

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Alecsandro Dall´Olmo

Bailarino-ator-autor,

a experiência do corpo biográfico
no fazer de companhias gaúchas.

PORTO ALEGRE
2009

Alecsandro Dall´Olmo

Bailarino-ator-autor,

a experiência do corpo biográfico
no fazer de companhias gaúchas.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial da obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, linha de pesquisa Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson Souza e Silva

Porto Alegre

2009

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Bailarino-ator-autor,
a experiência do corpo biográfico
no fazer de companhias gaúchas.

Elaborado por
Alecsandro Dall´Olmo

Requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas

Orientação Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson Souza e Silva

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes

Prof^a. Dr^a. Mirna Spritzer

Prof^a. Dr^a. Silvia Balestreti Nunes

Porto Alegre, 17 de abril de 2009.

Agradecimentos:

Minha orientadora pela atenção constante, pelo carinho e pela confiança em meu trabalho.

Professores do PPGAC/UFRGS pelos ensinamentos e por seu empenho na construção deste curso inédito no Rio Grande do Sul.

Professores da Federal da Bahia pelo atenção e boa acolhida.

Amigos Jerri Dias e Xanda Dias pelos momentos de reflexão, pelas jantãs, pelos brindes, pela ajuda informatizada e pelo incentivo.

Ivan Motta pela amizade, pelo entusiasmo e pelos bons e nem tão bons conselhos.

Amigos artistas que foram entrevistados, como Tatiana da Rosa, Cibele Sastre, Alessandra Chemello, Daggi Dornelles, Luciana Paludo e Airton Tomazzoni.

Amiga Guga pela revisão de vários textos.

Meus pais e meus irmãos pelo apoio desde o princípio da minha jornada movente.

Kalixa pela aventura no Everest e os churrascos de ovelha.

Marcia Gonçalves Munhoz por dividir comigo o palco e a vida.

E para a Manuela, que está dentro da barriga da Marcia ensaiando.

Resumo

Bailarino-ator-autor, a experiência do corpo biográfico

O estudo busca contribuir para a reflexão sobre a experiência do bailarino-ator sobre a cena contemporânea, onde se exige a presença de um corpo concreto, mas igualmente um corpo pensamento; um corpo capaz de captar seu espaço exterior e ao mesmo tempo um corpo transparente, revelador de seu avesso. Na intersecção dança e teatro, o estudo reconhece o papel preponderante de Vaslav Nijinsky, Pina Bausch, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski no surgimento deste novo sujeito da cena e a influência do fazer no bailarino em Porto Alegre e examina, à luz de referenciais filosóficos questões referentes ao movimento como impulso vital, ao corpo-pensamento, a autoria e a presentificação. Nesta perspectiva, o movente imaginado por Artaud e delineado por Nijinsky encontra eco no bailarino-ator de Pina Bausch. Grotowski e a coreógrafa alemã encontram-se no empenho pela libertação do corpo e na realização de procedimentos capazes de promover o mergulho profundo do artista sobre si mesmo. Assim, o bailarino aparece, em última instância, como autor de um novo corpo, obra artística que incita à recriação da organização do mundo.

Palavras-chave: performance, corpo-pensamento, bailarino-ator, processo de criação, trabalho sobre si mesmo, presentificação.

Abstract

Dancer-author-actor, The experience of the biographical body

This study seeks to contribute on the reflection about the dancer-actor experience on the contemporary scene, which demands the presence of a concrete body but equally a thought-body: a body able of capturing its external space and at the same time able of being a transparent body, that reveals its inside out. On the theatre-dance intersection, the study acknowledges the preponderant role of Vaslav Nijinsky, Pina Bausch, Antonin Artaud and Jerzy Grotowski in the emergence of this new scene subject and on the influence of Porto Alegre's dancer performance. Through philosophical references, the thesis looks at questions concerning movement as vital impulse, as well as the thought-body, the authorship and the presentification. In this perspective, the dancer imagined by Artaud and shaped by Nijinsky finds his/her resonance on Pina Bausch's dancer-actor. Grotowski and the German choreographer meet on the commitment for the body freedom and in the creation of procedures that promote the deep immersion of the artist on him/her self. Therefore, the dancer emerges, as last resort, as author of a new body, work of art that arouses to recreate the world organization.

