço e tempo. Dessa maneira, o corpo é um território de registro e de criação da história, e o mundo é o pano de fundo que determina a forma que um sujeito

percebe e atua diferentemente do outro no espaço em que está inserido (MENDES; NÓBREGA, 2004).

Para tanto, ele vive em constante transformação no encontro com o espaço e com os outros ao seu redor, provocando uma fronteira ilimitada e borrada entre as partes; o outro se faz um e o um se faz outro num movimento incessante. Considerando o corpo como resultado da experiência de um sujeito inserido em um contexto social e cultural, realizamos esta pesquisa partindo de uma experiência vivida, no processo de criação do fragmento “A Partida”, por sete artistas: cinco bailarinas, uma diretora e um ator¹⁵.

O contato com os sentidos das experiências dos participantes dessa dança deu-se a partir de entrevistas individuais, registradas por meio de um gravador digital e transcritas para análise. Para avaliarmos essas entrevistas, utilizamos a análise de conteúdo proposta por Bardin (1977). Dentro da análise de conteúdo, optamos por trabalhar com a análise temática, partindo de dois temas específicos: processo de criação e significados do corpo. Construímos, assim, os eixos de discussão da pesquisa: as histórias reais e fictícias, os elementos cênicos, as linguagens artísticas (que estão relacionados aos significados do processo de criação da coreografia) e a dramaturgia, a criação coletiva e a técnica e estética (que estão relacionadas aos significados do corpo advindos dessa experiência).

Além das entrevistas, consideramos as imagens da coreografia “A Partida” como significativas para dar sentido

¹⁵ Os artistas criadores foram: Ana Cláudia Viana, Heloísa Costa, Izabelita Fernandes, Suzy David, Leila Araújo (bailarinas); Ênio Cavalcante (ator) e Andrea Copeliovitch (diretora).

e ampliar as falas dos entrevistados. Como principais interlocutores da pesquisa, que possibilitaram nosso diálogo com as imagens e as entrevistas, destacamos: Ostrower (1995), Merleau-Ponty (2004), Pavis (1999, 2005) e Le Breton (2009).

Significados do processo de criação

No contato com as entrevistas e imagens da coreografia em análise, compreendemos que o uso de histórias reais e fictícias, de elementos cênicos e de linguagens artísticas foi bastante significativo para o seu processo de criação. Esses elementos podem ser visualizados nas imagens do espetáculo e são responsáveis pela originalidade da criação.

As histórias reais relacionam-se a experiências pessoais vividas. As histórias fictícias tratam de fatos retirados de textos literários ou de invenções narrativas individuais. Todavia, compreendemos que o fictício é criado a partir das experiências pessoais reais com as questões da narrativa inventada. Podemos compreender esse pensamento em Ostrower (1995) quando exemplifica que o ser humano não cria do nada, mas a partir de suas experiências de vida, trazendo à cena afetividades para serem corporificadas. Para ela, cada sujeito traz impressa uma história pessoal, construída no viver diário, improvável de ser separada ou esquecida em qualquer situação de criação. Também podemos compreender esse aspecto por meio do pensamento de Le Breton (2009) quando fala sobre a experiência como principal material para a criação do ator. Para Merleau Ponty (2004), a experiência é

a formadora sensível do corpo. No processo de criação em estudo, percebemos que as experiências particulares foram utilizadas para a edificação das temáticas da coreografia. Estas foram ampliadas através dos movimentos produzidos e realizados pelos artistas da Gaya Dança Contemporânea na sensibilização de experiências vividas.

Os artistas desenvolveram partituras autorais a partir de questionamentos gerados no corpo para a produção estética dessas histórias, e diferentes foram as formas encontradas de manifestá-las, como, por exemplo, na expressão de movimentos de dança, de gestos do cotidiano, da fala ou da escrita. Nesse contexto, a reflexão sobre as experiências vividas para a elaboração das histórias reais e fictícias, para essa construção coreográfica, significou expressar e ressignificar conteúdos pessoais na socialização com o outro e materializá-los para coletivizá-los e novamente ressignificá-los.

Constatamos, nas falas de alguns participantes, quando questionados sobre os significados do processo e as percepções de corpo, a experiência como um ponto imprescindível para a criação. Segundo uma participante: “A gente traz tudo que a gente já aprendeu, tudo o que a gente já viveu, mesmo que de forma inconsciente você traz pra esse momento de criação” (informação verbal)¹⁶. De acordo com outra participante:

[...] a partir do repertório que cada um tinha, não só o repertório motor, mas a partir do repertório emocional, cognitivo, afetivo, tudo isso junto de alguma maneira existencial, de alguma forma era canalizado

¹⁶ Informação fornecida em Natal, em maio de 2009.

para o que a gente tava fazendo naquela hora [...] (informação verbal)¹⁷.

Compreendemos o repertório citado como a própria experiência vivida e reafirmamos, perante as falas das artistas, o viver como aspecto primordial para a realização de uma criação artística, pois é a partir desse viver que construímos os nossos valores, opiniões e impressões sobre algo a ser significado artisticamente e transformado em uma forma expressiva no espaço (OSTROWER, 1995). Nesse aspecto, as formas expressivas, desenvolvidas no processo de criação em questão, foram imbuídas dos conteúdos vivenciais das artistas, promovendo um encontro consciente e reflexivo com as suas questões e conceitos, com o outro e com o mundo ao seu redor a partir das histórias reais e fictícias, gerando estilos pessoais.

O uso de elementos cênicos foi primordial para expandir os conteúdos significativos das histórias escolhidas. Eles surgiram das necessidades individuais e coletivas dos participantes da composição em explorar corporalmente suas histórias, e foram compreendidos como uma maneira de enunciar a dança com um corpo cenicamente ampliado e tecnicamente reconstruído pelo uso desses instrumentos para tornar a comunicação das histórias mais eficaz.

Destacamos como elementos cênicos mais significativos da coreografia o elástico, o pano, a bacia com água, o giz, os braços de borracha e a lanterna. Nessa composição em dança, os elementos cênicos são tratados como parte indispensável da comunicação das histórias pessoais, estabelecendo elos entre elas, interligando os corpos dançantes e

¹⁷ Informação fornecida em Natal, em junho de 2009.

multiplicando os significados da cena. Em nenhum momento, os elementos cênicos foram vistos como adereços para embelezar a cena ou como objetos irrelevantes para a comunicação dos corpos em suas histórias. Pavis (2005) amplia o nosso pensamento sobre essa questão, ao falar que o uso de elementos cênicos é primordial para a construção de uma personagem, bem como a sua representação e comunicação.

Compreendemos que os artistas da Gaya Dança Contemporânea ampliaram as suas possibilidades expressivas e reconheceram os elementos de cena como parte dos seus corpos, na medida em que só puderam existir cenicamente através de suas manifestações de sentidos. Nesse processo de criação, cada participante produziu meios próprios de manusear e de expressar o seu elemento, problematizando e reinventando técnicas conhecidas para estabelecer os relacionamentos necessários à comunicação.

Conhecemos em Mauss (2003) que as técnicas corporais correspondem aos modos pelos quais os seres humanos servem-se do seu corpo em uma determinada sociedade. Em seu ponto de vista, o corpo é o primeiro objeto técnico e meio técnico do homem. Compreendemos, por isso, que as técnicas do corpo antecedem o uso de qualquer tipo de ferramenta e que não dependem exclusivamente dela para a produção de uma técnica, mas das necessidades do próprio corpo para a sua geração e aplicabilidade.

Analisamos, diante do pensamento de Mauss (2003), que os corpos de "A Partida", em suas histórias reais e fictícias, foram os primeiros meios a gerar as necessidades dos objetos e as técnicas para relacionarem-se com eles, e não o contrário. Notamos que os objetos, antes da significa-

ção individual e coletiva das histórias, não provocaram nos corpos a necessidade de construção de uma técnica para manuseá-los, nem tampouco exprimiram, a partir de sua materialidade bruta, a produção de técnicas para lidar com os corpos. As técnicas manifestaram-se a partir dos corpos, mediante os significados atribuídos às suas comunicações e foram desenvolvidas por eles para dar vida aos objetos com fins estéticos, só então, animados pelos usos do corpo, eles foram poetizados e modificados funcionalmente e esteticamente, passando a fazer parte dos corpos dos artistas dessa dança. O elástico, o pano, a bacia com água, o giz, as próteses de borracha e a lanterna foram, assim, os corpos dançantes na expressão de objetos.

Nesse movimento criativo, diferentes linguagens artísticas, como, por exemplo, a música, o vídeo, a poesia e o teatro, foram utilizadas para a produção da comunicação das histórias apresentadas. Nesse contexto, os artistas disponibilizam-se a investigar o como fazer e o como produzir os seus caminhos expressivos, ampliando as suas possibilidades comunicativas e também os seus repertórios técnicos individuais. Entendemos que as variadas linguagens surgiram nesse processo de criação, assim como os elementos cênicos, em conformidade com o desenvolvimento dos modos individuais e coletivos de expressar as histórias reais e fictícias no corpo, e foram com isso produtos alcançados através da problematização dos meios expressivos para realizar uma comunicação marcadamente corporal.

Observamos que o corpo foi produtor de sua própria linguagem para comunicar o tema desejado. Nesse caso, as referências técnicas não foram impostas antes ou durante a

criação, mas elaboradas pelos participantes da Gaya Dança Contemporânea a partir de um redimensionamento das referências pessoais no gesto da dança. Assim, foram des-
construídos e instituídos novos meios de expressar a dança a partir das inquietações e singularidades dos artistas.

Em Ostrower (1987), compreendemos que a escolha por uma linguagem para se realizar algo compõe um referencial fundamental para a efetivação de uma comunicação, e que a opção por um determinado caminho não significa necessariamente inovar ou originar, mas adequar formas justas e apropriadas para se delimitar os conteúdos expressivos desenvolvidos num processo de criação. Segundo a autora, o importante na escolha por uma linguagem para a efetivação de uma comunicação é a sua relação com o sentido interno da ação: isso vai justificar a necessidade da existência de determinada linguagem num determinado momento da criação, fazendo com que ela seja necessária ou não.

Algumas falas das artistas pesquisadas apresentam pistas sobre essa investigação artística do corpo como referência para a produção da linguagem da dança:

A gente estava fazendo um trabalho de estudo de partitura, um estudo muito voltado para a percepção do movimento pessoal e pra mim foi muito rico... A vida inteira me passaram movimentos pra eu copiar, então poder parar pra pensar o que meu corpo queria fazer foi uma coisa muito nova e muito importante, porque significa assumir a identidade de quem eu sou, com o que eu acho bonito, com o que eu acho feio, com o que eu acho constrangedor. Entender que essa mistura que parece ter

extremos na verdade sou eu, sou eu inteira (informação verbal)¹⁸.

Na verdade o que é que eu estava buscando construir? Era a minha personalidade corporal, dançante... É preciso coragem pra fazer isso, é mais fácil você dançar algo que o outro fez, numa perspectiva de facilidades de dificuldades, não que eu queira o mais fácil, tanto é que eu busquei esse caminho! (Informação verbal)¹⁹.

Eram elaborações laboratoriais na sala, a gente estava mudando de processo, saindo daquele repertório mais tradicional de formação de espetáculo e procurando experimentar, vivenciar nos laboratórios uma nova forma de atuação na dança (informação verbal)²⁰.

Com as falas acima, notamos que esse processo de criação diferenciou-se dos outros vividos por essas artistas da dança em experiências criativas passadas, por centrar-se na produção da linguagem da dança a partir da percepção dos corpos e dos movimentos pessoais dos artistas, e não por focar a criação a partir da reprodução de movimentos mediante um vocabulário instituído por outrem ou através de uma linguagem já pronta. Os componentes do grupo buscaram construir maneiras próprias de expressar as suas temáticas evocando a língua a ser enunciada. Para isso, um trabalho de estudo individual de partituras corporais foi realizado para a produção estética de expressões pessoais.

¹⁸ Informação fornecida em Natal, em maio de 2009.

¹⁹ Informação fornecida em Natal, em junho de 2009.

²⁰ Informação fornecida em Natal, em junho de 2009.

Nesse sentido, os participantes de “A Partida” produziram a necessidade por determinados meios de expressão e aliaram no fazer criativo das histórias reais e fictícias, no corpo, linguagens que expandiram as suas comunicações e viabilizaram a delimitação de seus conteúdos expressivos: música, poesia, vídeo e teatro foram caminhos encontrados nesse contexto criativo para a constituição de uma coreografia multifacetada e polissêmica. Nessa relação dialógica, espaços específicos da arte foram borrados para enriquecer conteúdos expressivos por meio da multiplicação de significados, proporcionando uma comunicação mais eficaz dos corpos.

Significados do corpo

Tomamos como base o pensamento de Le Breton (2009) e Merleau-Ponty (2004) para pensarmos o corpo como uma individualidade construída e desenvolvida pela vivência com o outro. Dessa maneira, compreendemos o corpo como um organismo tecido pelo social, pelo cultural e, portanto, pela coletividade humana. Vemos que o corpo é concebido constantemente pela simbiose com o mundo e consigo mesmo, reestruturando os significados da vida e de si continuamente. Assim, o corpo é construído no decorrer de sua própria história e é inscrito pelas suas experiências, fruto da sua relação e do seu entrelaçamento com o outro e com o mundo. Na vida ou na arte, notamos que o corpo é o lugar primeiro da expressão do humano e das questões que o envolvem.

Concordamos com Meyer (2006) que a expressão da dança tem o corpo como o seu principal elemento dramático. Mediante as narrativas dos participantes de “A Partida”, compreendemos que esta significou o despertar de uma reflexão sobre o corpo advinda da concepção dramática do espetáculo, da possibilidade da experiência de criação coletiva e da reflexão sobre técnica e estética no decorrer do processo.

Nesse processo de criação, uma dramaturgia foi construída primordialmente pela experiência do corpo e pela expressão dos sentidos das histórias reais e fictícias. Diante destas, os autores dessa coreografia, imbuídos em suas vivências pessoais e necessidades artísticas e estéticas, personalizaram e elaboraram os seus modos de fazer e dizer a sua dança, resignificando os seus saberes técnicos para a geração de um jeito particular de articular o corpo.

Diante de diferenciados corpos, desejos e temáticas, recursos diversos foram surgindo, na composição de “A Partida”, funcionando como extensões corporais dos artistas dessa dança e se tornando indispensáveis para a comunicação e a ampliação dos sentidos das histórias, como os variados elementos cênicos e linguagens artísticas utilizadas. As organizações desses elementos dramáticos foram acontecendo individualmente e coletivamente durante todo o processo de criação, com o objetivo de enfatizar os sentidos das histórias reais e fictícias e também de elaborar relações e tensões coletivas.

Vemos, em Barba e Savarese (1995), que as maneiras como ordenamos os objetos e as ações de uma representação são a base do trabalho da construção de uma dramaturgia, pois é a partir dela que guiamos os sentidos do espectador e provoca-

mos efeitos sobre ele. Segundo o autor, a forma como o conjunto de um espetáculo é apresentada constitui o texto de representação de uma peça; diferentemente do texto escrito, o texto de representação existe apenas no final do processo, dado que ele é o próprio espetáculo e as suas intenções comunicativas.

Constatamos que os corpos da Gaya Dança Contemporânea, imersos em seus conteúdos comunicativos vividos e expandidos pelos elementos cênicos e linguagens artísticas, foram os aspectos fundamentais para a organização da dramaturgia. As maneiras como os corpos organizaram e dançaram as suas histórias no tempo e no espaço cênico, bem como eles disponibilizaram os seus recursos na cena, significaram a fabricação de uma realidade dramática para "A Partida".

A dramaturgia foi pronunciada pelas experiências corporais dos temas pessoais e pelas partituras advindas dessas vivências. Nesse contexto, os corpos foram ampliados pelo questionamento de ideias neles próprios para a produção individual de movimentos autorais e pela vivência de diversas possibilidades de se expressarem de várias formas através de outros meios dramáticos, como nas linguagens artísticas e nos elementos cênicos trabalhados na coreografia. Assim, o corpo foi o principal fundador das necessidades cênicas dessa dramaturgia e se colocou como o seu principal criador.

Refletimos, em Pavis (1999), a criação coletiva como um estímulo à criatividade individual e ao distanciamento de um fazer centralizador. Em "A Partida", o exercício do criar em coletividade e do viver com o outro, compartilhando questões levantadas em tom pessoal, significou universalizar experiências individuais e utilizá-las como o principal alimento dessa construção em dança. Nesse contexto, o grupo pas-

sou a ser responsável pelo seu fazer artístico e a tomar decisões sempre em diálogo com o outro, respeitando a opinião da maioria e descartando a conduta de aceitação passivo, sem questionamentos e submisso a um único pensamento.

Os artistas tornaram-se cúmplices e dedicaram-se a constituir uma atmosfera de criação rica em diálogos coletivos. Dessa forma, uns puderam colaborar com os outros, opinando, questionando e refletindo sobre o material desenvolvido individualmente, transformando o processo de criação particular essencialmente coletivo. Assim, a divisão e a especialização do trabalho começaram a ser abaladas e desorganizadas, para dar lugar a uma situação mais homogênea e sem hierarquizações entre os participantes dessa composição, viabilizando um caráter polivalente na apropriação de múltiplas facetas artísticas, como a de ensaiador, ator, coreógrafo e proponente de aulas para o grupo, sem prescindir da parceria com outros especialistas para a construção do espetáculo, como por exemplo, iluminadores, cenógrafos, dentre outros.

A opinião da diretora eleita pelo grupo e o seu trabalho foram compostos pelas diferentes vozes dos participantes que a levavam a tomar decisões respeitadas e importantes no que se referia à organização de todo o material cênico e, portanto, na orientação coreográfica e dramática. Na criação coletiva em questão, a atuação ativa dos participantes foi primordial para o compartilhamento de conhecimentos e ideias para a realização de uma construção artística e de novos saberes; todos assumiram a responsabilidade do fazer e vivenciaram, com isso, múltiplas facetas promotoras de conhecimentos diversos.

Nessa composição, o corpo foi reconstruído e explorado perante a vivência dos diversos elementos dramáticos.

gicos por ele gerados: histórias reais e fictícias, linguagens artísticas, elementos cênicos e partituras individuais de movimentos. Transformados artisticamente e também socialmente perante a condição de o corpo ser concebido pelo seu próprio jeito de dizer ou de fazer algo, esses artistas renovaram as suas percepções de mundo através dos seus corpos, conheceram-se um pouco mais e doaram às suas vidas novas configurações de sentidos, pensamentos e comportamentos.

O processo de criação desencadeou questionamentos sobre a dança, o corpo e as técnicas a serem utilizadas para o seu treinamento e preparo para o momento da criação. Refletir sobre a dança significou principalmente trazer para o ambiente de composição incômodos pessoais a respeito da estética do corpo que dança e a necessidade de assumir e aceitar a heterogeneidade dos corpos da Gaya Dança Contemporânea. Significou, também, problematizar as técnicas adotadas em suas aulas e, em particular, a técnica do Balé Clássico, desestabilizando um modelo de treinamento diário anteriormente adotado sem, porém, prescindir deste.

A estrutura das aulas foi sendo construída em conformidade com as necessidades corporais, artísticas e estéticas durante a criação dessa coreografia, e com isso ajustes diários foram acontecendo e firmando o caráter flexível do processo. Esses fatores doaram inúmeras tensões e inseguranças ao cotidiano dos participantes dessa composição, pois trouxeram instabilidades a partir do rompimento dos modelos técnicos e padrões corporais antes adotados.