Keywords: performance, thought-body, dancer-actor, creation process, work on oneself, presentification.

INTRODUÇÃO

Um caminho aberto para o mergulho. O mais profundo mergulho possível como fez Vaslav Nijinsky, que azedou a dança e deslocou até a vertigem em dez minutos. Um mergulho do bailarino sobre ele mesmo em busca de um bailarino, ator e autor, um bailarino-ator-autor, um corpo híbrido, um corpo em experiência, que olha e sente a si mesmo. Um corpo que é vivência, experimentação, memória; que é pensamento, que opera o impulso vital para o fazer; um corpo que se revela. Essa é a proposta deste trabalho, que tem como mobilidade destacar as potências do humano sobre o saber dizer e saber fazer do corpo biográfico do bailarino que dança no Rio Grande do Sul, mais especificamente em Porto Alegre. Um mergulho a partir da presença do corpo na dança e não de uma interpretação. Um mergulho ao encontro de um movente colocado em uma história. A história em questão é dos afrouxamentos dos padrões encarnados. História da busca da autonomia, do afrouxamento da codificação. Busca de um diferente entendimento da regulação do corpo. O encontro em si do sujeito enquanto bailarino-ator-autor, enquanto corpo-saber-presente, levando em consideração o pensamento, a intuição, os sentidos, o meio em que vive, as sensações, as capacidades.

O movimento que se presentifica, que é o próprio sentido, que descortina, que desata, que expõe, que pulsa, que vive. Que é ação. Que é ausência. Toda essa ação em meio tensões e relações são tratadas por diferentes pensadores da dança e do teatro entre eles estão Nijinsky e Antonin Artaud, cujas iniciativas influenciaram os moventes da capital gaúcha. Movimentação que se iniciou em 1920 com o Instituto de Cultura Física e que aos poucos impregnou os contos mágicos da dança e os contos de fadas com as lendas do Sul e com crônicas do cotidiano. Com as crônicas não-lineares do humano e suas relações com as maneiras de trabalhar e colocar o corpo em movimento, a dança foi ganhando outro tonos, outras séries. Foi agregando saberes, descobrindo Rudolf Laban e Jerzy Grotowski. Foi fazendo da combinação bailarino e ator algo que vem pulsando nas salas de aula, nas salas de ensaio, nos palcos.

O corpo foi desafiando o corpo entre os contos do balé clássico ao pós-dramático. E não há como não pensar na necessidade de um corpo sem órgãos de Artaud ou de como criar para si, como entendia Gilles Deleuze e Félix Guattari, um corpo sem órgãos, em um trabalho de desfazer suficientemente o próprio eu e de desencarnar para uma ressurreição das pequenas mortes do gesto gasto, do gesto não usado, do corpo do gesto.

A coreógrafa gaúcha Carlota Albuquerque, diretora e coreógrafa da Terpsi Teatro de Dança, uma das companhias que move esta investigação do bailarino sobre ele mesmo, acredita que a dança vem de mortes. Vem de pequenas mortes de conceitos, de decomposições, de transformações, ressurreições. Vem contágio, do despertar da memória viva e mutante. Do ritual do luto e do nascimento. Sempre pequenas mortes e a necessidade de aprender a relação do corpo e ambiente no trânsito entre ato e potência, na relação do corpo-próprio e sua biografia. No trânsito de saber o que move a biografia de cada um. Um trânsito de desfazer e também de refazendo para a dança como pensamento no corpo. E o corpo é um ponto de intersecção no qual quando se observa mais de perto, a fronteira entre a vida e a morte constantemente se torna tema e problema.