Realçar os ideais individuais e coletivos dos artistas do grupo significou pensar sobre a produção da Dança Contemporânea e discutir sobre a sua não padronização

com relação às técnicas e estéticas corporais. Esse fato foi de fundamental importância para subsidiar esses artistas no questionamento dos seus corpos e das técnicas adotadas no seu fazer criativo e para ampliar as suas percepções sobre esses corpos na compreensão de que nessa dança não há uma técnica específica ou um padrão corporal a ser seguido. Compreendemos melhor essas questões em Porpino (2006), ao discutir a Dança Contemporânea como um jeito de conceber e de produzir dança a partir de escolhas artísticas e estéticas diversas, o que possibilita imprimir infinitas maneiras de expressar um tema, uma ideia ou as próprias experiências do sujeito que dança.

A Dança Contemporânea, segundo Tomazzoni (2005), não é uma espécie de escola, de aula ou de dança específica, mas, sobretudo, um jeito de pensar a dança. Segundo o autor, quem opta em trabalhar com a Dança Contemporânea escolhe percorrer um caminho a ser construído de acordo com o que se quer desenvolver: as aulas, as técnicas e o treinamento são edificados perante as necessidades do trabalho coreográfico. As aulas feitas pela Gaya Dança Contemporânea durante a composição de "A Partida" foram desenvolvidas em conformidade com as necessidades artísticas do processo de criação e realizadas pelos seus artistas. Assim, o grupo abraçou em sua rotina diversos tipos de treinamentos e, conseqüentemente, de técnicas, ampliando as possibilidades expressivas do corpo nas histórias reais e fictícias no exercício do balé clássico, do alongamento, do método dança-educação física, do canto e da pré-expressividade.

Observamos que as histórias reais e fictícias exploradas nessa coreografia foram transformadas e originadas em

movimentos de dança pelos sentidos individuais dos artistas, pelo caráter multifacetado do treinamento, questionado e construído em harmonia com as necessidades do corpo, e pelas diferentes maneiras de compreender esse corpo e assumi-lo. Tais histórias foram reveladas através das ressignificações das experiências pessoais e técnicas vividas pelos corpos atuantes, expostas em diversas versões expressivas, materializadas pelas formas do corpo e pelas linguagens da música, da poesia, do vídeo e do teatro, atreladas aos elementos cênicos, meios agenciadores e dilatadores do corpo e suas vias de comunicação.

Essas características podem ser consideradas por Tomazzoni (2005) como um dos pontos fortes do fazer da Dança Contemporânea. Sobre a estética do corpo, o autor esclarece que nessa dança não existe um padrão ideal de corpo a ser seguido ou alcançado e afirma que ele não precisa ser necessariamente capaz de realizar movimentos virtuosos ou perfeitos, mas de estabelecer contatos com múltiplas técnicas, linguagens e estilos. Identificamos na Gaya Dança Contemporânea a preocupação em assumir o estado de corpos heterogêneos em suas histórias reais e fictícias e em suas diferentes formas de relacionar-se com os elementos cênicos e as linguagens artísticas. O fato de cada artista querer atuar assumindo e respeitando o seu tipo físico foi um dos aspectos divergentes de outras experiências de criação outrora vividas por eles, desarticulando a ideia de um corpo padrão, um dos motivos que proporcionaram a superação da imponência do corpo magro, comumente cobrado na dança, provocando transformações na forma de compreender o corpo em movimento de dança.

A decisão de admitir o corpo na dança e as suas imperfeições abalou mundos internos e provocou nos artistas o enfrentamento de inseguranças pessoais relacionadas à estética do corpo, à quebra da crença pela existência de um corpo ideal para a dança e à aceitação das suas condições físicas de estar no mundo sem vergonhas e preconceitos. O feio, o bonito, o magro, o gordo, o alto e o baixo foram condições corporais singulares aceitas e necessárias para o desenvolvimento expressivo das histórias reais e fictícias e os seus demais elementos. Em Brook (2000), vemos que no teatro é primordial a presença de diferentes tipos de corpos em cena (magros, gordos, altos, baixos, rápidos, lentos...) para que aconteça a representação da vida e seus variados tipos de homem e de mulher de maneira mais real.

Compreendemos, em Tomazzoni (2005), que a Dança Contemporânea é construída através das escolhas estéticas de quem a constrói. Assim, percebemos que o espaço de criação dessa dança é expandido pela liberdade artística de quem vai propor o trabalho coreográfico e enriquecido pelas inúmeras possibilidades de escolhas. Para o autor, a liberdade encontrada no fazer da Dança Contemporânea doa as ferramentas necessárias para subsidiar os posicionamentos artísticos do criador e a produção estética dos elementos utilizados na coreografia a ser construída. Ela não deve, portanto, ser confundida com a falta de regras ou de compromissos dos seus criadores para uma construção coreográfica feita de qualquer jeito, sem ideias consistentes e expressa sem qualquer domínio técnico.

Compreendemos que o processo/produto em questão e os corpos que o evocaram foram compostos por uma

mescla de linguagens, técnicas e estéticas e, por isso, não forneceram nem aos meios de trabalho nem aos corpos uma espécie de qualquer tipo de padronização, mas a determinação de um jeito de pensar e fazer a dança de acordo com as necessidades dos artistas envolvidos na composição coreográfica.

Palavras finais

A busca pela produção de um dançar mais pessoal que almeja evidenciar o corpo como um território de particularidades e diferenças por meio da expressão de maneiras próprias de articular os seus gestos nos fez entender que essa coreografia foi enunciada pelas singularidades dos artistas que a evocaram. Nesse contexto, compreendemos que os corpos dos criadores foram os principais causadores dos elementos dramáticos da cena através de sua historicidade construída no coletivo.

A exploração das histórias reais e fictícias no corpo emprestou à linguagem da dança formas expressivas ampliadas através da utilização de recursos característicos de outras linguagens, como a dramaturgia e os elementos cênicos, usados para a comunicação do teatro, da música e da poesia, por exemplo. Dessa maneira, a partir das experiências corporais dessas narrativas, esse fazer coreográfico ultrapassou fronteiras específicas referentes a outras artes e dilatou os corpos mediante outros meios de expressão.

Diante dessa experiência criadora, ampliamos a nossa compreensão a respeito do corpo, pois passamos a re-

fleti-lo como um lugar de impressão e de ressignificação da história e da cultura, e não somente como um emaranhado de características biológicas. Entendemos, assim, que o corpo é uma reunião do biológico, do histórico e do cultural, e que é no entrelaçamento desses aspectos que ele se constrói enquanto individualidade no mundo. Vemos, então, que os corpos criadores e realizadores de “A Partida” expressaram poeticamente gestualidades que desvelaram características de uma cultura reveladora de um tempo.

Mediante os dados analisados, podemos considerar que o processo de criação de “A Partida” significou para os artistas envolvidos entender e vivenciar a criação artística a partir de um corpo cultural e social, simultaneamente individual e coletivo. Representou criar formas expressivas na dança, mediante experiências particulares para o alcance do coletivo, e intensificar as razões que os impulsionaram a criar artisticamente, através da produção e articulação de elementos cênicos, da expressão de variadas linguagens artísticas e da construção de uma dramaturgia individual e coletiva fundada no corpo. Significou também viver uma experiência inédita de construção coletiva e refletir sobre a técnica e a estética do corpo que evoca a Dança Contemporânea.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: Ensaios sobre a Obra de Merleau Ponty. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias**: Antropologia das Emoções. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: NORA, Sigrid. **Tube de ensaio**: experiências em dança e arte contemporânea. Florianópolis: Ed. do autor, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MENDES, Maria Isabel B.S.; NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação. **Revista Brasileira de Educação**, n. 27, set./dez. 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.


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

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: EDUFRN, 2006.

TELLES, Narciso. A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro. In: CONGRESSO ABRACE, 4., 2007, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte, 2007.

TOMAZZONI, Airton. Essa tal de dança contemporânea. **Aplauso Cultura em Revista**, n. 70, dez. 2005. Disponível em: http://www.apluso.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=464&secao_id=47. Acesso em: 26 jul. 2009.



Dança Contemporânea: Breves apontamentos sobre a técnica, artista e processos de criação

Chrystine Pereira da Silva
Karenine de Oliveira Porpino

Introdução

O presente texto mostra um recorte do pensamento desenvolvido na dissertação “Para Transvalorar a Dança Contemporânea: Potências de Dança no (do) Corpo-Artista” defendido em março de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, de autoria de Chrystine Pereira da Silva, sob a orientação da Profa. Dra. Kerenine de Oliveira Porpino.

Apresentamos uma discussão sobre a capacidade que a Dança na Contemporaneidade tem de atravessar os espaços de conceituação já estabelecidos, para implicar numa constante construção de uma pluralidade de fazeres, pensando as manifestações dela para além do que se entende por dança contemporânea.

Nos referimos à Dança na Contemporaneidade ao considerar experiências artísticas que não estão apenas

no campo da dança, mas em outros campos, tais como a performance arte ou arte da instalação, nos quais se possa perceber a contaminação por uma potência de dança.

Tal pensamento foi impulsionado pela necessidade de extrapolar o que se entende por dança contemporânea, na medida em que este gênero da dança vem se tornando um espaço de criação ao qual já são atribuídos características e nomes de companhias de dança. Dessa forma, na medida em que se agregam fazeres sob esta nomenclatura, também se segregam outros tantos que diferem desses primeiros em suas características.

Nesse sentido, não pensamos a dança apenas em sua dimensão virtuosa, mas também na potência de dança que revela o humano no movimento, nas escolhas espaciais ou musicais. Potência esta que se apresenta no corpo-artista, enquanto impulso criador e recriador da dança, nos agenciamentos que se dão no desenrolar das relações entre corpo, ambiente e outros corpos.

Na dissertação citada anteriormente, após estabelecermos e contestarmos o conceito de Dança Contemporânea, discutimos a possibilidade de contaminação entre as linguagens artísticas, a partir do próprio corpo-artista, e discorremos também sobre a dança, enquanto agenciamento e resposta aos impulsos resultantes da relação com o espaço e outros corpos, pensando como o corpo do vivente se organiza nesta relação de compartilhamento de experiências. Mostrando uma potência do corpo-artista criador que se dedica à “transvaloração” (NIETZSCHE *apud* MOSÉ, 2005) das fronteiras entre as linguagens para a organização do seu fazer. Por fim, apontamos para a diversidade na metodologia de processos de criação que variam de acordo com as possibilidades técnicas e necessidades estéticas de cada artista criador.

Nas próximas páginas, acompanharemos uma discussão acerca da Dança Contemporânea e seus problemas de conceituação, os quais são a base para o desenvolvimento do trabalho supracitado.

Fios que Atam, Desatam e Transveem

O contexto da Dança Contemporânea é rico em diversas manifestações pautadas nas mais diferentes concepções de técnica, treinamento e processos de criação. Pensar a Dança Contemporânea requer pensar o contexto em que determinado objeto está inserido, articulando este pensamento ao pensamento pautado em seu processo criativo e nos corpos dançantes.

Tentar urdir um conceito de Dança Contemporânea pode resultar numa tarefa vã, quando se tem como meta atar a pluralidade de manifestações observadas em um só espaço, em um rótulo. Seria uma tentativa malsucedida, pois, por mais que tentemos fixar a Dança Contemporânea em um único conceito estético e artístico, percebemos que não há uma única referência que abarque sua diversidade de pensamentos, processos de criação e treinamentos.

Dentro dessa perspectiva, o presente artigo tem como objetivo tecer considerações acerca da Dança Contemporânea e seus problemas de conceituação trazendo à luz mudanças observadas nos processos de criação, nas técnicas de dança, nas figuras do bailarino e coreógrafo. Leva-se em conta que as ideias que aqui apresentamos compõem apenas uma maneira de pensar a Dança Contemporânea, mas não a única.

Anne Cauquelin, em seu livro, "Arte Contemporânea: Uma Introdução", organiza seu pensamento em dois polos: o da Arte Moderna e o da Arte Contemporânea. A autora associa a Arte Moderna a um Regime de Consumo no qual se objetivava que a arte produzida tivesse como fim a compra ou venda.

No que concerne à Arte Contemporânea, apresenta o Regime de Comunicação no qual o produto de interesse é a informação dessa forma, aquele que dispõe dos meios para passar esta informação adiante será o produtor dentro desse novo regime.

Nas palavras da autora:

Essas transformações alcançam o domínio artístico em dois pontos: no registro da maneira como a arte circula, ou seja, no mercado (ou continente), e no registro intra-artístico (ou conteúdo das obras) (CAUQUELIN, 2005, p. 65).

Compreendendo o artista, enquanto autor e produtor de suas obras, o colocamos também em posição de criador e difusor dessas informações.

Diante do desenvolvimento histórico e técnico da Dança, podemos perceber o surgimento de várias técnicas em cada um dos momentos da Dança. Se na Dança Clássica dispúnhamos de variações técnicas ligadas aos espaços em que surgiram, como a Escola Francesa ou a Escola Russa, na Dança Moderna, por sua vez, encontramos técnicas ligadas à personalidades que contestaram a forma clássica a partir

de novas formas de movimento, a exemplo das técnicas de Marta Graham ou de Mary Wigman (SOUZA, 2009).

A Dança Contemporânea se coloca numa posição de ruptura a modelos anteriores de forma e movimento assim como de pensamento em dança. Nesse sentido, como conceituar tal momento da Dança em que não se obedece a uma técnica específica, no qual se visa uma maior liberdade de criação do artista através das possibilidades que seu corpo e as técnicas existentes lhe proporcionam?

Esta questão nos leva a considerar que, se partirmos das idiossincrasias e possibilidades técnicas de cada artista para os processos de criação, conceituar a Dança Contemporânea acaba por nos colocar em situação de conceituar cada sujeito contemporâneo que se coloca na posição de criador de sua dança. Se anteriormente pensávamos a Dança a partir das técnicas que davam forma a ela, hoje podemos pensá-la partindo dos sujeitos que a criam e da própria criação que é sempre única. Esta mudança nos paradigmas de classificação temporal e estilística torna necessário pensar o conceito de Contemporâneo, para que possamos identificar o contexto em que se encontra a Dança e o sujeito que por ela é interpelado.

Giorgio Agambem (2009) em seu ensaio "O que é Contemporâneo?" coloca que a contemporaneidade é uma relação singular com o próprio tempo, que se aproxima concomitantemente se distanciando deste, sendo, nesse sentido, simultaneamente um movimento de ruptura e continuação. É contemporâneo aquele que não coincide com seu tempo e nem está adequado a suas pretensões, estando num estado de questionamento de si e de suas relações com o tempo que lhe pertence.

Agambem afirma que

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela (AGAMBEM, 2009, p. 59).

O ser contemporâneo para Agambem é aquele que mantém os olhos fixos em seu tempo na perspectiva de perceber não suas luzes, mas suas sombras. Podemos perceber, desta forma, que o sujeito contemporâneo está a todo o tempo em posição de contestar e desconstruir sua própria realidade sendo interpelado pelas tecnologias e manifestações políticas e ideológicas.

A expressão artística que surge em resposta a este contexto traz para a cena as inquietações deste homem que se encontra num estado de *ser e deixar de ser*, recebendo e performativizando as informações que o ambiente lhe transmite.

Movida pelo sujeito contemporâneo plural e em processo, a Dança Contemporânea tem se apresentado como uma linguagem em constante desconstrução e envolvida no agenciamento de diversos processos de organização corporal, para tal partindo de diferentes técnicas corporais, pluralidades estéticas, diversidade de códigos e subversão dos limites entre as linguagens artísticas.

A Dança Contemporânea tende a trazer questões pessoais dos artistas como força motriz de seus processos criativos, suscitando assim idiosincrasias inerentes a cada processo e a cada bailarino. Desta maneira, o modo como se

conduz o processo criativo tende a se diferenciar do conhecido em outros momentos da Dança nos quais havia a figura do coreógrafo que era responsável por criar as coreografias e repassá-las a seu grupo de bailarinos.

O bailarino, nessa perspectiva, tinha o papel de intérprete, que era responsável por dar forma aos movimentos criados pelo coreógrafo partindo de suas indicações. No contexto que se apresenta na contemporaneidade, o bailarino abandona o papel do intérprete e se coloca na posição de criador, de inventor de seus próprios processos de criação de cenas. Ou mesmo os próprios coreógrafos se colocam na posição de “coordenadores” de processo criativo, encenadores que tomam para si a função de coordenar e colocar em cena o material proposto pelos bailarinos em sala de ensaio.

O modo como se conduz o processo criativo nesse contexto suscita questões que não dizem apenas respeito ao bailarino, mas também, ao seu contexto político-social, emocional e todos os outros fatores que, combinados, compõem sua maneira de posicionar-se no mundo. Faz-se importante também levar em conta, que todas estas questões estarão implícitas em seu fazer e através deste suscitarão inquietações distintas para aqueles que irão presenciar o ato artístico.

Ao pensarmos o processo criativo nos moldes aqui colocados, inevitavelmente nos vem à mente um questionamento sobre os tipos de treinamento corporal pelos quais este bailarino poderá passar, enquanto preparação para a criação. Mas se pensamos um processo criativo pautado nas possibilidades corporais e idiossincráticas de cada indivíduo, que lugar toma a técnica nesse espaço de criação que parte das esferas pessoais do sujeito?

Nos dias de hoje, ouvimos falar em técnicas de Dança Contemporânea que vêm sendo difundidas nas escolas de dança por todo o país. Mas será que cabem neste contexto da Dança Contemporânea técnicas específicas a serem utilizadas nos espetáculos, independentemente dos temas a serem tratados neles? Não seria mais coerente que o bailarino/criador tenha como foco seus próprios processos criativos, enquanto invenção de sua própria linguagem, partindo de suas experiências anteriores de movimento?

Sobre essa questão Isabelle Launay e Isabelle Ginot (2003), ao discutirem a questão da formação de bailarinos na contemporaneidade no contexto francês, colocam que desde os anos 1990 as práticas em Dança Contemporânea vêm sendo renovadas na medida em que são difundidas práticas corporais alternativas, tais como práticas de análise do movimento ou somáticas, ou mesmo métodos como Feldenkrais ou Body Mind Centering.

A difusão de tais práticas tem incentivado os bailarinos a repensarem seus hábitos de movimento, pois cada uma dessas práticas implica a construção de uma corporeidade que privilegia certos aspectos de movimento em detrimento de outros. Para as autoras:

Se o modismo faz delas hoje, um recurso amplamente aceito, por muito tempo elas foram consideradas como técnicas complementares permitindo, seja a resolução de uma dificuldade física (acidente, problema articulatorio, crônico...), seja o melhoramento de certos aspectos da técnica dançada, mas, sobretudo, elas permitiram aos dançarinos se responsabilizarem por

seu próprio gesto. (LUNAY; GINOT, 2003, extraído da internet).

As autoras colocam ainda que as escolas de Dança consideram este tipo de prática distanciada de uma técnica de dança como treinamentos extradisciplinares, quando na verdade são práticas que dão aos bailarinos a autonomia de pensar seus movimentos para além dos formatos propostos pelas escolas.

Propomo-nos a pensar não uma técnica específica, mas sim um treinamento corporal do bailarino, enquanto toda e qualquer prática que corrobore a ampliação do repertório de movimentos dele, levando-o a diferentes espaços de seu próprio corpo e de suas possibilidades gestuais. Dessa forma, um treinamento em uma arte marcial como o Kung Fu ou a Capoeira, ou outra linguagem artística como o Teatro ou Circo, pode proporcionar ao bailarino um repertório de movimentos dentre os quais ele poderá transitar e encontrar sua linguagem pessoal em cada processo criativo. Esta postura investigativa o coloca em trânsito, entre as práticas corporais inscritas em seu próprio corpo, na busca por diferentes caminhos do movimento.