É verdade que a dança tem criado sistemas, mas a própria dança, a partir de um determinado período em que passou a alterar sistemas, aparece com a oferta do espaço a ser ocupado e não expressado ou interpretado. A oferta é a presença, a presentificação e a comunicação como uma bactéria, como um contágio que não se explica, que é o próprio sentido. É claro que também na alteração pode-se criar uma conformação de sistemas. Entretanto, a possibilidade foi aberta e a convergência dança-teatro e o serpenteio de iniciativas, tendo na presença de Pina Bausch uma referência importante para a dança de modo geral e de modo muito especial para a dança feita em Porto Alegre, colaboram para descondicionamento, mais do que isso: colaboram para uma integração. Trata-se de iniciar um processo de desconstrução para integrar o bailarino-ator-autor. Idéia que irá afetar o fazer e a criação.

Para dar conta desse desassossego todo, desse admirável chip novo movente, além de contar com as teorias e estudos dos autores como Hans-Thies Lehmann, Alain Badiou, José Gil, Laurence Louppe, António Damásio e Henri Bergson , será levado em conta estudos sobre o corpo que dança de Daniel Sibony e Céline Roux. Entre os pesquisadores e autores brasileiros as idéias de Ciane Fernandes, Matteo Bonfitto, Maribel Portinari, Suely Rolnik, Márcia Strazzacappa, Christine Greiner e Helena Katz irão povoar as conexões. Já os pontos de centrais de referências serão Nijinsky e Artaud, com contribuições essenciais das propostas elaboradas por Bausch e Grotowski. Estes quatro nomes serão apresentados de forma objetiva e breve, pois o foco do trabalho não é evidenciar a vida de cada um desses notáveis das artes. Mas suas iniciativas e relações com a dança gaúcha serão detalhadas e muitas vezes exemplificadas. Nijinsky, Artaud, Bausch e Grotowski habitam o corpo do bailarino-ator-autor gaúcho e por este motivo eles serão mais destacados do que outros diretores e coreógrafos, que também foram essenciais para as transformações na história da dança.

A partir de investigações sobre dança como pensamento e movimento como impulso vital pretendo propor conexões com o fazer dos bailarinos em três companhias gaúchas e também em algumas de suas experimentações solo. A intenção é mostrar como é possível evidenciar, no fazer do bailarino gaúcho, a emancipação do corpo arquitetada por Nijinsky e a teatralidade visual proposta por Artaud, destacando as rupturas e as convergências envolvidas na construção do corpo e no próprio fazer, buscando uma intersecção da dança e do teatro na história da arte e que se firmou no Rio Grande do Sul, principalmente a partir dos anos de 1980, com a criação da companhia Terpsi Teatro de Dança, cuja referência é Bausch; da Cia. H de Dança Contemporânea, estrutura em 1989, cuja referência é Bausch, Artaud e Nijinsky; e da Ânima Cia. De Dança, criada em 1988, cuja referência também esbarra em Artaud e Nijinsky. No entanto, a presença das iniciativas de Nijinsky e Artaud estão pulsando desde que Antônia Seitz Petzhold inaugurou em 1937 sua escola de bailados, que ficou aberta até o início dos anos 2000.

Além de expor um pouco do início do fazer da dança em Porto Alegre – e expor e tramar conexões com influências externas de pensadores e criadores da Alemanha, Estados Unidos, França e Rússia – esta investigação do fazer do bailarino-ator-autor gaúcho será permeada com considerações de outros bailarinos, mas principalmente com minha própria dança como memória e metáfora, pois integrei (em alguns momentos simultaneamente) as três companhias independentes já mencionadas e fui aluno de Petzhold. Selecionei oito bailarinos, que foram entrevistados para esta dissertação, evidenciando maneiras do fazer do movente no Rio Grande do Sul.

São artistas que trabalharam na Terpsi, na Ânima e na H ou que tiveram contato com os profissionais ligados a estas companhias. Entre os entrevistados estão Tatiana da Rosa, Cibele Sastre, Luciana Paludo, Daggi Dornelles, Airton Tomazzoni e Alessandra Chemello. As análises desses bailarinos irão impregnar os blocos de conexões. Há ainda as considerações de Ivan Motta, Carlota Albuquerque e Eva Schull sobre os movimentos da dança do cotidiano, da dança sem hierarquia, das relações entre iniciativas e propostas, do teatro e da fragmentação que eles ajudaram a criar. Carlota, como já mencionado, é diretora da Terpsi, Eva da Ânima, e Motta da H.

Alguns trabalhos das companhias serão analisados nos blocos de conexão de compõem este estudo, alguns contarão com imagens anexadas na parte final seguidas de comentários abaixo da imagens. Entre as obras que serão apresentadas estão *Resto é Silêncio e Transitório/Constante*, da H; *Lautrec, Orlando's e Quem É?*, da Terpsi; *Tons*, da Ânima; *Dorothy aos Pedacos*, criada por mim, e *Um Fauno Atrás do Muro*, elaborada por mim e Ivan Motta. A idéia não é fazer um avaliação exaustiva de cada obra, mas sim relacionar trabalhos das companhias, com os conceitos, procurando mostrar também a importância de determinadas obras para o desenvolvimento da dança no Rio Grande do Sul, principalmente no caso de *Resto é Silêncio*, *Quem É?* e *Tons*, que são obras que ganharam reconhecimento dentro e fora do Estado do público e da crítica. Na verdade, alguns desses balés, e até mesmo outros, também estarão mencionados em

determinados momentos.

Estas três criações (*Resto é Silêncio*, *Quem É* e *Tons*) são trabalhos emblemáticos para o amadurecimento de bailarinos e também da poética das companhias, influenciando ainda outros grupos de dança. Não foram obras de estréia das companhias. São fruto de uma experimentação intensa em sala de ensaio. Uma experimentação praticamente diária, com tempo de maturação, com bailarinos jovens e experientes. Havia gente chegando, como eu e Tatiana da Rosa, e veteranos como Gerson Berr e Aldair Gonçalves, garantindo atritos e estimulações, instigando uma tensão particular e como uma certa força de ação no corpo. Era como um despertar do corpo para uma relação com si mesmo, com o outro e com o ambiental. Um multiplicar do corpo e também um entendimento do sujeito no corpo, que é ação e intenção, que é real e virtual.

Foram nestes três trabalhos inicialmente que se estabeleceu ainda, pelo menos mais intensa e claramente para mim, a relação dança e teatro por aqui, a relação Nijinsky-Artaud no que poderíamos chamar de base e um avançar nas relações a partir deste encontro. Foi também um encontro do corpo e do sujeito que habita o corpo. Um encontro com o ambiente e com o tempo que cercam o corpo ele próprio, o bailarino em si mesmo. O filósofo francês Merleau-Ponty descreve a função do corpo-próprio, que pode ser entendido como um exercício da subjetividade com exterioridade comportamental (um mediador ativo entre o sujeito e o mundo), mostrando que os sentidos corporais não são intermediários.

Os sentidos não são aparelhos para simplesmente captar imagens ou objetos do mundo. Os sentidos, o corpo, portanto são compreendidos como meios do sujeito ser sensível ao mundo, ao objeto. Era este o "passo" em foco nas três obras. O sujeito, como corpo, desta maneira, não é um evento ou parte do mundo, mas a instância fundamental de um pacto de intencionalidade vital, no qual o corpo conduz o mundo em si: tem consciência do mundo, das coisas, do outro e de si próprio.

Com a mediação se estabelece a distinção do movimento concreto e do movimento abstrato do agarrar e do mostrar. Seria como a distinção do fisiológico e do psíquico, da

existência para si. Conforme Merleau-Ponty, quando se estabelece uma diferença entre movimentos concretos e movimentos abstratos, esta distinção não deve conduzir a uma confusão entre o corpo e a consciência.

"Enquanto tenho um corpo e atuo através dele no mundo, o espaço e o tempo não são para mim uma série de pontos justapostos, menos ainda, uma infinidade de relações sobre as quais minha consciência operaria a síntese e onde ela implicaria meu corpo. Eu não estou no espaço e no tempo; não penso o espaço e o tempo. Eu sou em relação ao espaço e ao tempo. Meu corpo se aplica a eles e os abraça." (PONTY: 1999, p.129).