A questão que se coloca é que mesmo com o contexto diverso da Dança Contemporânea, é comum que companhias ainda contratem coreógrafos para a criação de espetáculos nos moldes comumente utilizados por anos, quais sejam a apreensão e repetição de movimentos, não usufruindo da autonomia que esse momento da dança pode dar ao bailarino, de expressão a partir da criação de movimentos que partem de seu próprio corpo e não de outros corpos.

Dessa maneira, retomamos o estudo de Cauquelin (2005), que pensa a Arte Contemporânea em dois eixos, o da Arte Contemporânea e o da Arte Atual. Para ela, a Arte Atual é aquela produzida no tempo presente, porém sem a preocupação com distinção de tendências ou rótulos, enquanto a Arte Contemporânea se apresenta como aquela que designa o heterogêneo, a desordem das linguagens retornando às formas experimentadas de arte.

Dentro dessa perspectiva, podemos afirmar que a Dança Atual seria aquela que, uma vez que encontra uma forma que contém o vocabulário necessário para colocar em cena as questões que lhe interessa, se utiliza desta para relatar todos os seus assuntos. Ao passo que a Dança Contemporânea, se coloca em contínuo estado de contestação da linguagem compreendendo que esta deve ser organizada de maneira diferenciada em cada contexto.

Nesse sentido, partindo da proposta de que a dança de um corpo pode ser considerada sua fala, a Dança Contemporânea pensa “um fazer para cada dizer”, como afirma Jussara Sobreira Setenta (2008) ao propor a invenção de um modo de dizer-se, ou seja, a invenção de sua própria fala a partir do que está sendo falado. A autora parte do conceito de Atos de Fala de Austin (1990) para tecer considerações sobre o que chama de Fazer-Dizer.

A teoria dos Atos de Fala de Austin (1990), apresentada de modo sucinto, parte da perspectiva de que a fala é um modo de ação, estas ações são realizadas quando se fala, isto é, aquilo que acontece enquanto se enuncia. Alguns exemplos que podem esclarecer esta premissa são: um perguntar, um afirmar, um propor, ou seja, sobre-

tudo verbos de ação sempre no presente do indicativo e em primeira pessoa.

Quando, por exemplo, um juiz enuncia: “Declaro o réu culpado”, ele não está apenas descrevendo uma ação, ele a está realizando. Este tipo de enunciado é chamado performativo, essas ações de linguagem resultam em significados que envolvem dois sujeitos numa relação de falar e ouvir.

Ao contrário dos enunciados constativos, de afirmação e descrição, os enunciados performativos caracterizam expressões linguísticas que não consistem apenas em dizer algo, mas sim em fazer algo. Sobre a transposição dos conceitos de enunciado constativos e performativos dos estudos verbais para a linguagem cênica, a autora afirma:

O modo constativo de enunciação, portanto, pode equivaler a um corpo que, ao dançar, simplesmente relata os seus assuntos, sejam quais forem, sempre com uma linguagem já pronta, pronta antes dos assuntos. Trata-se do uso da linguagem da dança como um universal pronto para ser usado e relatar qualquer tema. Esse tipo de dança se diferencia de outro (performativo), que realiza – performatiza e não se interessa apenas pelo relato do assunto na linguagem já pronta. Assim como na linguagem, serão os verbos presentes nas ações constativas que vão dar a articulação entre a linguagem e seus temas. (SETENTA, 2008, p. 22).

Nesse sentido, Setenta encontra nos enunciados performativos o conceito basilar para a argumentação sobre seu Fazer-Dizer na medida em que afirma que o corpo que dança

é inventar de modos próprios de proferir ideias. A autora afirma que o corpo, quando se move, está dizendo algo e, tendo esse fazer a necessidade de inventar seu modo de dizer-se, apresenta-se uma situação de Fazer-Dizer.

É importante salientar que não é de interesse da autora, nem nosso, traçar juízos de valor com relação aos exemplos citados, apenas explicitar a aplicação destes. Nesse sentido, podemos citar um exemplo de fazer em que não podemos aplicar o conceito de Fazer-Dizer e, outro em que podemos.

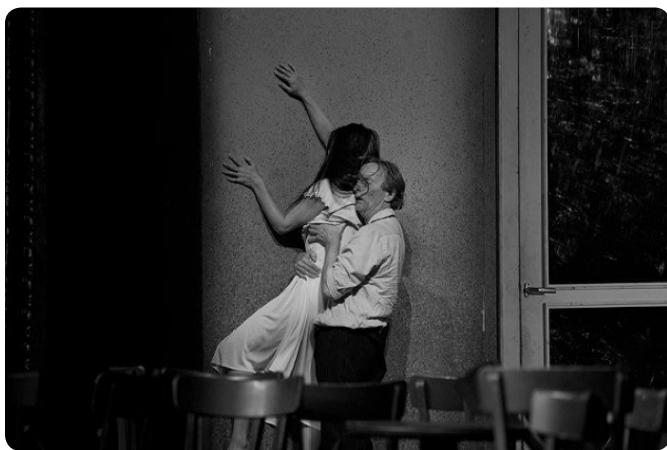


Figura 1 – Espetáculo Café Müller (1978).

Fonte: www.googleimagem.com. Acesso em: 13 dez. 2018.

Inicialmente, como exemplo de produção de uma fala performativa na dança, temos o espetáculo Café Müller (1978), de um dos expoentes da Dança-Teatro alemã, Pina Bausch. Neste espetáculo, Bausch trouxe para a cena diferentes aspectos e personagens de um café que pertencia a sua família e no qual passou

parte de sua infância. Para tanto, se apropriou de diferentes estratégias de criação que envolvem histórias pessoais dos bailarinos, bem como procedimentos de outras linguagens artísticas inventando, assim, seu próprio modo de dizer-se.

Como exemplo de enunciado constativo, podemos citar um dos balés de repertório mais importantes da história da dança, O Lago dos Cisnes²¹ (1895). Este é um exemplo importante, pois, sendo dançado por corpos ocidentais ou orientais, apesar das peculiaridades apresentadas por estes, são mantidas em cena as seqüências de movimentos desde o século XIX.



Figura 2 – Espetáculo O Lago dos Cisnes (1995).

Fonte: www.googleimagem.com. Acesso em: 14 dez. 2018.

²¹ Dentre os inúmeros clássicos de repertório de que se tem notícia, o mais lembrado pela maioria dos que frequentam os espetáculos de dança é O Lago dos Cisnes. Sua primeira apresentação, em 1877, fracassou devido à fraqueza da composição coreográfica. Esse fracasso fez com que mais tarde sua coreografia fosse recriada, ainda sob a música de Tchaikovsky, pelo grande Maître de Ballet do Teatro Marinsky de São Petersburgo junto a seu assistente em 1894.

Evidentemente, cada montagem carregará o resultado de acordo dos corpos que dançam com a partitura existente, mas não há invenção de outro modo de enunciar-se. De encontro a essa questão, encontramos a composição coreográfica de Matthew Bourne (1995)²², feita em torno da dramaturgia proposta pelo conto, na qual o coreógrafo inventou um modo próprio de enunciar o mesmo conto, colocando em cena cisnes de cabeça raspada e sexualmente ambíguos.

O conceito de Fazer-Dizer corrobora com nossa discussão em Dança Contemporânea na medida em que considera a importância da criação de novas maneiras de comunicação através da dança respeitando, dessa forma, o constante fluxo de informações pelo qual o sujeito contemporâneo é interpelado cotidianamente.

A proposição de Jussara Setenta contribui para a construção da cena de dança, não apenas enquanto possibilidade de criação de movimentos, mas também como entendimento de que existe a possibilidade de criação de um repertório próprio de falas que vão se enunciando e transformando durante as apresentações.

Nesse sentido, trazemos para a discussão o conceito de Corpomídia, desenvolvido por Christine Greiner (2005), no qual a autora afirma que corpo e ambiente se encontram implicados e as experiências vivenciadas se transformam em corpo, nessa medida

²² O coreógrafo britânico Matthew Bourne, entre outras versões de obras famosas como o "Quebra-Nozes" e "Eduard Mãos de Tesoura", criou uma ousada versão do "Lago dos Cisnes" que estreou em 1995, em que as esbeltas aves, antes representadas por graciosas bailarinas, dão lugar a homens com um figurino muito adequado à ave em questão misturando movimentações ágeis a saltos e movimentações delicadas.

O ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, nesse sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. (GREINER, 2005, p. 131-132).

É válido acrescentar que a “mídia” aqui citada vai de encontro à ideia de um corpo processador de informações, ou seja, que recebe informações, as processa e devolve ao ambiente. Na proposta de Corpomídia de Greiner, há ênfase na permeabilidade do corpo num processo transformador e não somente difusor e transmissor de informações, trata-se de uma relação de constante co-autoria entre corpo e ambiente.

O corpo é mídia não no sentido de ser um veículo de comunicação, mas sim por ser produtor da comunicação de si mesmo e daquilo que ele é no momento em que comunica.

O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p. 131).

Pensando nessa permeabilidade entre corpo e ambiente, percebemos que nós, vivendo num mundo de redes sociais e de tecnologias que avançam e se modificam

dia após dia, somos corpos em movimento, corpos-ideias que nos transformamos a cada estímulo, a cada troca de espaço (SETENTA, 2008).

Nesse sentido, é contraditório tentar produzir espetáculos fechados que a cada apresentação usem as mesmas músicas, sejam dançados pelos mesmos bailarinos e tenham sempre as mesmas coreografias em qualquer teatro, em qualquer estado, em qualquer país. Esta é quase uma tentativa de não se deixar ser permeado pelo espaço e as informações que nos cercam.

A dança, enquanto organização de discurso, existe para ser trabalhada pela percepção e pelos sentidos como uma coleção de ideias apresentadas para ser reorganizadas no corpo do outro. Setenta (2008) afirma que o corpo necessita de disposição para acolher e reorganizar informações externas a ele.

Nesse contexto, disposição não implica no abandono das informações internas para a apropriação das externas, mas sim o aproveitamento de informações estrangeiras e conhecidas como exercício do processo de produção das falas.

Retomando o conceito de corpomídia anteriormente citado, podemos afirmar que este se torna um espaço caracterizado pela constante impermanência e reconstrução de informações expressadas e recebidas através da afetação dos campos de percepção sensível do corpo, não apenas daquele que se apresenta, mas também daquele que compartilha o momento da ação.

O movimento do bailarino nesse Fazer-Dizer coloca em risco a própria linguagem por ele ensaiada, ao passo em que não a considera um valor distanciado de seu corpo,

mas assim como este, a considera como espaço de contínua “transvaloração” (NIETZSCHE *apud* MOSÉ, 2005). Espaço no qual a experiência de multiplicidade de leituras e a constante reinvenção de sua presença não cessam de se alterar.

Entenda-se, aqui, este “risco de transvaloração” em que se coloca a linguagem artística como possibilidade de enriquecimento e pluralização desta. Ao alterar-se esta linguagem, ela não perde suas características de delineamento, mas adquire outras tantas.

Como disse Pina Bausch:

“O que me interessa não é como as pessoas se movem, mas sim o que as move. A dança deve ter outra razão além da simples técnica, trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida.”

Ao dançar, ensaiamos nossa capacidade de criar não apenas uma, mas várias linguagens para a vida. Tais linguagens, retomando uma perspectiva austiniana (AUSTIN, 1990), acabam por firmar um acordo entre aquele que diz e aquele que ouve/dizendo-se, um acordo firmado na experiência e no devir desta relação.

A filósofa, psicanalista e poetisa Viviane Mosé e a bailarina Dani Lima no programa Café Filosófico²³ de tema “O que pode o Corpo”, ao discutirem as relações entre a filosofia nietzschiana e a dança, apresentam a perspectiva de que, para Nietzsche, dançar é se superar, pois a dança envolve uma perda de si e nos abre para outras oportunidades, faz desviar

²³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w>. Acesso em: 30 set. 2017.

o olhar do “eu” e faz nascer o que Nietzsche chama de si mesmo. Sobre esta perspectiva do *si mesmo* Mosé afirma

O si mesmo não pode ser dito. Porque o si mesmo é tão singular que para cada si mesmo deveria haver uma palavra. Se você quer falar o seu si mesmo, você tem que inventar uma palavra porque o seu si mesmo é só seu e é incomunicável. A dança afasta esta prisão do eu e nos abre para o si mesmo que é a experiência real de si (MOSÉ, 2005, p. 28).

Pensando neste esforço de criação de palavras ou gestos em que consiste a dança, os viventes, dançantes, se aproximam da figura de Belisa Crepusculario, personagem do conto intitulado “Dos Palabras” de Isabel Allendes (2006), que tinha por profissão vender palavras sejam elas versos, xingamentos para inimigos irremediáveis ou mesmo cartas apaixonadas. O que nos chama atenção neste personagem e que o aproxima de nossa condição de viventes-criadores da cena são as palavras secretas com que ela presenteava seus clientes. Belisa Crepusculario acreditava que tais palavras espantavam a melancolia e afirmava que elas não seriam, jamais, iguais a quaisquer outra no mundo.

No ato da apresentação artística, compartilhamos palavras secretas com os viventes da cena, palavras que são diferentes para cada um deles na medida em que suas experiências o são. No ato de compartilhar experiências, palavras, cria-se linguagens para a vida que muitas vezes não podem ser descritas nas páginas de um artigo, mas ficam inscritas no corpo-artista como embriões para a criação.

Considerações Finais

Tratamos da dificuldade de estabelecer um conceito de Dança Contemporânea explicitando, dentro da lógica do Regime de Consumo no Sistema da Arte proposta por Anne Cauquelin (2005), que o artista é produtor e difusor das informações nas quais se pauta este regime. Nesse sentido, consideramos que, conceituar a Dança Contemporânea seria conceituar o próprio sujeito contemporâneo que é criador e produtor desta.

Dentro do quadro apresentado, pensamos que no contexto da Dança Contemporânea as relações entre bailarino, coreógrafo e processos de criação se transformam na medida em que as individualidades gestuais e experiências de movimento do bailarino são levadas em conta nos processos de criação. Como vimos, o espaço da criação de movimentos é descentralizado da figura do coreógrafo e dividido entre este e o bailarino.

É válido salientar, no entanto, que não nos concerne, neste artigo, estabelecer um conceito que abarque a pluralidade apresentada pela Dança Contemporânea, mas sim tecer considerações que nos permitam lançar outros questionamentos, pois compreendemos a contemporaneidade como um espaço caracterizado pelo verbo “estar” em detrimento do “ser”.

A discussão apresentada nesse artigo é base para o desenvolvimento de questões como a possibilidade de contaminação entre as linguagens artísticas a partir do próprio corpo-artista trazendo perspectiva de corpomídia (GREINER, 2005).

A existência de uma potência do corpo artista criador que se dedica à “transvaloração” (NIETZSCHE *apud* MOSÉ, 2005) das fronteiras entre as linguagens para a organização do seu fazer. Por fim, foi possível discorrer também sobre a diversidade na metodologia de processos de criação que variam de acordo com as possibilidades técnicas e necessidades estéticas de cada artista criador.

REFERÊNCIAS

ALLENDES, Isabel. **Cuentos de eva luna**. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Lisboa, Artes Médicas, 1990.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

LAUNAY, Isabelle; GINOT, Isabelle. **Ser bailarino apesar da escola**. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2003/01/01/ser-bailarino-apesar-da-escola/22>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem.**

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O Fazer-Dizer do Corpo:** Dança e Performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SOUZA, José Fernando Rodrigues. **As Origens da Modern Dance:** uma análise Sociológica. São Paulo: Annablume, 2009.



Parte II

Outros diálogos com a Dança

Narrativas poéticas, artístico/ estética na Ciranda

Renata Celina de Moraes Otelo
Marcilio de Souza Vieira



Figura 1 – Lia de Itamaracá.

Fonte: Acervo pessoal da artista (2010).

*Itamaracá
É uma Ilha encantada
Lugar mais bonito que eu vi
Itamaracá
É um reino encantado
E todos são reis por aqui
Ilha de sonho e de luz*

*Pedra que canta o amor
Esta areia tão branca
O teu céu e o teu mar
Paraíso em Itamaracá
Ôôô
(Reginaldo Rossi)*

Bem-vindos ao balanço da Ciranda

Para saber o sabor e o ritmo da Ilha de Itamaracá-PE, só mesmo em experiência. Ao chegar, ouvir o barulho da água que lambe a areia por uma, duas e várias vezes, é que iniciamos o sentir da essência que tem esse canto do mundo. Não havia pele que resistisse ao toque das ondas e não se desse ao movimento nas rodas de Ciranda que apareciam em seus dias nas situações mais diversificadas.



Figura 2 – Roda de Ciranda.

Fonte: Foto do acervo de Lia de Itamaracá (2006).

O cenário com a jangada ao fundo observado na Imagem 2 retoma os fundamentos regionais e locais da origem praieira da Ciranda. Na Figura, os brincantes usam vestimentas estampadas, as mulheres com vestidos e saias rodadas e, como umas das características presentes nas rodas pernambucanas, as crianças no centro também a dançar; uma maneira de estimulá-los como futuros adultos cirandeiros. A formação dessa segunda roda ao centro também acontece em locais em que não comporta em uma só roda a grande concentração de público brincante. Formam-se círculos: um menor dentro de um maior e assim, sucessivamente.

Com menção ao mar e suas ondas, muitos são os cantos que são executados em uma roda de Ciranda. Ele, o mar, se faz sempre presente nas composições de maneira geral, se tratando desse segmento. É o/a mestre/a Cirandeiro/a, como elemento principal da roda, o responsável por puxá-la, seguir seu repertório, assim como por improvisar versos.

Mestre é a denominação dada ao/a mestre/a seja cirandeiro/a, e tal termo se estende a todos os participantes que alimentam a roda, gerando assim, um sentido de horizontalidade, tal qual o círculo propõe, já que nele não existe uma hierarquia, dando a ideia de nivelamento.

Nessa dança, objeto de estudo, o sentido de grupo aparece em sua estética, assim como também os encontramos em outras danças de tradição. Nele há união, corpos que se entrelaçam pelas mãos.

Pelas mãos os brincantes se reúnem para celebrar, para festejar. Essa reunião, quando falamos nas Cirandas, já é a própria culminância da manifestação.



Figura 3 – Lia de Itamaracá em apresentação.

Fonte: Acervo da artista (2010).

Da areia ao asfalto, a Ciranda de Lia de Itamaracá pulsava forte à beira da Praia de Jaguaribe, localizada na Ilha de Itamaracá no estado Pernambucano, mas hoje tem percorrido os terreiros em várias partes do país e até mesmo do exterior.

Como diria o senhor Silvestre²⁴, 59 anos, a Ciranda

[...] é uma inteiração com as outras pessoas que lhe cercam. Naquele momento em que eu dou as mãos a pessoas que eu nem conheço eu estou feliz e o mundo devia ser uma Ciranda dessa.

E foi assim que quando vi as mãos se juntando, se buscando espontaneamente e o povo saindo do lugar para dançar que eu pude sentir de verdade o que era a força do Cirandar. Trata-se de uma disponibilidade e de um desejo de pertencer ao grupo. Ser cirandeiro é responder com o corpo a condução da voz da Mestre: Lia.

²⁴ Entrevista realizada em Junho de 2015 na Praça do Araújo, Recife-PE.

Entre percepções e sentidos

As Danças da tradição em seu universo de compreensão são fazeres que se configuram com vários elementos que fazem a expressão ter sentido e acontecer. Podemos então dizer, dentro da estética contemporânea, que sua configuração é híbrida por se compor de elementos que se vinculam, se imbricam em prol da manifestação, conforme nos explica Monteiro (2011, p. 44-45):

[...] a dança popular não pode ser apreciada separada da música, do poema, da linguagem cênica, do conjunto dos aspectos espetaculares da festa, na qual ela se insere. O conteúdo motor da movimentação dos bailarinos está profundamente integrado a um todo artístico maior e, por isso, não se separa a compreensão de passos, coreografia e arte corporal do improviso poético, do canto e da percussão. São manifestações de dança que articulam várias linguagens e exigem do artista qualidades múltiplas, polivalência de bailarino, ator, músico.

Assim, o brincante de Ciranda tal como a Mestre Lia de Itamaracá e seus músicos estão imersos nessa composição toda de elementos que unidos a suas referências pessoais e sensações do momento, articulam novas impressões ao fenômeno assim como concepções artísticas e estéticas.

Nas rodas, é observável que uns dançam com mais força, outros com mais leveza, uns cantam com mais vigor, outros nem

cantam, alguns puxam coreografias, já outros seguem a forma mais padrão e essa polivalência vai se tecendo na manifestação que é híbrida, plural, assim como os sujeitos dela participantes.

Enquanto dançava nas rodas que pude acompanhar nos anos de pesquisa (2014-2016), eu sentia como brincante, “uma emoção real” que não está preocupada em tentar entender a mensagem ou a intenção do artista, mas de entregar-se às dimensões e sensações da obra em seu valor emocional peculiar e de viver aquele exato momento. Langer (1980) esclarece que essa interação e valor emocional que lemos e sentimos ao nos deparar com a obra tem sido chamada de “emoção estética”, embora a autora prefira evitar o termo, mas acredito que em nosso trabalho o termo contemple o que sentimos quando dançamos a Ciranda. A “emoção estética” não está dada na obra por seu artista, mas é exatamente o que “[...] pertence à pessoa que a percebe” (LANGER, 1980, p. 410) e esse pertencimento de sensações chega nos brincantes de formas diferentes e singulares.

Cada um prova daquela dança e os sabores são alterados por sua percepção, sua sensibilidade e pelo valor estabelecido com a brincadeira. Nos respaldamos ainda na autora para reforçar nosso entendimento acerca do que é artístico como sendo uma criação de formas simbólicas do sentimento humano. Criação esta que se diferencia do que é próprio do cotidiano. Nesse sentido, compreendemos a Ciranda como um fenômeno que alcança o campo das sensações individuais no mesmo instante que se dá na dinâmica de um fazer coletivo que extrapola seu sentido comunitário e corriqueiro e se estabelece no campo espetacular da cena contemporânea.

Desde 2007, tive a oportunidade de brincar Ciranda. Foi quando se deu meus primeiros contatos com o fenômeno. Para

esta pesquisa, foi necessário ampliar as vivências e alternar os pontos de percepção para procurar fazer leituras com olhares diversificados. Nesse sentido, foram escolhidos alguns momentos específicos para tecer considerações sobre essa manifestação cultural. Um desses momentos aconteceu aos cinco dias do mês de Novembro do ano de 2014 em que participamos de uma roda de Ciranda na qual Lia realizou uma participação no show do cantor, compositor e instrumentista Carlos Zens, no Teatro Riachuelo em Natal-RN.



Figura 4 – Lia de Itamaracá em apresentação com o flautista Carlos Zens no Teatro Riachuelo -2014.

Fonte: Acervo da artista (2014).

A ligação de Carlos Zens com Lia já perpassa anos afora. O artista é amigo e admirador da cirandeira e da sua marca de expressão cultural. Transcorrido parte da apresentação de Carlos Zens, Lia faz sua entrada entoando suas conhecidas Cirandas. O público, que até então se encontrava em apreciação ao belo es-

petáculo, começou a se mobilizar e aos poucos as pessoas iam se levantando, se olhando, dando-se as mãos. A roda de Ciranda foi iniciando um pouco tímida ao redor das poltronas do Teatro Riachuelo, em sua parte central, e aos poucos foi sendo incorporada de mais e mais brincantes, formando uma linda cena para quem assistia e uma experiência vibrante para os que estavam inseridos nela. Os que não se levantaram, também pareciam envolvidos com a cena que viam, sentiam e ouviam.

Emocionante! Observei a formação da roda que ia aumentando conforme a investida dos músicos, ganhando uma dimensão que além de grande, era plena, bonita, feliz; e ao entrar nela, participando com adolescentes, idosos, homens, mulheres, num espaço que esteticamente não parecesse convidativo para tal celebração, pude me deparar com o inesperado, enquanto proposição do fenômeno que geralmente acontece em praças, ruas, pátios ou mesmo em teatros organizados previamente para receber as apresentações da cirandeira. Sim: o Teatro Riachuelo tornou-se terreiro popular. A presença de Lia trouxe transformação ao lugar, aos espaços, modificando a estrutura proposta de um show apreciativo para participativo.

Nesse contexto, o espaço celebrativo foi ressignificado pelo corpo, pela dança, pelos brincantes que o reconstruíram, que redesenharam a estrutura para melhor brincar. Para Merleau-Ponty (1999) o espaço é para o corpo um espaço vivido e este corpo torna-se espacialidade fazendo-se por ele mesmo fonte de espaço porque nossa corporeidade se presentifica nesse espaço vivido pela experiência de estar já presente no mundo percebido, pois a experiência do corpo próprio nos ensinou a enraizar o espaço na existência. Aos olhos de Merleau-Ponty (1999, p. 328), “[...] o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que se

dispõem as coisas, mas o meio pelo qual a posição das coisas torna-se possível” e, nessa perspectiva, reconhecemos na vivência dessa dança essas possibilidades que são, de fato, plásticas e alteradas nos lugares que vão se inserindo e modificando a paisagem, o desenho e a disposição do lugar em que acontece.

Logo, o espaço na Ciranda, em minha percepção, é sempre habitado pelo corpo da artista intérprete, dos brincantes que o preenche com sua dança, com seu movimento, tendo em vista que esse corpo dançante é presença nesse espaço vivido.

Embora se tenha observado nesta apresentação, assim como também em outras, que alguns brincantes não entram na roda, vários se levantavam para dar seus passos ritmados pelos corredores do Teatro. Entendemos que essa é também uma maneira coparticipativa de estar na roda. Esta coparticipação acontece nas apresentações da artista pelos vários lugares que passa e é entendida por nós como uma categoria dentre os brincantes que aqui chamaremos de: participantes, aqueles que integram a roda ativamente; os observadores, que não entram e apreciam o desenvolvimento dos brincantes e os coparticipantes, que embora não se insiram no círculo, ficam espalhados no espaço dançando e observando o círculo de cirandeiros.

Os observadores e os coparticipantes têm em sua relação com a dança um modo de agir no fenômeno e essa relação de alternância do lugar, altera também a percepção por estar ligada ao lugar pelo qual se olha. É uma conexão entre sujeito, espaço e percepção; portanto, eles coexistem no ato de olhar e realizá-lo já é ser ativo ao contexto, já é mostrar-se interessado, já é dedicar-lhe atenção numa pausa de ação cotidiana, para voltar-

-se à cena. Portanto, eles são também parte da dança. Após os primeiros contatos estabelecidos com a cirandeira e sua equipe de produção, tornou-se acessível nossa entrada e permanência em lugares até mesmo mais restritos, como o camarim da artista, que nos recebeu simpaticamente por intermédio de seu produtor, Beto Hess, nesta ocasião e em outras.

As nuances das rodas e os lugares



Figura 5 – Lia de Itamaracá no Teatro Alberto Maranhão.
Fonte: Acervo da artista (2010).

Tem se tornado cada vez mais comum a volatilidade das apresentações de Lia de Itamaracá pelo Brasil. Desde o dia em que o “Espaço Cultural Estrela de Lia” foi desativado em razão do desmoronamento ocorrido em janeiro de 2014, não ocorreram apresentações na Praia de Jaguaribe, sua terra natal. Há relatos dos moradores e cirandeiros da Ilha de Itamaracá de que ainda quando o “Espaço” estava ativo a produção da artista já tinha outras preocupações, como por exemplo, em

sua turnê no exterior pela Alemanha e França, o que dificultava um investimento mais efetivo na manutenção e apresentações de Lia na Praia de Jaguaribe.

Durante o período da pesquisa não foi possível vivenciar nenhuma Ciranda na Ilha de Itamaracá-PE, embora tenhamos frequentado o local para conversarmos com a cirandeira e brincantes locais, os quais contribuíram com seus depoimentos a respeito de suas experiências. A brincadeira da Ciranda como um conjunto complexo de experiências vem se distanciando do seu berço nessa conjuntura que observamos, e passando por transformações.

Ela vem sendo reelaborada nos lugares por onde é dançada e, a partir do relato dos brincantes da Praia de Jaguaribe, vemos que a dança tem se desenhado com outras formas, outros contornos. A fala dos brincantes da Ilha realça como se dava a movimentação da dança no lugar que para eles era o genuíno, o característico, o padrão. Num olhar apressado, poderíamos pensar que uma roda de Ciranda era roda em qualquer lugar. Ao estabelecer um diálogo com Ednilson Ferreira da Silva Júnior, 30 anos, Gestor Ambiental, que participou ativamente das rodas desde o final de sua adolescência, ele começou a nos apontar essa impressão acerca das modificações que estão acontecendo no fenômeno artístico:

[...] no Estrela Cultural que ali como tem a roda mesmo de Lia de Itamaracá tem uma energia mística ali, que é diferente de qualquer lugar do país. Eu dancei Ciranda em Natal, em Recife, em vários cantos, no SESC, mas “na Ilha é na Ilha”. Inclusive até o próprio músico dela que é o trompetista que toca trompete, ele falava que tocar na

Ilha de Itamaracá é diferente pela energia que o povo mesmo mandava quando *ia* pra lá. Quando começava era todo mundo alegre, satisfeito, feliz, aquela coisa assim [...] todo mundo ansioso. Se acaba a Ciranda já todo mundo com as pernas doendo, se acabando, todo mundo, menino chorando, perdendo a mãe (risos), bolso sujo de areia... mas realmente, dançar Ciranda na Ilha de Itamaracá, no ponto cultural de Lia é uma experiência, assim, única! (EDNILSON JÚNIOR, entrevista, 2014)²⁵.

Começamos então a nos interessar pela expressão “na Ilha é na Ilha” e nos interessar também por essa “casa” que parecia um ambiente tão familiar em que o entrevistado fala saudosamente, rindo ao lembrar-se dos filhos que perdiam as suas mães, transparecendo não uma preocupação, mas apenas um fato que, por estar em ambiente familiar, é como se estivesse sempre resolvido, não passando de um breve choro da criança, afinal se estava na Ilha. Esse lugar de energia mística, conforme a fala do brincante, também é palco de uma expressão primeira da Ciranda. Ao falar sobre a movimentação dos participantes, Ednilson Júnior nos explica que

Lá o pessoal dança a Ciranda mais simplificado porque a maioria das pessoas que vão lá são mais pescadores ou o povo da Ilha mesmo que já vem com uma jornada de trabalho já muito cansado aí vai prali [sic] pra um momento de diversão mesmo; mas.. é... *a dança da Ciranda é normal* (EDNILSON JÚNIOR, entrevista, 2014).

²⁵ Entrevista concedida a Renata Otelo, em 30 de agosto de 2014.

Pessoas que saem das suas lidas cotidianas para encontrar-se, para dançar juntos a tantos outros numa troca sinérgica, dando a ver na simplicidade do movimento a simplicidade de suas próprias vidas, fazendo desse espaço um terreiro de reunião dançante em que ninguém precisa ser um outro que dança, mas ser si mesmo. A partir dessa constatação, fomos entendendo cada vez mais o que Ednilson *Júnior tentava explicar*, a partir da sua experiência, ao dizer que já viu, *por exemplo, em Recife, no mercado, a Ciranda totalmente diferente, com uns passos mais diferentes, aquele negócio da onda e tudo*. Para Ednilson, essa Ciranda se distancia do que ele classifica como “normal”.

De suas vivências na Ilha, percebe-se um aconchego que está presente em sua fala, carinhosa e saudosa, pois hoje, nas apresentações recentes da Ciranda das quais participou, foi esse pedacinho do “Espaço Cultural Estrela de Lia” que ele procurou buscar e só encontrou parcialmente. O corpo foi marcado e isso é irreversível, por isso, dançar Ciranda “na ilha é na Ilha”.

Essas nuances da dança também são mencionadas pela Cirandeira Lia de Itamaracá, que faz menção às alterações que vem observando na movimentação das rodas por onde tem passado.

O padrão vem se tornando os novos espaços que a roda vai se inserindo e o “normal” vai, aos poucos, passando a ser as outras formas, já que os propagadores do fenômeno passam a ser as pessoas desses outros lugares, nos quais Lia vai se apresentando, e não mais o povo que dançava na comunidade da Praia de Jaguaribe.

Um exemplo que podemos citar a respeito das transformações na movimentação é que na Ciranda em Jaguaribe dançamos com o pé esquerdo marcando, enquanto a roda gira para a direita. Em outros lugares, esses aspectos nem sempre são executados, pois, por vezes, a roda gira para a esquerda e os pés alternam a marcação saindo da sua concepção primeira, repetida sempre pelos brincantes da Ilha conforme esclarece Beto Hees, produtor da artista: *“O importante da Ciranda é marcar o pé esquerdo na hora do surdo. Tan tan tan tan tan dan dan dan dan! é quatro!”*.

Alterações como essa citada reforçam nossa reflexão acerca de que se há fortaleza, por quanto tempo perdurará, o fazer que não retorna a sua casa para beber da fonte. Não me refiro à moradia, pois de lá Lia de Itamaracá não se aparta, mas me refiro ao fenômeno e as vivências partindo da sua essência criadora, a beira mar da Ilha.

A cantora Edlene Assis, 32 anos, também nos trouxe em nossa conversa sua percepção sobre as Cirandas de Lia. Ela vivenciou seis meses diretamente com a Cirandeira no “Espaço Cultural Estrela de Lia” onde trabalhou e muitas vezes cirandou como brincante que tem grande admiração e respeito por Lia e sua produção artístico-cultural: *“Eu vejo que é uma cultura viva, né?! Eu acho que são poucos que tem a nobreza que ela tem, que consegue transmitir com tanta simplicidade e ao mesmo tempo com tanta força a Ciranda praieira, né?”*. Edlene nos conta sobre o que sente ao estar na roda e como se sente convidada a dançar:

A sensação, primeiro que é uma coisa muito envolvente. Aquela batida daquele surdo, ali, aquela marcação, o tempo todo marcando. Aí você entra naquela roda,

daqui a pouco tem outra roda, quando você vê tá se formando outra roda fora de você, aí você vê uma roda dentro da outra roda, é tão bonito de se vê fora como é lindo de participar. É incrível. É muito bom. É contagiante demais. Quando você vê você já tá na roda. Você num tem, você num para pra pensar, pra pegar na mão. Eu, pelo menos, não conhecia ninguém na Ilha (de Itamaracá). [...] Mas quando *ía* [sic] dançar, juntava todo mundo, juntava turista com pescador, com dono de casa, com criança, com velho, com todo mundo, negro, branco, índio, o que aparecesse por lá; se aparecesse ET *ía* [sic] dançar Ciranda também. Você não observa o lado. Simplesmente você pega na mão e vai, vai dançando (EDLENE ASSIS, entrevista, 2015)²⁶.

Os instrumentos utilizados na musicalidade são elementos bem fortes para estimular os participantes que, assim como Edlene Assis, são envolvidos e entram na roda tomados pelo sentimento agregador proposto por ela. Os instrumentos de sopro e os efeitos da percussão chamam atenção e mesmo quem está externo à roda, muitas vezes, está se movendo em pequenos grupos e duplas ou mesmo sozinho, os coparticipantes. O “vê de fora” dito pela entrevistada é concebido por nós também como um estado de afetação pelo fenômeno. O corpo sente, move-se, integra a atmosfera do lugar e também se faz Ciranda, não em roda, mas em outras linhas.

A não observação dos participantes que estão ao seu lado no círculo vai acontecendo naturalmente. Nas ro-

²⁶ Entrevista concedida a Renata Otelo, em 20 de março de 2015.

das que dancei, percebia que os brincantes até iniciavam perto de seus conhecidos, quando tinham conhecidos, mas à medida que outros se inseriam no círculo, isso ia sendo diluído e de repente você já estava de mãos dadas com pessoas que não conhecia e compartilhando com elas a alegria de dançar e festejar. Elas coexistem na sua sensação, pois o dançar delas constroem junto a você e a tantos outros, o todo da Ciranda. Concordando com Lia e Ednilson Júnior, embora as conversas tenham sido feitas em momentos distintos, Edlene também descreve uma certa alteração na movimentação que acontece nas apresentações da Cirandeira ao observar a relação dos brincantes e dos passos reelaborados durante as vivências, afirmando também com saudosismo suas experiências na Ilha, ao se referir em sua fala

[...] sobre aquela Ciranda mesmo de praia que você tá lá com aqueles pescadores. É um pouco diferente, sabe? do que eu vejo. Eu já dancei Ciranda lá (Ilha de Itamaracá) e já dancei Ciranda em Natal. É um pouco diferente, né? Lá tem aquela marcação mais grudadinho assim (faz a géstica). Tem gente que pega, num [sic] pega só na mão assim, pega mesmo grudadinho pra fechar um pouco mais a roda, sabe? Então você vai dançando meio assim a Ciranda (repete a géstica de abraço lateral que acontecia na Ilha). Aqui não, eu vejo muita invenção de passo. Não precisava não, não precisava não que a Ciranda é simples. Ela é bonita por ser simples (EDLENE ASSIS, entrevista, 2015).

Ao mesmo tempo em que encontramos na fala dos entrevistados essa marca de singularidade das Cirandas dançadas na Ilha de Itamaracá, à beira-mar de Jaguaribe, pensa-

mos também que as manifestações da tradição são algo que não estão paradas no tempo e no espaço, mas que se renovam porque o corpo brincante vai obtendo outras referências, desenvolvendo outras técnicas corporais, modificando sua estrutura de acordo com a faixa etária que vai vivendo e todas essas e ainda outras afetações sociais, culturais, econômicas, vão incorporando novos elementos num universo ainda maior que se relaciona ao diálogo de várias linguagens e, portanto, redirecionando para novas estéticas que refletem a contemporaneidade social e individual do sujeito.

A Ciranda em considerações

Como diria Lia de Itamaracá, a Ciranda casa e batiza e são muitos que vão passando nesses anos todos de apresentações e propagação dessa cultura popular em Pernambuco e no Brasil. É nesse encontro em que a sensação e as palavras *feliz, alegria, festa* são *sinônimas da expressão do fenômeno e vão constituindo os elementos que se colocam à disposição do corpo que brinca e busca festejar, pois é necessário que*

[...] o ser humano, individual e socialmente, desenvolva sistemas de integração mais próximos de uma esfera lúdica, festiva, que alimente a sensação de liberdade e prazer. Fortemente castrados pelas regras, leis e ordens criadas pelos mecanismos sociais”(OLIVEIRA, 2006, p. 38).

E a Ciranda propicia essa relação de integridade, de aproximação pelo encontro com outro.

Essas festividades velam as angústias do nosso tempo e servem para amenizar e tornar mais aceitável o viver, com a suspensão temporária da vida cotidiana, com a presença da alegria, do riso, com a redefinição do espaço-tempo e o exercício da liberdade.



Figura 6 – Lia de Itamaracá no camarim.

Fonte: Acervo da pesquisadora (2015).