Para tentar dar conta deste corpo-próprio, vivido, biográfico do bailarino-ator-autor de si mesmo, meu deslocamento gramatical se dará em bloco de conexões, levando em consideração a norma gramatical vigente antes da revisão ortográfica que entrou em vigor em janeiro de 2009, alterando acentos e principalmente regras de hifenização. No final de cada bloco, além das notas necessárias, optei por acrescentar uma pequena bibliografia com relação direta ao bloco e que depois é incluída e ampliada na bibliografia geral. Os blocos são meus acampamentos para uma escalada nem sempre organizada, nem sempre coesa, nem sempre clara. Vou, digamos de mochila nas costas, percorrendo idéias, propostas e encontros. E se há algo que bailarino carrega consigo é a mochila, com seus compartimentos expostos e secretos. A mochila é quase corpo. É a bagagem que é vista e que também oculta. Vou não no sentido de subir, mas de me deslocar em um monte improvável da dança. No sentido de um serpenteio. A idéia é utilizar e evidenciar acampamentos da história da dança e do teatro intensos para as companhias gaúchas.

Os acampamentos funcionam como inteligências, pontos que foram construídos antes do presente e que seguem em construção. No Monte Everest, onde surgiu a idéia por exemplo, há quatro acampamentos. São espaços de provisões para a aclimação. Na dança do monte improvável também existem os pontos de encontro de rupturas e convergências. Não se pode ir em linha reta no monte improvável da dança. Não se pode avançar sempre. E para avançar entre os acampamentos é preciso aclimação. Não há

um tempo determinado para essa aclimatação. E alguns encontro são de idéias, como no caso de Nijinsky e Artaud.

O Everest também tem um outro motivo: costume escalar. Nunca subi o Everest, mas estive suspenso e com o corpo colado nas rochas muitas vezes, me arrastando, me sustentando longe do chão, arriscando o próximo passo, a série de passos. Não se ouve quase nada quando se está muito acima do chão, só a música do vento e dos condores. A música do corpo ofegante, a música do pulso na garganta seca. Também já fiquei preso no alto, esperando a chuva passar, tentando empurrar o limite um pouco mais para frente. É uma dança como se fosse o balé Everest: é fundamental encontrar o momento mais adequado para o movimento – e ele vem das entranhas, da anatomia esgotada - para (re) descobrir a dança e aprender a carregá-la no corpo, ocupando o corpo de dança, contagiando todos os órgãos, a relação com o outro e com o meio.

O Everest é o teto do mundo com 8.848 metros de altura. Fica mesmo no continente asiático, na cordilheira do Himalaia, na fronteira do Nepal com o Tibet. Em função da altitude, o cume permanece coberto por gelo durante o ano todo. Trata-se de um local em que não se pode permanecer por muito tempo. Alpinistas profissionais destacam que o aconselhável é permanecer não mais do que 20 minutos no teto do mundo, pois a baixa quantidade de oxigênio, o frio intenso e a instabilidade climática dificultam muito a vida acima dos 7.900 metros. Sem contar que às vezes simplesmente não é possível se mover da base ao topo. Esses são os fatos da montanha. Alguns dados geográficos.

O corpo em uma dança do Everest como uma proposta de uma dança de aclimações, evidenciando o corpo tornado biografia do bailarino no Rio Grande do Sul, que se utiliza de sistema estabelecidos para a dança (clássica, moderna e contemporânea) e vem se aclimatando, vem explorando conceitos abertos ao longo da história da dança. E essa aclimatação também envolve conceitos que foram rompidos e a indeterminação no pós-dramático, que tem afetado o fazer de uma geração de artistas de Porto Alegre no fazer do bailarino-ator-autor. Uma geração que tem como mestres pessoas que foram influenciadas diretamente por professores que firmaram as bases da dança gaúcha.