REFERÊNCIAS

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MONTEIRO, Mariana Francisca Martins. **Dança Popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Editora Terceiro nome, 2011.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalinho Estrela de Ouro (Condado-PE)**. Recife: SESC, 2006.

OTELO, Renata Celina de Moraes. **Corpos da Ciranda: narrativas poéticas, artístico/estética das Cirandas de Lia de Itamaracá**. 2016. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.



Experiência Estética e Dramaturgia em Dança Contemporânea

Ariane do Nascimento Mendes

Patrícia Garcia Leal

Formação eu-artista-apreciadora

Ao longo da minha formação como apreciadora, foram bastante presentes questões de colegas sobre construções de narrativas acerca das obras experienciadas esteticamente. Nossas interpretações foram, geralmente, concretas no que diz respeito aos elementos utilizados na construção da obra artística em questão. Isso nem sempre era recebido como uma possibilidade de apreciação por parte de meus mestres, quando em atividades escolares, ainda durante o ensino médio, nem pelos colegas que encontrei já no início da graduação em Dança. Havia neles a necessidade de “entenderem” a obra como algo além dos próprios elementos de construção artística, o que tornava possível em suas classificações olhar como boa ou ruim uma experiência estética, tanto deles próprios quanto nas avaliações que faziam acerca das minhas apreciações. Porém, quem pode classificar como boa ou ruim uma experiência estética se cada uma depende de tantos aspectos presentes no contexto dos apreciadores, como experiências anteriores com a linguagem apreciada, por exemplo?

Meus mestres do ensino básico me orientavam para que eu fosse um pouco mais abstrata em minhas interpretações, não entendendo que o modo descritivo através do qual eu apresentava minhas experiências estéticas era um modo possível de apreciação. Meus mestres e eu não atentamos para o fato de que as experiências estéticas podiam ser diferentes para cada pessoa, pois não é igualando as experiências estéticas construídas que conseguimos qualificá-las como “boas”. Afinal, é possível moldar a experiência estética de alguém? É possível guiar alguém por algum tipo de experiência estética sendo essa tão subjetiva? Penso que o papel da educação é apresentar os caminhos possíveis, entregando aos discentes a autonomia e os conhecimentos críticos para a escolha, mas não escolher por eles como caminhar.

Apesar de me preocupar com a experiência estética em cada trabalho coreográfico solicitado a mim como atividade durante a graduação em Dança na UFRN e concomitante participação no projeto de extensão Grupo de Dança da UFRN²⁷, as disciplinas que cursei geralmente nos faziam pensar bastante sobre a prática artística a partir da perspecti-

²⁷ O Grupo de Dança da UFRN é um projeto de extensão permanente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que existe desde 1992, criado pelo Prof. Dr. Edson Claro e coordenado desde 2008 pela Prof^a. Dr. Teodora Alves, e do qual sou integrante desde 2010. O trabalho do GDUFRN caracteriza-se pela produção criativa e educativa no campo da Dança, proporcionando um espaço de aprendizado, pesquisa e divulgação da Dança no Rio Grande do Norte e outros Estados do Nordeste, através da colaboração entre este e outros projetos de divulgação e compartilhamento do conhecimento acadêmico, proporcionados pela UFRN. Para isso, o resumo de seu projeto escrito também ressalta a participação de docentes e discentes comprometidos com a área e com a realização de suas ações em contextos teatrais e espaços públicos onde a Dança possa ser cada vez mais democratizada e acessível a diversos públicos. Como campo de pesquisa, o Grupo proporciona material para as diversas atividades acadêmicas, desde estágios para os discentes do Curso de Licenciatura em Dança da UFRN, até objetos de estudo para pesquisa do mestrado, como é nosso caso com o espetáculo “Ego” (2015). Estas informações estão disponíveis no projeto escrito do grupo de extensão e no blog do GDUFRN: <http://www.gdufrn.blogspot.com>.

va da criação, e eu não conseguia transpor as reflexões para a experiência estética de obras, talvez pela escassez de material específico sobre o assunto. Pelo fato de entender a obra coreográfica como ponto de contato entre público e artistas, as discussões e comentários ocorridos pós-espetáculos me faziam refletir cada vez mais sobre minha prática artística.

Então, essa pesquisa se iniciou a partir de inquietações, questionamentos e, às vezes, afirmações vindas de apreciadores do tipo: “Por que a Dança Contemporânea sempre apresenta trabalhos que ninguém entende?”, “Eu não vou assistir espetáculo de Dança Contemporânea porque eu não entendo nada!”, “E isso é Dança?” ou “O que você quis dizer com este movimento ou com esta coreografia?”. Esta última também usada por criadores para com seus bailarinos-intérpretes. Essas são frases que os artistas que convivem no meio da Dança Contemporânea geralmente escutam, e que eu mesma já escutei algumas vezes. Às vezes, estas opiniões acabam afastando possíveis apreciadores da escolha por frequentar espetáculos de Dança Contemporânea.

A partir de tais indagações, aprofundi o processo de reflexão sobre minhas experiências e práticas em Dança Contemporânea, enquanto bailarina-intérprete e apreciadora e frequentadora desta linguagem. Contudo, o que mais me interessou, nessa pesquisa, foi a experiência estética em Dança Contemporânea, questão que me faz pensar que a experiência estética em Arte é um diálogo que se estabelece entre artista-criador e público-apreciador, através da obra de Arte apresentada/apreciada. Nesses termos, partimos das concepções de Nóbrega (2000) e Pontes (2015) sobre experiências.

Experiência estética, apreciação e percepção sensível

Entendemos a percepção como um sentido que integra os sentidos sensoriais (visão, audição, olfato, paladar, tato e cinestesia) ao sentido de si em relação ao mundo experienciado, sendo a cinestesia “a sensibilidade nos movimentos”²⁸, a percepção dos estados corporais de si mesmo. Ou seja, nesta pesquisa, perceber é conhecer as informações que chegam até si, sejam elas informações provenientes do próprio sujeito que percebe ou de outros seres, animados ou não: percepção de si e do mundo que lhe cerca através do corpo.

Acreditamos que a percepção na apreciação de uma obra artística se constitui do que o apreciador percebe da obra, através da interação dos sentidos sensoriais, o que seria para Merleau-Ponty (1999a) a reversibilidade dos sentidos. De acordo com o filósofo, não há um sentido operando sozinho, mas os sentidos trabalhando juntos em comunicação para a percepção do objeto percebido, sendo que essa percepção acontece em circularidade (MERLEAU-PONTY, 1999a).

Merleau-Ponty (1999b) nos oferece ainda o exemplo da mão direita que toca a esquerda, observando também que não há um sujeito que apreende um objeto e um objeto que é apreendido por um sujeito, mas uma relação em que ambos se contatam e se modificam mutuamente. Portanto, observa que o sujeito tocado passa também a tocar, ampliando a noção de reversibilidade:

²⁸ Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/cinestesia>. Acesso em: 13 jul. 2016.

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual (MERLEAU-PONTY, 1999b, p. 131).

Então se a percepção acontece através da interação dos sentidos sensoriais, os estímulos para esta percepção são paudados nos elementos concretos existentes na obra artística, ou seja, tudo o que se comunica em/com o apreciador por meio da visão, audição, olfato, paladar, tato e cinestesia. Por isso, refletimos sobre a percepção ao lidar diretamente com a concretude da coisa percebida, objetivando a concretude da materialidade do movimento e do corpo também no momento da apreciação. Segundo o dicionário *online* Priberam, de Língua Portuguesa, “concreto” é adjetivo de tudo “que existe em forma material”. Transmutando para a Dança, sua concretude é tudo que se faz materialmente presente em cena e percebido sensivelmente. Isso pode ser condizente com o modo de construção das obras coreográficas ou não.

Apontamos as obras coreográficas construídas com o movimento não-representativo como criações que também valorizam a materialidade do movimento e do corpo como elementos concretos da obra, e assim, auxiliam o apreciador nas suas próprias construções de sentidos através da percepção (HERCOLES, 2011), segundo a reversibilidade dos sentidos. Portanto, entendemos a concretude na criação como fundamento para uma concretude percebida na experiência estética, coadunando para que os apreciadores construam seus próprios sentidos perante a obra apreciada.

Desse modo, ao se relacionar com a obra coreográfica, o público tem a possibilidade de experienciar, possivelmente visualmente, o movimento e o intérprete enquanto corpo dançante, no qual percebe as ações vivenciadas, as dinâmicas trabalhadas, os espaços percorridos e os relacionamentos construídos, dialogando com os elementos de criação escolhidos para a composição do espetáculo. Observando-se que a experiência de apreciação pela percepção “reversível” está relacionada com o diálogo entre expressão e sensação, entendimento e percepção. Portanto, o apreciador construirá sua experiência estética segundo suas experiências prévias, guiado pelo entrecruzamento das sensações decorrentes dos sentidos sensoriais.

Feitosa (2004), ao questionar sobre a capacidade de a Arte revelar uma verdade e a ciência e a filosofia compreenderem uma dimensão sensorial e afetiva, também discorre sobre a interação entre racionalidade e afetividade:

A estética, sob o aspecto de mera “ciência da sensibilidade”, chega ao seu fim no século XX e é progressivamente substituída por um discurso que conjuga racionalidade e afetividade de forma mais radical. Essa nova racionalidade é ela mesma estética, mas agora será preciso tentar compreender *aisthesis*, não mais através da dicotomia tradicional entre senso e sensível, mas como uma experiência simultânea de percepção sensível e percepção de sentido. Feitosa (2004, p. 129) diz que “Heidegger sugere em *Ser e Tempo* (1927) que todo ‘sentir’ já é desde sempre um sentir ‘entendedor’, todo ver e ouvir já são ver e ouvir ‘compreendentes’”.

A ideia de um “sentir entendedor”, exposta pelo autor, aponta a capacidade da percepção de ser intelectual em simultâneo à sensibilidade. Para Merleau-Ponty (1999a),

perceber é sentir, e também é conhecer, e sendo a percepção um acontecimento que se faz no contato entre sujeito e objeto em uma relação "circular", a percepção, enquanto sensação, é sempre um canal de construção de conhecimento de um sujeito que apreende a partir de suas experiências no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999a).

A percepção configura tudo o que se apresenta ao sujeito por meio dos sentidos sensoriais. Já a percepção sensível, apresentada nesse trabalho como a relação com a obra artística por meio da experiência estética durante a sua apreciação, configura a percepção da obra somada à percepção de toda a reação pessoal, como a afetação de si, a interpretação a partir das experiências prévias e a transdução da experiência em linguagem verbal.

Sabendo que a experiência estética acontece como as outras experiências que o ser humano possa ter com o mundo experienciado, apresentamos a explicação de Gilvânia Pontes (2015, p. 205-206, grifo do autor) sobre experiência educativa:

A experiência educativa caracteriza-se por um *continuum* experiencial em que toda ação praticada e/ou sofrida afeta a qualidade das experiências futuras; isso porque gera hábitos e atitudes que estarão presentes na atuação do sujeito em experiências subsequentes.

Toda experiência é uma forma em movimento que pode incitar o desejo de crescimento em experiências futuras ou pode estagnar esse crescimento em determinado momento de desenvolvimento.

Assim, traçamos analogia entre experiência educativa e experiência estética, argumentando que toda e qualquer experiência estética contribuirá na formação do sujeito apreciador uma vez que cada experiência “gera hábitos e atitudes” decorrentes e condizentes com a prática artística experienciada. Por outro lado, o cuidado deve ser redobrado ao se mediar as primeiras experiências de um público com uma obra coreográfica de uma linguagem específica, como a Dança Contemporânea, por exemplo, pois Pontes (2015) aponta também a experiência deseducativa, que seria as experiências prévias que agem de forma que o sujeito apreciador passará a evitar experiências subsequentes quando similares (PONTES, 2015).

Possibilidades de dramaturgia em dança contemporânea

Com base nas leituras de Ana Pais (2016), consideramos que a experiência estética de uma obra de Dança pode ser comparada ao lado direito de uma peça de roupa costurada em muitas partes: mesmo com a costura de cada parte no avesso da peça por onde ela foi feita e por onde fica denunciada cada técnica de união/construção utilizadas pela costureira e o formato de cada parte, o lado direito, que é o lado observado pelas pessoas, apresenta uma peça única, que pode apenas oferecer pistas de como a peça foi montada, mas não pode oferecer certezas. Assim, podemos apontar a dramaturgia como o lado avesso da peça de roupa, uma vez que é o lado da obra onde as partes são unidas para fazer sentido num todo, que é o espetáculo de Dança.

Ainda com base em Ana Pais (2016), encontramos algo como “dramaturgia do olhar” que dialoga com o que estamos entendendo como experiência estética. Vimos que a experiência estética são os modos possíveis de se perceber sensivelmente a dramaturgia da obra, ou seja, são as possibilidades que a dramaturgia da obra oferece aos seus apreciadores de se relacionarem com a mesma. Sendo assim, reiterando a analogia com a peça de costura, apontamos dramaturgia e experiência estética como lados de um mesmo elemento, nesse caso, lados da obra coreográfica. Porém, não colocando esses lados como contrários ou inversos, mas tendo em cada um a contiguidade do outro, lados complementares de um todo, uma vez que a dramaturgia corresponde à construção de sentido na criação da obra artística e a experiência estética corresponde à construção de sentido na apreciação do espetáculo, através da percepção sensível. Não são duas partes apartadas de uma mesma obra, mas duas partes que se habitam e se complementam nesse todo que é a obra coreográfica.

Considerando essas afirmações escolhemos as obras coreográficas que seriam apreciadas para o desenvolvimento da pesquisa. A escolha se deu com base em obras coreográficas de Dança Contemporânea construídas com movimentos não-representativos. O movimento não-representativo é um dos muitos modos de criação e composição em Dança Contemporânea, que foi uma escolha a partir das experiências desta pesquisadora dentre outras possibilidades. O termo “movimento não-representativo” que foi apresentado na dissertação vem da expressão “não-representação do movimento” apresentada por Hercoles (2011). A autora apresenta a materialidade do corpo como material pertinente para a composição de um trabalho criativo em Dança Contemporânea, observando os vários aspectos recorrentes em trabalhos que

a Dança, na contemporaneidade, apresenta. Explicando sobre o trabalho escrito que aborda as questões que envolvem o aprendizado em Dança, a autora aborda a materialidade do corpo como potência para a percepção, afirmando que:

Por meio deste estudo, objetiva-se demonstrar que a ideia da não representação do movimento supõe, não só a percepção da materialidade do corpo, mas também a conexão com esta materialidade, e suas possíveis alterações, durante a execução de toda e qualquer ação. (HERCOLES, 2011, p. 11).

Portanto, o termo movimento não-representativo, que adotamos desde a escrita da dissertação se refere ao movimento que prima pela materialidade do movimento e do corpo como elemento criativo possível e autossuficiente, fazendo-se presente no momento da criação da obra artística. Visto que a Dança usa de seus elementos principais, o próprio movimento e o corpo, para criar, compor, comunicar, expressar, aquilo que seu criador e intérprete visam na concepção da obra coreográfica evidenciando esta materialidade.

A partir desses pensamentos, o espetáculo “Ego” (2015) foi a primeira obra escolhida para integrar a pesquisa por ser uma obra da qual participei da construção e que, sendo integrante ativa do Grupo de Dança da UFRN, integro o elenco. Sabemos que a obra não foi construída somente com o movimento não-representativo e que houve a preocupação em expor o tema trabalhado (ego) na totalidade da obra coreográfica. Porém, a escolha pela obra coreográfica “Ego” (2015) se deu também pelo fato de a obra auxiliar nas

minhas reflexões entre os conceitos discutidos na pesquisa e minhas próprias práticas artística, criativa e educativa, através das relações que tive e tenho para com elas. Isso tornaram mais claras algumas questões sobre este modo de criação em Dança e fez surgir algumas outras. Afinal, é possível para a Dança apresentar “somente” sua materialidade como obra artística? Uso o termo “somente” nesta questão, entre aspas, por entender que a materialidade da Dança já é conteúdo suficiente para a experiência estética.

A segunda obra coreográfica escolhida para auxiliar nas reflexões sobre construção de dramaturgia e experiência estética na pesquisa foi o espetáculo “ESCrito Absurdo” (2016), construído a partir da colaboração entre os artistas Vladimir Rodriguez, da Colômbia, e Omar Carrum, do México. Conheci a obra na programação impressa do Encontro de Dança de Natal 2016, a qual apresentava no release do espetáculo a “investigação sobre a interpretação, os estados corporais, a escritura coreográfica e a improvisação”²⁹. Esse primeiro contato com o espetáculo me fez querer apreciá-lo, principalmente para ter minhas próprias impressões sobre uma obra coreográfica construída a partir da investigação de movimentações e estados corporais, que para mim, já nesse primeiro contato, se assemelhou bastante ao movimento não-representativo.

Em ambas as obras escolhidas para desenvolver as reflexões sobre dramaturgia e experiência estética em Dança Contemporânea, os criadores mesclam a coreografia entre a dramaturgia de movimentos não-representativos com o tra-

²⁹ Texto retirado do release apresentado na programação impressa do Encontro de Dança de Natal 2016.

balho de temas verbais e representações, usando variadas técnicas de Dança e de outras áreas para a composição total da obra coreográfica. Ou ainda, depois de trabalhados, os movimentos tendem a criar significações para além da própria movimentação, o que já modifica a maneira de apreciar a coreografia, como acontece no “Ego” (2015).

Os meios gerais de experiência estética em dança contemporânea

A bibliografia encontrada nos auxiliou nas reflexões e discussões sobre experiência estética a partir de conceitos próximos, mas nenhuma delas discutia diretamente a experiência estética em Dança Contemporânea. Então, realizamos entrevistas com 9 apreciadores do espetáculo “Ego” (2015), do Grupo de Dança da UFRN, com 4 apreciadores do espetáculo “ESCrito Absurdo” (2016), e colhemos 9 depoimentos sobre o experimento “Nuance” (2016), construído sob minha direção.

A partir deste material, pudemos discutir através das próprias palavras dos apreciadores alguns modos pelos quais podem ser construídas as experiências estéticas. Inclusive utilizando a bibliografia produzida nas entrevistas e depoimentos em citações durante a escrita da dissertação. Analisando esse material, chegamos a 4 meios gerais de experiência estética em Dança Contemporânea: 1) a percepção dos elementos estruturantes da Dança e dos sentidos construídos a partir desses elementos; 2) a afetação de si em contato com a obra; 3) a interpretação da

obra a partir das próprias experiências, pessoais ou artísticas; e 4) a transdução da obra em linguagem verbal.

Ressaltamos que esses meios foram entendidos durante a pesquisa como a ramificação da percepção sensível e foram assim organizados por questão de esclarecimento acerca dos seus modos de experiência, porém, entendemos que ocorram em sincronia durante a relação com a obra coreográfica. Eles não constituem um modelo pelo qual todo apreciador construirá sua experiência estética, mas são modos possíveis de apreciação esclarecidos durante a análise das entrevistas com os apreciadores, bem como através das abordagens aos escritos sobre apreciação de Arte e pelas reflexões sobre experiências estéticas pessoais.

A percepção dos elementos estruturantes da Dança e a percepção dos sentidos construídos a partir desses elementos podem acontecer através dos sentidos sensoriais no momento de apresentação da obra. Os elementos estruturantes da Dança serão responsáveis pela criação de alguma imagem no apreciador (desprendendo do sentido de imagem apenas visual), pois acreditamos que a percepção seja capaz de produzir imagens a partir de qualquer estímulo, e essas imagens são a assimilação, mesmo que, às vezes, tímida do elemento percebido.