O que me interessa na metáfora da dança como o Everest são suas possibilidades, são suas alturas, suas distâncias que parecem próximas, seus longos planos, a dificuldade de seguir e de ficar parado, suas fossas abissais, suas inclinações, suas cascatas de gelo, suas avalanches, seus paredões, as rotas que não levam a lugar algum. A dança como um Monte Everest é também uma dança de fronteiras. As fronteiras reais e as que vão surgindo, se fixando, se quebrando, se misturando. O Everest como um palco de gelo que é sólido e líquido. Um palco de possibilidades de aclimatações para bailarino-ator-autor e suas progressões, pausas, descobertas e retomadas de uma dança também nas fronteiras entre as artes, provocando um sujeito que se move sobre fragilidades. Sobre um palco sólido e líquido de dança-teatro.

Quando o corpo se desloca sobre o gelo que se equilibra na mistura entre o sólido e o líquido é importante se apropriar dos elementos, do ambiente, do instrumental. É importante saber esperar, avançar, recuar. E todos esses efeitos se passam no corpo. O corpo é o limite e seu dobro, seu avesso. É preciso ter apreendido alguns princípios, observado competências, conhecer algumas regras do corpo. É preciso apreender a andar, correr e ficar parado. Depois tudo se cruza, se contorce, se polui, se estilhaça.

A investida ao monte e o deslocar entre os acampamentos exige autonomia de cada sujeito para circular com segurança (só ele pode saber quando é possível seguir). Exige assimilação das adversidades do ambiente (é preciso congregiar elementos), exige uma autoria para decisões nem sempre acertadas (é preciso garantir parâmetros, mesmo em processo). O bailarino sobre ele mesmo se move para o alto, para os lados e para o subterrâneo, principalmente para a memória do subsolo. E como veremos a minha dança vem literalmente do subsolo.

Há pontos de provisões nos acampamentos. São encaminhamentos fixados de Nijinsky (e seu sujeito que dança a sublimação, o bailarino-ator-autor de sua sexualidade, a sexualidade, o sexo), de Steve Paxton (com a dança de contato e improvisação), de Yvonne Rainer (que pregava a idéia de corpo democrático), de Bill T. Jones (com o particular em ênfase), de Jérôme Bell (que aposta na simplificação do corpo), de Pina

Bausch (com a dança como pensamento, os paradoxos e a experiência de cada um, a memória como gesto). Há também acampamentos de movimentos elaborados por Rudolf Laban, pela Judson Church, por Merce Cunningham e em paralelo à dança por Artaud, Grotowski e Eugenio Barba, que provocaram a reinvenção do corpo que contamina o fazer do movente da capital do Rio Grande do Sul, rompendo a fábula para contar outras histórias. Histórias de sentidos e de tensão do corpo do sujeito.

Evidente que há mais provisões espalhadas e compactadas em acampamentos. Mas não se trata de fazer um mapeamento histórico da dança no mundo e sim apontar elementos essenciais, apresentar propostas, levando em conta alguns criadores essenciais e que de alguma forma estão relacionados com o Rio Grande do Sul, e que influenciaram (e ainda influenciam) o fazer do bailarino gaúcho, tendo como base os artistas das referidas companhias, que também se desmancham em meio a simplificação, ao corpo vibrátil, ao contato, ao corpo democrático, ao movimento como drama, como memória particular, ao corpo-pensamento.

Mas é preciso esclarecer que as questões sobre o bailarino-ator-autor gaúcho, se deslocando entre as cascatas de gelo, na rotina caseira e na descoberta dos "sóis de Rembrandt" (1) que o escuro céu do norte lhe negava, parecem cada vez mais abertas, principalmente desde os anos 90 em função do trabalho desenvolvido pelo próprio Bell, que parece estar fazendo um exercício de subtração. O flerte com a subtração, como uma espécie de manifesto a menos, influenciam o fazer do bailarino das companhias gaúchas, que buscam suas referências inicialmente na Europa, mais precisamente na Alemanha, enfatizando a caixa de ressonância mais sensível que existe: o corpo.