Nesse meio de experiência estética, o público pode perceber também quais os sentidos criados pelo artista entre os elementos estruturante (assimilação ou antagonismos de níveis, direções ou dinâmicas, entre outros) da obra em questão, observando-se as contaminações, os opostos, as similitudes, as transformações, dentre tantos aspectos criativos que geralmente se fazem presentes em um espetáculo

de Dança Contemporânea. Esta percepção, por parecer mais descritiva, acaba não sendo considerada pelo próprio apreciador como parte de sua experiência estética, muitas vezes afirmando que não “entendeu” a obra.

Em três entrevistas com apreciadores que tinham pouca experiência com Dança Contemporânea, eles denotaram dificuldade para falar da obra por não encontrarem uma história a ser contada como “entendimento” da obra, mesmo apontando um tema. Esses mesmos entrevistados citaram em outras respostas durante a entrevista aspectos da movimentação dos bailarinos-intérpretes em cena, porém sem reconhecer essas características como parte da experiência estética, ficando assim assinalado que a percepção dos elementos estruturantes da Dança acontece, apenas não é reconhecida ainda como parte da experiência estética. Assim como também o prazer, a satisfação ou os questionamentos que surgem decorrentes da relação com o espetáculo não são reconhecidos como parte da experiência estética provocada. É como se esse tipo de informação não respaldasse o “entendimento” acerca da obra, mesmo que em parte.

A afetação de si é outra proposição de meios de experiência estética como parte da percepção sensível, a qual acontece quando o apreciador se percebe modificado pelo contato com a obra, seja em sentimentos de emoções³⁰,

³⁰ “Os sentimentos que provêm de emoções, denominados sentimentos de emoções, ocorrem à medida que tomamos consciência das alterações corporais provocadas por uma emoção, acompanhando sua evolução, as mudanças no estado corporal e os pensamentos a esse respeito. Felicidade, tristeza, cólera, medo nojo, e variações destes primeiros como euforia (felicidade), melancolia e ansiedade (tristeza), pânico e timidez (medo) são sentimentos de emoções” (LEAL, 2012, p. 32).

seja em sentimentos de fundo³¹, ambos desencadeados através da apreciação da obra artística. Esta afetação é a percepção de tudo o que a obra artística modifica ou reforça no apreciador, trabalhando com sua consciência de si e colaborando para suas próximas apreciações, uma vez que lhe oferece uma nova experiência estética para assimilação. Geralmente, é através deste meio de experiência estética que o público consegue dizer se gostou ou não da obra, a partir da sensação agradável ou desagradável dos sentimentos de emoções e estados corporais que o contato com a obra lhe proporcionou. É aí que se encontra a dificuldade de alguns apreciadores, inclusive a minha, para explicarem o motivo do agrado na apreciação do espetáculo, pois nem sempre conseguimos transformar em palavras gramaticalmente organizadas as explicações acerca das emoções que sentimos.

A afetação de si foi identificada nas entrevistas quando os apreciadores falavam deles mesmos em relação à obra apreciada, contando que o contato lhes fez se sentir ou ter uma atitude diferente do seu estado habitual. O modo como cada apreciador percebe sua afetação em relação à obra coreográfica pode variar de acordo com o que ele coleciona de bagagem de suas experiências estéticas prévias e com seu grau de envolvimento anterior com a linguagem apreciada. Essa variação não está ligada à qualidade da sensação do apreciador enquanto juízo de valor, pois não há uma melhor ou pior afetação, apenas afetações diferentes.

³¹ "Há um tipo especial de sentimentos, provenientes de emoções de fundo, como o entusiasmo ou encorajamento. São denominados sentimentos de fundo e originam-se de estados corporais de fundo como o sentimento da própria vida, a sensação de existir. [...] As sensações articulares, musculares, viscerais, a postura, a velocidade dos movimentos, o tom de voz, bem como a nossa imagem corporal são determinados pelos sentimentos de fundo. Os que mais se destacam são: fadiga, energia, excitação, bem-estar, mal-estar, tensão, descontração, arrebatamento, desinteresse, estabilidade, instabilidade, equilíbrio, desequilíbrio, harmonia, discórdia" (LEAL, 2012, p. 32).

A interpretação da obra acontece quando fazemos associação entre o que percebemos e o que carregamos conosco de experiência, sejam experiências pautadas em apreciação ou vivência artísticas, sejam experiências pessoais da vida de cada um. Nas entrevistas, quando pedi para que falassem sobre como a obra tinha lhe afetado, a maioria dos entrevistados falou sobre a reflexão que fizeram de si mesmos, o que pensaram sobre a própria conduta a partir do que identificaram em cena. No “Ego” (2015), pelo fato da obra deixar explícito desde o nome que há um subtexto agregado à materialidade do movimento e do corpo, como afirmou Alysson Amâncio³², as reflexões relatadas partiam bastante do modo como eles se viam no lugar das situações que enxergaram em cena. Já no “ESCrito Absurdo” (2016), os entrevistados se identificaram mais com a questão técnica, associando o gosto estético e seu próprio trabalho à obra apreciada, inclusive por serem esses entrevistados todos atuantes das áreas de Dança e Teatro.

Nas entrevistas sobre a apreciação dos espetáculos “Ego” (2015) e “ESCrito Absurdo” (2016), os apreciadores compuseram para si uma história a partir dos elementos e sentidos percebidos nas obras coreográficas, geralmente associando-os às impressões provindas de experiências anteriores, pessoais ou artísticas. A esse meio de experiência estética estamos chamando de transdução da obra em linguagem verbal. O problema que identificamos quanto a este meio é que ele é o mais conhecido e/ou o mais aceito como experiência estética pelo senso comum (GASPARINI; KATZ, 2013), sobretudo pelos apreciadores com menos experiência com a Dança Contemporânea em apre-

³² Alysson Amâncio em entrevista realizada para a pesquisa sobre a criação do espetáculo “Ego” (2015).

ciação ou vivência. O que acaba lhe entregando o título, indevidamente, de único meio de experiência estética, e quando o apreciador não o percebe em sua própria relação com a obra fica com a sensação de não ter “entendido”, classificando-a como de menor qualidade do que alguma outra que tenha lhe suscitado a construção de uma narrativa, bem como afastando o apreciador de futuras experiências com a linguagem pela má sensação que ele percebe na experiência atual.

A obra coreográfica como elemento para a formação de públicos

Devido à necessidade de experimentar uma proposta de experiência estética de obra de Dança Contemporânea construída totalmente com o movimento não-representativo, criei o experimento coreográfico “Nuance” (2016). Para isso convidei 3 integrantes do Grupo de Dança da UFRN a fim de participarem desse experimento comigo: Iane Licurgo, Lisiane Miranda e Samara Salgueiro, que teve problemas pessoais com a organização dos horários, e, por isso, convidei Mikelly Marques para participar em seu lugar. Conduzi o experimento guiando as investigações das bailarinas-intérpretes durante toda a construção cênica.

O objetivo desse processo criativo foi experienciar a construção de dramaturgia em Dança Contemporânea a partir somente do movimento não-representativo, culminando em uma cena curta de Dança Contemporânea com a coreografia estruturada em sua maior parte. E ainda experimentar a obra artística como atividade de media-

ção de si mesma. Essa proposta possibilitou experienciar as possibilidades de construção de sentido na criação em Dança com este modo de criação. Escolhi trabalhar com coreografia estruturada porque minhas experiências com a construção de dramaturgia com este modo de criação em Dança aconteceram, majoritariamente, em cenas de improvisação, tanto em experiências de criação quanto em experiências estéticas.

A composição do “Nuance” (2016) teve a construção da sua dramaturgia pelos sentidos encontrados pelas pessoas envolvidas no processo, porém, sem a necessidade de traçar uma narrativa para isso. Utilizamos os elementos concretos da Dança e da composição cênica para a construção geral do trabalho coreográfico: ações, dinâmicas, direções, etc., pois a Dança por si só já é produtora de sentidos através de seus elementos estruturais, através de sua concretude (LEAL; ZIMMERMANN, 2006). Foi a partir dessa concretude que traçamos o caminho de construção do experimento “Nuance” (2016), almejando que fosse notado pelos apreciadores, mesmo que minimamente, que suas experiências estéticas aconteceram de formas variadas segundo as experiências prévias de cada apreciador.

Através da participação do público durante a apresentação do experimento, quando solicitada pelas bailarinas-intérpretes, e dos posteriores depoimentos, foi possível observar que os apreciadores de Dança Contemporânea ativam sua percepção sensível mesmo diante de uma obra criada totalmente com o movimento não-representativo. Observamos também que ainda há resistência,

por parte dos apreciadores, para classificarem a percepção dos elementos concretos da Dança como a própria experiência estética, pois ainda persistiu, em todas as apreciações, a vontade de encontrar a transdução da obra em linguagem verbal, ou um “para quê” além da “dança para a própria dança”.

Com base nessas informações, refletimos sobre a responsabilidade que cada obra coreográfica carrega ao ser pensada também como atividade de formação de público, uma vez que ela pode ser a primeira experiência estética de algum novo apreciador, portanto, decisiva para que este apreciador decida por sua frequência à linguagem. Assim, constatamos a relevância de atividades de mediação apropriadas para o reconhecimento dos vários meios de experiência estética, concomitante à apresentação da obra, como foi no “Nuance” (2016), ou não.

REFERÊNCIAS

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GASPARINI, Igor; KATZ, Helena. A comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 51-66, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7187/7486>. Acesso em: 23 ago. 2015.

HERCOLES, Rosa Maria. A não representação do movimento. *In*: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (Ed.). **Corpo em Cena**. São Paulo: Anadarco Editora e Comunicação, 2011. p. 11-32.

LEAL, Patrícia. **Amargo Perfume: a dança pelos sentidos**. São Paulo: Annablume, 2012.

LEAL, Patrícia; ZIMMERMANN, Elizabeth Bauch. Os sentidos de uma dramaturgia em Dança Contemporânea. **Cadernos da Pós-Graduação**, Campinas, SP: Instituto de Artes/UNICAMP, ano 8, v. 8, n. 1, 2006.

MENDES, Ariane do Nascimento. **Experiência estética e dramaturgia em dança contemporânea: um estudo de caso a partir das obras coreográficas "Ego" (2015), "EScrita Absurdo" (2016) e "Nuance" (2016)**. 2017. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Natal, 2017.

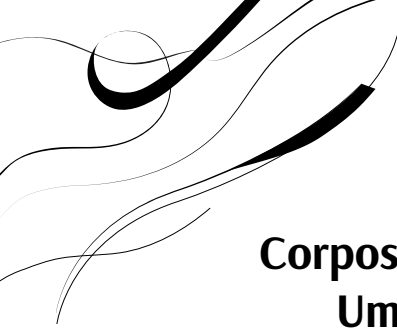
MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999b.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. O corpo como obra de arte. **Princípios UFRN**, Natal, v. 7, n. 8, p. 95-108, jan./dez. 2000. Disponível em: www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/08P-95-108.pdf. Acesso em: 3 set. 2016.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. 2. ed. Indiana, SP: Edições Colibri, 2016. (Extra-coleção).

PONTES, Gilvânia Maurício Dias de. Reflexões sobre a experiência estética na educação. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 203-212, ago. 2015. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/56448/34865>. Acesso em: 3 set. 2016.



Corpos híbridos, espaços híbridos: Um olhar sobre as flashes mobs e suas improvisações como espelho da cidade³³

Marcilio de Souza Vieira

A cidade é percebida pelo corpo como um conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação configurando uma corpografia urbana [...] (BRITTO, 2010).

A epígrafe inicia o texto de Fabiana Dultra Britto no livro *Corpocidade: debates, ações e articulações* e nosso entendimento desse corpo híbrido e em trânsito num espaço/cidade em transe. Corpo e espaço/cidade se inter-relacionam, mesmo que involuntariamente, através da simples experiência urbana. Tal experiência é uma espécie de cartografia corporal tendo em vista o caráter recíproco e contínuo da dinâmica que os constitui.

O espaço/cidade é lido pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação, o que Britto (2010) vai chamar de corpografia urbana. A autora referendada argumenta que a corpografia é uma cartografia corporal que parte da ideia de que a experiência urbana

³³ O referido texto foi apresentado na mesa de abertura do III Colóquio Corpo, Cultura e Sociedade: o corpo como espelho da cidade na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em 2014 e ampliado para essa coletânea.

fica inscrita no corpo, o registro de sua experiência do espaço/cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida que configura o corpo de quem experimenta.

As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa, relacionando-se com tudo o que faz parte do seu ambiente de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer. O ambiente não é para o corpo meramente um espaço físico disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes, produz configurações de corporalidade e ambiência. (BRITTO, 2010, p. 14).

As corpografias expressam o modo particular de cada corpo conduzir a tessitura de sua rede de referências informativas, a partir das quais o seu relacionamento com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido ou coerências.

O espaço/cidade nas corpografias urbanas é capaz de gerar um corpo e, por sua vez, o corpo é capaz de gerar um espaço/cidade. O ato de experienciar essas corpografias imprime no corpo as percepções tidas delas. Quanto mais os sentidos estiverem abertos às percepções, maior a apreensão desse espaço/cidade, “corpografia urbana”, que Jaques e Jeudy (2006, p. 119) classificam como “[...] a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da

cidade". Para essa percepção o espaço/cidade precisa ser tateado e sentido, por meio de seus cheiros e sons e do olhar compõe experiência dessa vivência nesse espaço/cidade.

Para discutir o corpo (re) inserido no espaço/cidade ou ainda essas corpografias, é preciso antes de tudo admitir que a cidade é o espaço vivido. Nele, paramos, nos movimentamos, nos deslocamos, dançamos, pensamos, nos protegemos, namoramos, descansamos, entre outras práticas. Esses espaços desempenham tais funções por meio da experiência do corpo que em movimento na cidade, em suas estratégias de apropriação dos espaços urbanos, constituem uma experiência, revelada sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo.

O espaço/cidade apresenta as experiências corporais vivenciadas cotidianamente: como nos movemos, como nos vemos, como ouvimos. Tais experiências tornam o espaço como lugar de passagem, como bem assegura Sennett (2003, p. 17) "[...] medido pela facilidade com que dirigimos através dele ou nos afastamos dele". Nesses espaços de uma geografia móvel das cidades, põe-se em relevo espaços alternativos em que os corpos humanos estão sempre atentos uns aos outros.

Partilhamos do entendimento de corpo exposto por Laban (1978), quando argumenta que, independente da área de conhecimento, o corpo sempre será dotado de complexas ramificações conectadas entre si, sendo, em sua completude final, um forte elemento integrador, que possibilita e estimula novas trocas de relações. Tal complexidade

possibilita o constante processo de criação, de adaptação e, sobretudo, de transformação do sujeito.

Laban (2011) concebe o pensamento do corpo não como um instrumento a ser treinado, mas como um todo onde as partes se integram através do movimento de transformação contínua, permitindo a inclusão de paradoxos e contrastes. Abordado como elemento propriamente subjetivo, o corpo, segundo Laban (1978), compõe-se do equilíbrio entre estrutura física, imagens e sentimentos/emoções.

O corpo em Laban toma como referência a percepção dos movimentos do corpo. Esse corpo possui uma linguagem que, de acordo com Miranda (2008, p. 17), pode ser articulado de diversas maneiras e produzir diversos significados, sempre reunidos sob a hegemonia do movimento. Nesse contexto, a noção de corpo refere-se à intencionalidade do movimento e do gesto, no sentido de mover-se no mundo, criar horizontes, alargar a experiência vivida; corpo como mídia primária da cultura, ou seja, como o primeiro meio de comunicação do homem em seu processo e contexto evolutivo.

O corpo é entendido como mídia primária, não mais como um instrumento ou um suporte para um determinado fim. Sob este viés, existe uma relação coevolutiva entre corpo e os diferentes espaços/cidades em que este se insere. A informação que chega de fora, no corpo, não permanece a mesma. Ela é transformada. Não existe a ideia de preservação, nem do que está dentro e nem do que está fora. O que se pressupõe é que neste contato corpo e espaço/cidade existem contaminações tanto do corpo pelo espaço/cidade como do espaço/cidade pelo corpo.

Falamos de um corpo que se comunica a partir da sua gestualidade, e vive os seus movimentos a partir da sua relação pessoal com o espaço/cidade, a sua memória afetiva e sua disponibilidade de estar nesse espaço em movimento.

Quando falamos desse corpo como mídia primária, citamos a título de exemplo, o *Le parkour*, as performances e as *flash mobs*. Tomamos para nossa reflexão artístico/estético desse corpo híbrido em trânsito num espaço/cidade híbrido em transe e suas corpografias como espelho da cidade as *Flash Mobs* muito difundidos na atualidade.

As *Flash Mobs*³⁴, também denominados *Inexplicable Mobs* (Mobilização Inexplicável), conforme imagem abaixo, ou ainda *Flash Mobilization* (Mobilização Instantânea), são organizados no mundo virtual e disseminados por formadores ou líderes de opinião (WOLF, 1996). São “blogueiros”, líderes em comunidades virtuais, que se comunicam através de *e-mails*, *weblogs*, mensagens SMS, torpedos e toda a infraestrutura que a tecnologia oferece, com a finalidade de reunir um grupo de pessoas no mundo real, em algum lugar público, para manifestar-se de alguma forma podendo este movimento ter alguma motivação concreta ou ser completamente *nonsense*.

³⁴ Termo cunhado por H. Rheingold em 2002 é a denominação dada para práticas performáticas realizadas por muitas pessoas em espaços urbanos e organizadas a partir de comunicação por tecnologias móveis (principalmente celulares, por voz ou SMS).



Figura 1 – Historic flashmob in Antwerp train station, do re mi³⁵.

Fonte: <https://hrexach.wordpress.com>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Assim, surge a mobilização rápida pela manifestação do consenso, ou simplesmente a *flash mob*, oriunda da relação de identidade que se constrói entre os sujeitos *on-line* a partir de sua plataforma de comunicação metatemporal, e que enseja a superação das relações virtuais mediante a expressão pessoal e física do consenso propriamente dito e a consagração das redes sociais como instrumentos de construção de sentidos para uma nova realidade do mundo da vida. (HARD; JAMISON, 2005, p. 171-195)

Nas *flash mobs* é comum acontecer coisas como o encontro de pessoas num determinado lugar, numa determinada hora, de forma coordenada elas erguem todas o braço esquerdo, ou batem palmas, ou ainda sentam no chão, e, após alguns instantes, saem todas desse lugar, cada uma para um lado, dispersando tão enigmáticamente como quando se reuniram.

³⁵ Um extrato dessa flash mobs pode ser acessado em:

<https://www.youtube.com/watch?v=bOLCZOG202k>. Acesso em: 13 dez. 2018.

Trata-se de uma nova onda mundial que se pode traduzir por manifestações-relâmpago, apolíticas, onde pessoas que não se conhecem marcam, via rede, os locais públicos, para se reunir e se dispersar em seguida, causando estranheza e perplexidade aos que passam (LEMOS, 2003).

Na imagem acima tais características podem ser evidenciadas quando um grupo de pessoas se reuniram na estação de trem na Antuérpia e lá performatizaram pela improvisação com roteiro a tradicional canção Do, Re, Mi.

Nessas apresentações rápidas, vê-se o sentido da improvisação que não pode ser tratada como um modo único, monolítico de organização. Nas *flash mobs* pode-se dizer que há acordos prévios virtuais.