Notas e Referências

(1) Rembrandt: pintor e gravador holandês, nasceu no dia 15 de julho 1606 e morreu em aos 63 anos, no dia 4 de outubro de 1669. No cavalete, deixou o último quadro, que não conseguiu terminar. Mostrava seu quarto: uma cama simples, uma cadeira quebrada, um espelho sem moldura, uma mesa rústica Hoje, após três séculos, é considerado um dos maiores pintores de todos os tempos. Seu último Auto-Retrato é a mais extraordinária, penetrante e impiedosa análise que um pintor fez de si mesmo: a pele envelhecida tem a

mesma textura dos mortos das Lições de Anatomia, a figura tem o mesmo impacto dramático do seu Boi Esquartejado, a cor é profunda e cheia da dor da Descida da Cruz. É possível ver no seu rosto a morte de Saskia e dos meninos (família do pintor), a luta contra a miséria e esquecimento total. Só o olhar triste mas insinuante lembra os auto-retratos da juventude, quando posava para si próprio como um herói.

MERLEAU-PONTY. Fenomenologia da Percepção 2. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CONEXÃO UM

DANÇA EM SOBREPOSIÇÃO

“Meu querido! É só eu, você e a dança que você tem que encontrar no seu corpo.” Foi isso que ela me disse naquele subterrâneo. Isso aconteceu em uma tarde de uma segunda-feira qualquer na metade dos anos 90. E foi nesse dia angustiante e cuja data exata ilude a minha memória que passei a perseguir, dialogar, conviver, odiar, vibrar, brigar, resistir e celebrar com o meu corpo-dança. A autora da frase era Antônia Seitz Petzhold. Mais conhecida como Dona Tony. Ela foi a minha primeira professora de balé clássico. Era para ser balé clássico, mas foi mais que isso. Tony me deu aula de bailarino. O sistema até era do clássico. Havia a barra, os espelhos, os passos com seus nomes, as seqüências que eu não conseguia decorar e um desejo enorme de encontrar a dança.

Havia ainda uma senhora com seus 70 anos que fazia as aulas junto comigo me alertando, me instigando. Avisando que minha tensão e intenções estavam apenas no contorno que nos mantém o esqueleto e a carne. Mas que a dança estava dentro, pulsando e era importante o avesso: trazer o pulso para a exposição. A dança é o pulso. A vida é o pulso. As aulas com Tony se resumiam a um balé de dois: ela ia medindo a pulsação com suas regularidades e irregularidades, com a intoxicação, com a taquicardia que faz o sangue jorrar pelas artérias. Eram duas horas e meia diárias, de segunda a sexta-feira. Detalhe apavorante na época: eram apenas eu e Tony. Existia a pianista, mas ela apenas sorria diante do meu ouvido ausente. Eu sempre rezava por aparecer mais

alguém, mas minha temporada no subterrâneo era solo.

Quando decidi colocar em frases gramaticais a dança que move este estudo sobre o fazer do bailarino gaúcho e sua relação com a dramaticidade, com o corpo-próprio, o corpo-vivido, com os arranjos desacompanhados de narrativas, com o corpo híbrido e com a incorporação de experiências emocionais - a partir das três companhias (Ânima, H e Terpsi) cuja história proporciona uma conexão com vários momentos da dança feita no Rio Grande do Sul, minha memória me levou para aquela sala.

Minha memória me levou para a dança que se faz no Sul do Brasil. Uma dança que se iniciou mesclada de clássico e moderno com carga teatral. Que se separou em clássica e moderna. Que depois foi mais moderna, que foi rapidamente neoclássica e que se impregnou de dança-teatro. Que se lançou ao pós do moderno, o pós do drama e que misturou tudo. Ou quase tudo para uma dança contemporânea feita por bailarinos contaminados por diferentes técnicas ou ausência de manuais de formação. Contaminados pelo fazer teatral, pela performance, pelas artes visuais, pelo olhar para cima (existia uma idéia que era preciso ir para cima – Rio e São Paulo para fazer a dança acontecer) e pelo reconhecimento dos próprios (olhar um pouco para os lados, para baixo e para si mesmo). Uma dança pela memória de quem se move nos palcos ou em espaços inusitados. Uma dança feita por bailarinos-atores-autores.