Esta forma abrange as improvisações que contam com acordos prévios em suas elaborações, seja em seu processo como em sua apresentação. Nela há um roteiro estabelecido virtualmente e possui regras prévias, relativas à condições e possibilidades de ocorrência da improvisação. O roteiro serve como parâmetro para que a *flash mobs* possa ocorrer no tempo espaço/cidade indicado. Nesse roteiro decidido virtualmente, *há* o desenvolvimento da improvisação; e/ou tipos de movimentos; e/ou relações entre dança e outras linguagens; e/ou relações entre artistas; e/ou relação com público; etc. São restrições pré-determinadas a ser agenciadas durante apresentação, mantendo autonomia do artista sobre a composição. O que é relevante nas *flash mobs* não é o produto final, mas a experiência momentânea.

A imagem seguinte apresenta essa relevância e acrescenta que há a necessidade ainda de uma exploração

dos elementos do movimento (Espaço, Tempo e Energia), do corpo como principal elemento focalizador das *flash mobs* e a música como um referencial. A referida imagem da *Flash mob Waka Waka*³⁶ (This Time For Africa) mostra os intérpretes improvisando a partir de uma música da cantora pop Shakira, no ano de 2010, na *Piazza Duomo*, Milão. A mesma *flash mob* foi apresentada em outras partes do mundo, a exemplo da Holanda.



Figura 2 – Waka Waka.

Fonte: Canal Sony Music Italia (2010). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FFtzqqgE3kA>. Acesso em: 12 fev. 2015.

É mister informar que a improvisação nas *flash mobs* ocupam os espaços/cidade que estão na esfera do vivido, do uso do cotidiano das pessoas. Pode-se apontar ainda nessa dança improvisada a sua efemeridade, visto ser uma

³⁶ Para assistir ao vídeo Waka Waka consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=FFtzqqgE3kA> e <https://www.youtube.com/watch?v=v7zvoM2Frko>.

arte presencial, na qual é elementar a presença física do artista, uma vez que ela existe apenas durante aquele espaço de tempo em que o público e a criação se comunicam.

Já foi ressaltado que o corpo do artista se faz necessário na obra improvisada, pois ele torna-se, portanto, o agente do ato improvisado posto que adquire, além do caráter de agente, também o caráter de suporte artístico.

Na verdade, torna-se uma simbiose, pois o corpo do ator-bailarino é a própria obra, seja numa situação criativa de improviso ou não. Contudo, no ato criativo improvisado, tal simbiose torna-se ainda mais flagrante, visto que o agente e a obra – o corpo – são um elemento único em relação ao espaço, ao público e ao tempo presente. (SANTINHO, 2013, p. 11).

O ato da improvisação só é apreendido se o corpo improvisador entender que ele é um ato de entrega total ao momento exato da ação, no “aqui-agora”. Assim, o corpo/improvisação não é apenas um recurso, mas a própria dança realizada no instante de sua execução, sem obedecer nenhuma seleção prévia de frases. O sujeito da improvisação se despoja das certezas para, em face do acaso, no instante decisório, expor-se à experimentação e à imprevisibilidade do acontecimento e da composição; logo a improvisação não se trata de uma “intuitiva rendição aos impulsos do corpo, mas como um plano racional para gerar ação numa conformidade coesa.” (BANES, 1999, p. 279).

Voltemos as *flash mobs* como campo improvisacional em dança.

É pertinente ressaltar que as *flash mobs*, enquanto movimento urbano de pessoas em torno de um mesmo propósito, não constituem um fenômeno eminentemente novo. Nas décadas de 60 e 70 do século XX já existiam articulações nesse sentido, seja de caráter político ou artístico. O que realmente constitui uma novidade nas *flash mobs* é a utilização das tecnologias móveis e em rede, trazendo à cena uma performance corporal e a criação de uma maneira de interfacear o espaço eletrônico das redes telemáticas com o espaço urbano das metrópoles. Nesse sentido, a interseção entre o espaço físico e o virtual é evidente, e as *flash mobs*, portanto, se colocam firmemente no contexto das práticas contemporâneas de reconfiguração do espaço urbano a partir de sua interconexão com tecnologias móveis de comunicação.

Cumpramos frisar que o chamamento ao deslocamento do on-line ao *action live* (de um estar-presente para um agir-no-presente) representa a extensão da ligação entre os sujeitos, para além do limite da plataforma tecnológica da rede. Daí, a dinâmica conceitual de *flash mob* como o encontro instantâneo de pessoas em lugares de livre acesso (ou de acesso possível), para uma ação de ruptura dos atos cotidianos, organizada de forma deliberadamente improvisada, através da Internet (seja pela via de computadores pessoais ou de dispositivos móveis de comunicação), sem identificação nominal de seus participantes, dispersando-se imediatamente após a ação de manifestação programada, mantendo-se até o fim o anonimato dos sujeitos como ca-

racterística da *flash mob*, bem como a sua instantaneidade, não só em sua encenação como também na sua articulação, e isso só se torna possível graças a popularização das tecnologias virtuais móveis que, por terem um caráter descentralizado, têm a capacidade de fazer circular a informação num curto espaço de tempo. Sendo assim, a característica principal das *flash mobs* é aglomerar pessoas num local específico e rapidamente dispersar, gerando, assim, um efeito de estupefação no público.

A peculiaridade da *flash mob* reside na sua apresentação formal: movimentos coordenados e silenciosos, verdadeiramente gestuais, que são capazes de dizer muito mais que os mais bem articulados discursos retóricos. Sua força e sua atração residem exatamente na utilização de uma forma simbólica de comunicação ancestral do ser humano (RICŒUR, 1996) – o gesto –, uma forma de uso interativo e integrativo do corpo (MERLEAU-PONTY, 2009).

Para os *mobbers* não existe uma “hierarquia de lugares”, visto que eles se reúnem em qualquer local. É uma forma de resistência ao espaço moderno, e porque não dizer, de uma nova percepção do espaço. Ao realizar uma performance qualquer no espaço físico, os integrantes causam surpresa em qualquer ponto da cidade, quebrando a rotina desta. Aparentemente, o propósito é não ter propósito, ou melhor, o que move os *mobbers* é o sentimento de “estar junto”, não só imaterialmente, mas também no espaço físico da cidade (LUCAS, 2005).

Os integrantes da *Flash Mob* fazem parte de uma comunidade formada, primeiramente, no espaço imaterial da internet. A sociabilização constituída na rede cria normas in-

ternas para a participação dos atores que repercutem estas regras no espaço urbano – a *flash mob* deve durar até dez minutos e as pessoas devem dispersar, sem conversar depois.

As *Flash Mobs* são a criação de um mundo à parte no espaço urbano, é um rompimento ainda que instantâneo com a ordem da cidade. Os *mobbers* destroem, mesmo por um momento, a lógica que rege a vida urbana, desobedecendo a hierarquia de lugares e a rigidez do tempo da produção. Ao abandonarem o lugar escolhido, é provável que os integrantes levem com eles a sensação de rompimento da lógica moderna, promovendo a revitalização da esfera pública social através do tempo hiperveloz do ciberespaço (LUCAS, 2005).

Nas *flash mobs*, a presença do corpo ganha expressão e destaque devido a uma de suas características principais ser a encenação de uma coreografia previamente combinada, cuja a duração pode variar de cinco a dez minutos. Em pleno espaço público somos surpreendidos com a intervenção de vários corpos dançando, batendo palmas, deitados no chão, olhando atentamente para um brinquedo exposto ou andando em círculos. Podemos entender essa manifestação relâmpago como uma expressão de arte contemporânea intermediada pela Internet? Se nos permitimos mergulhar numa nova dimensão rompendo com nossos paradigmas diários, talvez possamos vislumbrar as *flash mobs* como uma nova forma de arte que surge da mediação entre o corpo e as novas tecnologias ou, ainda, como uma ação coletiva capaz de estimular novas práticas criativas.

Considerações finais provisórias

O espaço/cidade urbano, em conjunto com as novas tecnologias, vai trazer uma nova forma de estar no coletivo, e a noção de espaço/tempo perde seu caráter delimitativo ganhando velocidade e suprimindo as distâncias. Então, num momento onde todas as relações são tidas como rápidas e efêmeras por que estariam as pessoas abandonando sua rotina diária para intervir, por alguns minutos, num espaço público urbano?

As *flash mobs* podem ser entendidas como a necessidade de formação de uma comunidade acoplada ao entretenimento, mesmo sendo ela fluída. Livres de qualquer vínculo, os laços das “comunidades estéticas” devem ser experimentados no ato, sem o compromisso de ser levado para sua rotina diária. As *flash mobs* estão sendo capazes de reunir um número considerável de pessoas que cada vez mais se apropriam das novas tecnologias para organizá-las.

A improvisação aliada das *flash mobs* articula o sabido e o não sabido. Não é processo de invenção total, mas acontece a partir das referências que o artista possui. Para os artistas que praticam a improvisação, seus modos de fazer se impregnam do respeito aos processos pessoais dos sujeitos. Improvisa-se a partir de regras, mas a improvisação permite a flexibilização constante dessas regras por parte do improvisador. Ele conta com informações e experiências sobre o assunto, mas dispõe desses dados embaralhando-os fora das regras convencionais de qualquer estilo ou “linguagem” artística.

REFERÊNCIAS

BANES, S. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

HARD, Michael; JAMISON, Andrew. **Hubris and Hybrids**: A Cultural History of Technology and Science. New York: Routledge, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre. **Corpos e cenários urbanos**. Salvador: EDUFBA, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **The mastery of movement**. London: Dance Books Ltd, 2011.

LEMOS, André. Cibercultura: alguns pontos para compreender a nossa época. *In*: Lemos, André; Cunha, Paulo (org.). **Olhares sobre a Cibercultura**. Rio de Janeiro: Ed. E-papers, 2003. p. 11-23.

LUCAS, Giovana Azevedo Pampanelli. Muito barulho por nada? Flash Mobs como forma de coesão social e apropriação do espaço urbano. **Revista Contemporânea**, n. 4, p. 144-155, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.


MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

RICŒUR, Paul. **Teoria da interpretação**: discurso e excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 1996.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.



Ensino de dança para criança: processos artísticos e pedagógicos no contexto da Licenciatura em Dança da UFRN

Teodora de Araújo Alves

Em muitas ocasiões fui indagada por pessoas conhecidas sobre a existência de espaços de ensino de dança para criança, e por vezes, não foi fácil responder de um modo satisfatório, pois de fato, na cidade de Natal/RN, as opções não são muitas. Há poucos espaços onde as crianças podem ter acesso a diversas possibilidades de vivenciar a dança enquanto arte. O que existe, quase que exclusivamente, são aulas específicas de ballet em escolas vinculadas às secretarias de cultura municipal e estadual. E no caso das escolas básicas de ensino, o cenário geralmente se restringe a se trabalhar coreografias para datas comemorativas, e quando muito há em algumas escolas privadas, escolinhas de dança popular, que embora desenvolvam um trabalho significativo, ainda são incipientes frente a quantidade de escolas do município.

Com a criação do Curso de Licenciatura em Dança da UFRN, no ano de 2009, questões sobre o ensino da dança começaram a ser abordados em componentes curriculares variados, a exemplo de Metodologia do Ensino de Dança; práticas educativas em danças populares; pedagogia do corpo, entre outras, porém nenhum componente até então se voltava especificamente

para o trato do ensino de dança para criança; fato que gerou, no ano de 2016, a discussão em colegiado de curso sobre a necessidade de criação do referido componente curricular específico, sobre o qual iremos tratar ao longo desse capítulo.

A formação de quem cursa licenciatura em Dança no nível superior, habilita o profissional a ensinar a dança em qualquer espaço de ensino. Essa formação tem

como referencial legal a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB nº 9.394/1996) para atuação nas escolas públicas da rede municipal, estadual e federal de ensino no âmbito da Educação Básica (UFRN, 2009).

Além dessa base legal, há os Parâmetros Curriculares Nacionais, a partir dos quais a dança passa a ser compreendida como conteúdo da Educação Básica e não somente uma atividade escolar. Como linguagem artística, o professor de dança passa a ter uma formação específica. Nesses termos,

O curso de licenciatura em dança reafirma o espaço da arte na universidade e na educação básica. Estes atendem às exigências da atual política educacional brasileira, conforme observado na Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 9.394/1996. A dança como conhecimento na educação básica e na universidade tem uma importância fundamental na formação do indivíduo para o reconhecimento, a manutenção e a produção da arte no contexto social em que se insere. Nesse âmbito faz-se importante uma educação que invista na formação do pensamento crítico e reflexivo, bem como na formação estética que permita ao

indivíduo dialogar e fomentar as produções artísticas do seu entorno como possibilidades de leituras e expressões diversas do mundo em que vivemos. A arte de modo geral e a dança aqui especificada são expressões da cultura, cuja compreensão exige o conhecimento de seus elementos constitutivos, seus modos de produção e sua função social. Assim, o ensino da dança deve fazer parte da educação dos indivíduos para que estejam aptos a apreciar criticamente as produções da dança, a gerar tais produções e a compreender sua função nos diversos contextos sociais (UFRN, 2009, p. 19).

No âmbito da Licenciatura em Dança da UFRN, em 2017, foi ofertado o componente curricular “Dança para crianças” e embora tenha sido somente como componente optativo, a procura pela matrícula foi tão grande que só demonstrou o quanto há de demanda nessa área. Além de, por vezes, encontrarmos discentes que já concluíram o Curso e ao saberem do novo componente, demonstram interesse em participar. Desse modo, a turma foi formada por quarenta discentes, número máximo permitido pelo Curso, embora mais pessoas procuraram e tiveram suas solicitações de matrículas indeferidas.

Do ponto de vista da ementa, o referido componente curricular aborda aspectos do desenvolvimento infantil e o mundo-vivido na infância. Autoconhecimento do corpo, de seus limites e de suas possibilidades. O lúdico, a dança e o imaginário infantil. Aspectos metodológicos do ensino de dança para criança.

No que concerne aos objetivos, buscamos nessa primeira oferta, capacitar os discentes na perspectiva de saberem identificar aspectos do desenvolvimento infantil; bem como elaborar

reflexões e aprendizados acerca de metodologias apropriadas ao ensino e aprendizado da dança para crianças, incluindo aspectos de ludicidade, técnica, estética, motricidade e conhecimento do corpo. Nesse sentido, os discentes foram avaliados a partir do desenvolvimento das seguintes competências e habilidades: Planejar e ensinar danças para crianças; Compreender aspectos do desenvolvimento infantil e do universo lúdico da infância; Perceber o corpo como espaço do lúdico, da técnica, da estética e da motricidade e expressão da dança.

O processo desencadeado ao longo do semestre tem possibilitado a construção de conhecimento sobre o ensino da dança para criança de modo criativo, lúdico, artístico e estético. Nesse contexto, apresentaremos as reflexões acerca dessa experiência nos tópicos a seguir.

Pensar e ensinar a dança para criança, requer conhecermos aspectos do desenvolvimento infantil sem, no entanto, enxergarmos possíveis fases desse desenvolvimento de modo cristalizado e homogêneo, bem como, no ensino da dança não se restringir a esse enfoque em detrimento das muitas possibilidades que a dança permite a criança vivenciar. As teorias *piagetianas*, *vigotskiana*, *wallonianas*, entre outras, têm sua importância epistemológica, enquanto banlizamento conceitual, porém não podem ser tomadas como substitutivas da dinâmica da infância. Não há pensamento racional que substitua o vivido. Há crianças e crianças, há fases e fases. Dizemos isso, já considerando que o que apresentarmos aqui sobre fases do desenvolvimento infantil, não poderão ser tomadas como regras absolutas para o entendimento da infância e do ensino da dança para criança, mas sim como lentes reflexivas colocadas frente à realidade vivida.

Desde o seu nascimento, a criança vai vivenciando relações de afeto e sensações que a permitem se comunicar com o meio em que vive. Esse processo permite que vá sendo ampliada sua linguagem corporal e novas habilidades vão surgindo.

Ao ser submetida a práticas corporais, como a dança, e tendo respeitada cada fase de desenvolvimento em que se encontra, a criança poderá ter potencializado esse desenvolvimento, a exemplo de sua coordenação motora e o conhecimento do corpo. Vivenciar a dança na infância, além de poder conhecer aspectos da dança em si, a criança pode experimentar novos estímulos motores, afetivos, criativos, sociais, visuais, entre outros, e isso pode levá-la a se perceber como um ser expressivo, com senso de confiança e convivência em grupo.

A capacidade de estabelecer relações consigo mesmo, com os outros e com o mundo é inerente ao ser humano, e a motricidade e, fundamentalmente, a psicomotricidade, enquanto função integradora, através da qual o indivíduo atinge o controle corporal, base para a sua integração social, são fundamentais nesse processo. Desse modo e a partir de um olhar fenomenológico, entendemos que o ser humano é antes de tudo o seu próprio corpo, e portanto, as relações estabelecidas com o outro, com o meio, com os objetos é o que permite, em grande parte, o seu desenvolvimento e o desenvolvimento de sua capacidade perceptiva. São suas experiências que o tornam corpos-sujeitos de suas ações e, nesse sentido, estando a criança em um ambiente favorável que a possibilite vivenciar práticas variadas, mais possibilidades ela terá de se desenvolver e de perceber o seu mundo-vivido.

O corpo e o movimento tornam-se referenciais de percepção, o ponto de partida para toda experiência humana, de

modo que ao explorar o mundo por meio de experiências concretas, a criança se desenvolve desde os primeiros dias de vida. Ressaltamos, no entanto, que é preciso considerar a individualidade de cada criança, pois mesmo que a grosso modo o desenvolvimento psicomotor seja comum a todas elas, há especificidades que dependem das condições de saúde, de estímulos do meio que ela vive, ao ponto de termos crianças com a mesma idade, mas com grau de desenvolvimento diferente.

De 0 a 2 anos, as crianças apresentam atividades reflexas em respostas a estimulação sensorial; com a maturação neurológica, ocorre o desenvolvimento das posturas sentada, de pé e de marcha. Por volta dos dois anos, inicia-se o estágio global e sincrético, atingindo, então, a representação do corpo. Nessa fase, o pensamento global, sincrético se manifesta, conforme afirma Henry Wallon, misturado, de modo que as representações do real se combinam das formas mais variadas e inusitadas.

De 02 a 07 anos, a criança encontra-se na fase pré-operatória ou inteligência simbólica, conforme nos diz Piaget. Isto significa que começam a interiorizar os esquemas de ação e de imitação, ocorre o surgimento da linguagem simbólica, tendência ao egocentrismo, possui percepção global sem detalhar os fatos.

Entendemos que nessa fase, a dança pode ser ensinada de modo extremamente lúdico e simbólico, partindo de contações de histórias, dinâmicas de movimentos a partir de narrativas, de jogos simbólicos, de imitações, de brincadeiras de rodas, de uso de brinquedos. Ao tomar com referência o universo infantil, o professor poderá incluir conteúdo da dança em cada proposição corporal. Para Wallon (1989, p. 111),

Se a criança é capaz de construir personagens fantásticos ou de imaginar os personagens fabulosos dos contos, ela o faz sempre sob a forma sensível, por simples alteração dos traços que observa ao seu redor, e é no mundo de suas percepções que ela os faz existir, que ela pensa encontrá-los.

Na fase operatório-concreta que, segundo Piaget, vai dos 07 aos 11 anos, a criança desenvolve noções espaciais, temporais, de velocidade, de sequência, ordem e é capaz de relacionar diferentes aspectos e abstrair dados da realidade.

Essa fase é extremamente rica em disponibilidade corporal, pois a criança consegue perceber e realizar variações de movimentação e possibilidades expressivas um pouco mais complexas que na fase anterior. A ludicidade pode ser mantida nas práticas corporais de modo que ao aprender conteúdo da dança, a criança poderá se sentir mais convidada a interagir, a brincar junto, a aprender de maneira lúdica e criativa. As muitas possibilidades de se praticar a dança, podem advir tanto dos códigos já existentes das danças historicamente e culturalmente elaboradas, quanto de novos processos criativos de expressão e movimentação.

Dos 12 anos em diante, a criança tem maior capacidade de criar elaborações ainda mais complexas, não prioritariamente por observação e imitação, mas por abstrações do real, através da aplicabilidade do raciocínio lógico, da criação de novas relações, da busca de novas hipóteses.

A dança pode atingir grau de complexidade ainda maior, de modo que a criança terá maior capacidade de

interagir e de apresentar proposições criativas para sua própria dança e a dos colegas. Ou mesmo integrar processos criativos com grau de complexidade pedagógica e cênica ainda maiores.

Em todas as fases de seu desenvolvimento, a criança depende de um senso de confiança e de segurança ambiental e afetiva para que possa ter a possibilidade de experimentar, de se arriscar, conhecendo-se e construindo novos conhecimentos sobre os outros e o meio em que vive.

Ressaltamos que o ensino da dança precisa considerar as possibilidades e dificuldades da criança, auxiliando-a a se conhecer e a se expressar corporalmente e desenvolvendo a aquisição de novas habilidades e interações sociais. O relevante, nesse sentido, não é restringir o ensino da dança em ensaios ou espetáculos para festas da escola. A prioridade é possibilitar à criança a vivenciar processos pedagógicos de conhecimento do corpo e de suas possibilidades motoras e expressivas no campo da arte de dançar.

Dançar é expressar-se, é sentir-se enquanto corpo, é poder brincar com os movimentos e interligá-los, fragmentá-los, relacioná-los com as variações de tempo e espaço, é poder construir significado a partir do meu próprio corpo e do corpo do outro, é perceber-se sendo artista. E quando esse universo é construído com e para crianças, ele se torna ainda mais propenso à criatividade, ao jogo, ao prazer de dançar. Para Huizinga (1990), o jogo corresponde a uma das noções mais primitivas e enraizadas da realidade humana, anterior até mesmo à cultura, pois é dele que esta nasce. Para uma melhor compreensão vejamos o que Huizinga nos diz sobre o jogo e a ordem:

[...] É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material (HUIZINGA, 1990, p. 147).

De fato, no contexto do ensino da dança podemos pensar que, sobretudo para criança, o jogo é a base do prazer de dançar, pois quando não está presente, tudo parece mais monótono, sem sentido, feito por obrigação. Por isso, evidenciamos aqui a necessidade de nossos estudantes de Licenciatura em Dança refletirem a todo momento sobre a base do ensino ter como metodologia a ludicidade, o prazer de se fazer algo não apenas pelo fato de estarmos ensinando, mas sobretudo, em função de sentido que está tendo para quem vivencia a dança.

É sobre isso que iremos tratar a seguir, a partir da descrição resumida de algumas aulas, dentre as muitas vivenciadas no referido Curso de Licenciatura na UFRN.

AULA 1

Em um dos primeiros encontros com a turma de estudantes de licenciatura em Dança da UFRN, conversamos sobre o plano de disciplina e sobre alguns pressupostos teóricos que iriam nortear as aulas ao longo do semestre, isto é, sobre criança e infância; sobre o ato de conhecer e sobre fases do desenvolvimento psicomotor. Em seguida, vivenciamos de modo lúdico e de sociabilização uma prática que deno-

minamos de Jogo do Coreógrafo – inspirada na brincadeira “Seu mestre mandou ou Maestro”.

Todos dispersos pela sala: um sai ou fica de costas, enquanto o grupo decide quem será o coreógrafo. Ao sinal, o outro volta para dizer em 3 chances quem é o coreógrafo. Este deverá está realizando movimentos variados, porém repetitivos e os outros acompanhando.

Questões levantadas: todos tem potencial para criar – ser o coreógrafo da brincadeira; os coreógrafos deverão ser motivados pela professora a usar princípios da dança (uso do espaço, tempo de movimento, fluência, peso; ou de técnicas de danças movimentos de hip hop, dança contemporânea, dança popular etc.)

Outros desafios acrescidos: cada coreógrafo poderá incluir uma intenção advinda de um personagem por ele escolhido – ex. um pescador; e a professora a cada vez pedir para incluir um dos fatores dos jogos teatrais de Viola Spolin por ex. quem; onde; o que e os coreógrafos terão que dizer que eram a cada rodada ou a turma tentar descobrir também. Em seguida, fizemos a leitura de um texto sobre o papel do brinquedo na infância e por fim uma roda de conversa sobre a aula, sobressaindo-se opiniões que a aula foi explicativa; reflexiva e interativa com ótima participação da turma quanto ao entendimento sobre a disciplina, os textos e o jogo praticado.

Na aula seguinte, dialogamos sobre outro texto referente a psicomotricidade e corpo. Evidenciando aspectos sobre as fases do desenvolvimento da criança. E em seguida realizando a seguinte prática, com ênfase no que denominamos de metodologia da Ciranda, isto é, sendo a aula dividida

em três partes: abrindo a ciranda; cirandando com princípios e técnicas de dança e, por fim, fechando a ciranda. Sobre essa abordagem metodológica iremos discorrer mais detalhadamente em outro texto.

1ª. Parte: Abrindo a Ciranda: brincando com o corpo ou o corpo brincante que sou (aquecimento)

a. Em círculo, para receber as instruções e iniciar movimentos de Equilíbrio e desequilíbrio (A árvore balançando, mas não cai) – brinca com isso; variando os tempos e mexer-se em câmera lenta, rápida;

b. Fazer caretas; morto-vivo; cara-coroa (cara: saltita virando-se para direita; coroa: saltita virando-se para esquerda); terra-mar (terra: salta caindo para fora do círculo; mar: salta em pé para dentro do círculo); usando três dos 4 elementos da natureza: meio=terra; atrás=fogo; frente=água

c. Senta-se e vamos navegar no rio: pés estendidos para o centro e dão as mãos fazendo movimento de remar, abrir o sol (estendem o tronco para fora do círculo – tipo uma flor abrindo); o sol se põs (flexionam o tronco para dentro do círculo); balanço do mar (todos para um lado e para o outro)

d. Repetir o Jogo do coreógrafo (incluindo o que, onde, quem);

2ª Parte: Cirandando com as técnicas de danças: o corpo que dança brincando (núcleo da aula)

a. Deslocar-se pela sala fazendo pé *em dehors*; fazendo o salto do sapo; parando e fazendo asa de borboleta com as pernas; asas de uma águia; saltitando na música e ao parar a música faz estátua; tromba de um elefante; caminhada de

um dinossauro; saltitos; patinar/*chassé*; Figura aberta no plano baixo; figura fechada no plano médio ou alto etc.

b. Frente para o espelho: sequência final que será passada por passos em deslocamentos de trás pra frente que depois serão juntados até a coreografia total.

-Marcha 2 x8T + 4no lugar;

-Separa perna direita e esquerda no lugar nas 4 direções e remando e balanço do mar; (com leve torção de tronco tipo twist da dança do ventre); (1ª direção faz com braço remando na frente de um lado pro outro; 2ª direção com balanço do mar, tronco lado e outro; 3 e 4ª direções repetem a 1 e 2 respectivamente)

-Circunda tronco em torno de si mesmo, sendo 4t para direita e 4t para esquerda, depois faz o mesmo se deslocando;

- Patina 4T tempos para uma direção e 4T para outra direção;

-Saltita pulando poças de água;

-Faz movimentos de estátuas picotadas (dança contemporânea).

Em 4 grupos construirão a composição coreográfica e apresentarão.

3ª Parte: Fechando a Ciranda, o corpo que silencia (relax)

Vamos deitar, sentir o chão, perceber nossa respiração, ouvir a música etc.

AULA 2

Na aula seguinte, fomos ler um texto que trata da importância do ensino da dança para criança e a partir dele vivenciamos a seguinte prática:

1ª Parte: Abrindo a Ciranda (aquecimento)

a. Jogo das articulações primeiro a professora junto com a turma identifica quais articulações do corpo (mexe-se na música; quando a música parar toque com uma mão na articulação falada (ex. cotovelo) e movimente as partes do corpo ligadas a ela; depois a articulação citada será conectada na do colega e o resto do corpo dançará.

b. Jogo do passa mão: com rapidez uma mão passa na outra indicando a direção do olhar para o outro do círculo e este continuará; repete agora indicando alto ou baixo para que a pessoa que receber agache-se ou fique em pé; depois faz com a mão esquerda (quem receber dará um giro saltado: girando em torno de si); Repete agora trocando de lugar no círculo com rapidez;

2ª Parte: Cirandando com as danças

Aqui houve a revisão dos jogos das duas aulas passadas e a sequência de movimentos coreografada.

3ª Parte: Fechando a Ciranda

Deitados alongar-se, perceber o contato do corpo com o chão etc.

AULA 3

A próxima aula, resolvemos que seria predominantemente prática e assim ocorreu, conforme descrição abaixo:

1ª Parte: Abrindo a Ciranda

Todos sentados no círculo com pernas cruzadas:

Obs.: Ir, quando possível, relacionando já aos 4 elementos da natureza (sentindo o ar; o fogo; a água; terra)

a. Bola de massa e escultura do corpo: Começa aquecendo as mãos e sentindo o calor entre elas; pensa que tem uma massinha e vamos fazer uma bola e levar ao rosto e cabeça espalhando-a/amassando-a no rosto e criando seu rosto e cabeça, traz a bola de volta para as mãos, amassa novamente e leva para os braços e depois vai seguindo com a bola e fazendo a escultura das outras partes do corpo (tronco; quadril; pernas; pés)

Deita e sente o corpo no chão; o corpo que foi esculpido; o corpo que agora é você e daí você pode se espreguiçar; se mexer; mexer as pernas; os braços e até ficar de cócoras:

De cócoras, começa a brincar com as possibilidades de movimentos a partir dessa posição, caminhando para dentro e fora do círculo, dando as mãos e fazendo balanceios laterais junto com os colegas de lado, sem descolar as mãos espalmadas nas dele vai ficando em pé.

b. Agora que somos um corpo, vamos andar, andar, andar, mas sem sair do lugar;

Agora que somos um corpo, vamos remar, remar, remar, mas sem sair do lugar;

Agora que somos um corpo, vamos pular, pular, pular, mas sem sair do lugar;

Agora que somos um corpo, vamos dançar, dançar, dançar, mas sem sair do lugar;

Agora que somos 2 corpos (e saem pelo espaço de mãos dadas, vamos andar)

Vai repetindo tudo em dupla; Depois em trios

Obs.: ir variando o tempo, as direções, os níveis do espaço, o peso (ex. andar pesado, pesado, pesado, andar leve, leve, leve)

Depois em 4, 5, 6, 7, 8 pessoas; Depois individualmente;

E finaliza dizendo: Agora que somos muitos corpos, vamos correr, correr, correr; dançar, dançar, dançar;

2ª Parte: Cirandando com as técnicas de dança

a. Em 4 grupos vamos fazer a ciranda dos 4 elementos: fazer um circuito com movimentos dançados tendo como impulsos geradores os quatro elementos da natureza.

Rodada 1

Ciranda 1: Movimentos de terra (mais chão; rolamentos etc.)

Ciranda 2: Movimentos de água (mais fluido; Sinuosos etc.)

Ciranda 3: Movimentos de ar (mais leve, sinuosos etc.)

Ciranda 4: Movimentos de fogo (mais pesado, mais rápido, picotado etc.)

Rodada 2

Circulam novamente em cada ciranda para memorizar seus movimentos de terra; depois de água; depois de ar; depois de fogo.

Rodada 3

Depois de todos circularem nas 4 estações e voltarem para sua estação de origem, eles vão retomar seus 4 movimentos agora na sua estação de origem; ou seja; cada aluno irá juntar seus movimentos numa sequência de 4 oitos.

Rodada 4: Misturando as cirandas

Cada um terá um número (1 a 10) e sairá da sua estação de origem para se juntar aos seus números correspondentes (ex. número 1 das quatro cirandas);

E agora, em novos grupos, juntarão seus movimentos: sendo que cada dois farão seus 4x8t e em seguida todos aprenderão os movimentos número 1 de cada (isto é, 1 terra; 1 ar; 1 fogo; 1 água).

3ª Parte: Fechando a Ciranda

Todos compartilharão suas apresentações e ao final falarão sobre a experiência desde a escultura até a ciranda dos 4 elementos.

AULA 4

Na aula seguinte, utilizamos um objeto-brinquedo como recurso metodológico criativo para o ensino da dança e denominamos de Dança do barangandão ou balangandã.

OBS: brinquedo de origem mineira, feito de papel crepom, jornal e barbante que, ao ser girado, parece um arco-íris. Dizem que as mulheres se reuniam perto dos rios e contavam histórias umas para as outras, mas tinha sempre aquela envergonhada que não falava nada, daí criaram um

brinquedo para poderem se sentir mais à vontade no grupo e sentir a liberdade do corpo.

1ª Parte: Abrindo a Ciranda

Estica-se igual a um elástico e para fazendo uma pose; repete;

Enche-se movimenta-se cheio e seca igual a uma bola; repete;

Balançar (movimentos balançados)

Circular

Cruzar pernas na frente e virar-se (girando 180) e salta a poça a frente. Repete...

Derrete igual a um gelo;

Em dupla, caminha pela sala e, ao sinal, quem for A vira estátua e quem for B vira dançarão interagindo com a estátua que não poderá sorrir. Depois troca.

2ª Parte: Cirandando com as danças

Construir o barangandão e brincar com ele, explorando alguns movimentos básicos vistos no aquecimento (esticar-se; balançar; circular; saltitar; pular em um pé só, trocar de pé)

Criar sua dança agora com todos os movimentos: estica-se, balança, circula, salta, pula.

Experimentar outro espaço ao ar livre, fora da sala de aula.

3ª Parte: Fechando a Ciranda

Nesse momento optamos por deitar, ouvir a música, relaxar.

AULA 5

1ª Parte: Abrindo a Ciranda

Movimentação de aquecimento a partir da música (medos – cd GANGORRA);

Sobre medos, monstros, caras de bocas... Dizer: quando dançamos, dependemos de dois elementos (corpo e movimento). Quando temos medo, expressamos isso no corpo, então vamos demonstrar isso em dança.

1. Que medo de monstro, lobo (faz expressões de caretas, etc.) movimentos sinuosos;

2. Quando a música fala: “não tenha medo não”, alonga-se 1 vez em baixo (não tenha medo não); faz outra vez em cima, pois essa é a hora da coragem.

3. Quando a música fala “que medo de monstro”, faz caretas etc.

4. Quando a música fala: “Não tenha medo não”: alonga-se;

5. Repete

2ª Parte: Cirandando com os princípios e técnicas de dança

4 GRUPOS: cada um terá um rolo de cordão que irá passar até formar uma teia;

Sendo que cada componente terá um número para que depois da teia formada, a professora dê o comando de cada número para entrar na teia e se movimentar criativamente de acordo com a citação dos elementos estruturantes da dança e suas variações:

Equilíbrio-desequilíbrio; variando os níveis do espaço da teia;

Espaço (cinesfera ou kinesfera= espaço pessoal);

Direções

Tempo: rápido, lento, moderado

Peso: leve, pesado

Fluência: livre, controlado, interrompido

Deslocamento; Ritmo. Final: Cada grupo fará uma partitura de 4 oitos a partir de uma ênfase: relacionamento; espaço; direções; tempo; peso.

3ª Parte: Fechando a Ciranda

Relaxamento e diálogo sobre a aula.

É importante dizer que as referidas aulas foram elaboradas e executadas de modo reflexivo e que aqui se trata brevemente de uma exposição dos tópicos de cada plano de aula. Nesse sentido, ressaltamos ainda que a turma estudou de modo mais detalhado em cada aula, aspectos relacionados aos elementos estruturantes da dança; bem como as metodologias de ensino; corpo, movimento e dança criativa; entre outros conteúdos da dança, os quais serão inclusive apresentados em um outro texto após o término do semestre e conclusão do componente curricular.

REFERÊNCIAS

ALVES, Teodora de A. **Dança para criança**: a ciranda como proposição metodológica. Texto didático, UFRN, 2017.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. **Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. 1996. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394_ldbn1.pdf. Acesso em: 13 dez. 2018.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Perspectiva: São Paulo, 1990.

UFRN. **Projeto Pedagógico de Curso de Graduação em Dança**. Natal: UFRN, 2009.

WALLON, H. **As origens do pensamento na criança**. São Paulo: Manole, 1989.

AUTORES

Alysson Amâncio de Souza

Professor do Departamento de Teatro do Centro de Artes Reitora Violeta Arraes de Alencar Gervaiseu (URCA, CE), bailarino e coreógrafo. Doutorando em Artes na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da UFRN.

Ana Cláudia Albano Viana

Diretora Artística e intérprete-criadora do Grupo Nammu, gestora no Espaço A3, Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da UFRN. Doutoranda em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN.

Ariane do Nascimento Mendes

Licenciada em Dança (UFRN) e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da UFRN. Intérprete-criadora no Grupo de Dança da UFRN (GDUGRN).

Christine Pereira da Silva

Graduada em Licenciatura em Teatro na UFRN e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da mesma instituição.

Juarez Zacarias Neto

Artista, docente e pesquisador. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e Licenciado em Dança pela mesma instituição. Compõe o elenco de bailarinos da Cia de Dança do Teatro Alberto Maranhão (CDTAM), atuando também como professor da Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão (EDTAM).

Karenine de Oliveira Porpino

Professora associada do Departamento de Artes da UFRN, onde atua no Curso de Licenciatura em Dança. Coordena o Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e participa do Estesia (Grupo de Pesquisa em corpo, Fenomenologia e Movimento). Atua nos Programas de Pós-Graduação em Educação e em Artes Cênicas, ambos na UFRN. É autora do livro *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*.

Larissa Kelly de Oliveira Marques

Professora associada do Departamento de Artes da UFRN, onde atua no Curso de Licenciatura em Dança. Vice-coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança e professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PP-GARC). Membro pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR); Diretora da *Gaya Dança Contemporânea*.

Leila Bezerra de Araújo

Licenciada em Dança (UFRN) e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da UFRN. É professora de Artes no município de João Pessoa, PB.

Marcilio de Souza Vieira

PhD em Artes, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança da UFRN. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN); é professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) e Pós-Graduação em Ensino de Artes (PROFARTES) da UFRN. Autor dos livros *Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso*, publicado pela Paco Editorial, São Paulo, 2012; *Persona de Dança: Edson Claro*, publicado pela Editora Prismas, 2016; *Dancing Movements in Laban Studies*, publicado pela Editions Universitaire Europeennes, Paris, 2017. Organizador dos livros *Saberes do Corpo/Tradição na Dança*, publicado pela Editora Prismas, 2016; *Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas*, publicado pela Editora da UFRN, 2016.

Patricia Garcia Leal

É artista, pesquisadora e docente. É professora de Dança no Departamento de Artes da UFRN. Doutora pelo Instituto de Artes da Unicamp. É autora dos livros *Amargo Perfume: a*

dança pelos sentidos e Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban, publicados pela Editora Annablume e Fapesp.

Renata Celina de Moraes Otelo

Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Ensino de Arte (UFRN), Mestre em Artes Cênicas (UFRN), Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de criação (Cirandar DEART/UFRN). Professora do Município de Natal (Artes Cênicas), pesquisadora e Artista da cena.

Teodora de Araújo Alves

É professora de Dança no Departamento de Artes da UFRN e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC). É integrante do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Coordenadora do Núcleo de Arte e Cultura da UFRN (NAC).



Este livro foi produzido pela
equipe editorial da Universidade
Federal do Rio Grande do Norte.