Quando isso começou? Não sei. Talvez tenha ocorrido desde sempre com intensidades diferentes. Talvez venha desde o primeiro balé apresentado no Rio Grande do Sul nos anos 20 no histórico prédio do Theatro São Pedro, com uma dança dramatizada, descrito como um espetáculo teatral coreográfico denominado Contos, executado pela Troupe Regional. Talvez na transposição da lendas sulistas para a dança nos anos 30, 40 e 50, mostrando em passos as "coisas" daqui de maneira abstrata, nas adaptações dos clássicos de repertórios com suas versões nos 50 para reproduzir o universo dos príncipes e princesas. Talvez com a montagem gaúcha de *Sagração da Primavera*, em 1953, gerando questionamentos sobre que tipo de dança Tony e "sua turma" estariam fazendo nos palcos, com os bailarinos "desprovidos de um personagem (príncipe ou princesa). Ou ainda com situação agravada em 1967 com uma montagem para Fausto, em que era possível perceber uma dança expressionista (que já estava sendo proposta por Tony desde o solo expressionista *Salamanca do Jarau*) um pouco

descarnada, com uma "carne incomum".

Talvez este bailarino-autor-ator já estivesse nos movimentos livres e improvisados a partir de músicas clássicas nos anos 60, nos famosos recitais coreográficos de Eleonora Oliosi e João Luiz Rolla (muito provavelmente o primeiro homem a dançar balé em Porto Alegre – e não se trata de algo muito simples para homens fazerem balé no Rio Grande do Sul até hoje). Ou nas experimentações dos anos 80 do Grupo Terra, que levou a dança para as praças e parques abertos, para o telhado das casas, para as salas sem palco. Talvez com a Companhia Mudança com técnica apurada de clássico voltada para uma dança mais acrobática. Ou com o Baletto, primeiro grupo formado apenas por homens, que dançava pelas paredes suspenso por cordas nos anos 80. Talvez estivesse no impressionante espetáculo *Orixás e Variações* de 1980, elaborado pela escola de Tony, propondo uma fusão entre uma espécie de dança tribal com clássico. Isso sem contar as inúmeras vezes do solo *A Morte do Cisne*, que é possui uma coreografia de certa forma universal, mas que é moldada por cada bailarina que se deixa ocupar pelo Cisne. E muitas destas apresentações não ocorriam apenas em teatro, mas em lugares variados, como salas de museus, ginásio, auditórias e em estádios de futebol (lotados).

Talvez seja uma data que se estende, mas que também se dá em cada tempo, carregando elementos, trocando substâncias. Que leva em conta o potencial humano para a dança. Creio que é com base nesta idéia de potencial humano para dança que o turbilhão vem se dando por aqui. Mais do que o dia e a hora da aula, o nível do adiantamento da turma, o ritmo de exercícios, os ensaios abertos ou conduzidos, havia um interesse na pessoa que estava ali diante do espelho. Mestres como Tony fizeram essa idéia se deslocar como uma dança, envolvendo ainda nomes como Walter Árias, Alexandre Sidorof, Tais Virmond, Eneida Dreher, Maria Amélia Barbosa, Rony Leal, Ligia Gutierrez, Victória Milanez, Carlota Albuquerque e Ivan Motta, entre outros.

A primeira vez que vi Tony foi no Centro de Formatividade em Dança (CFD). Ela me convidou para fazer aulas em sua escola. Na época achei ótima a idéia, pois sabia que se tratava de uma das grandes professoras de dança do Rio Grande do Sul e responsável pela organização da primeira escola e também pela formação de grandes nomes do balé gaúcho. Tinha noção também que eu não sabia muita coisa sobre dança, pois estava me iniciando. Já fazia algumas aulas de dança moderna, técnica de Martha Graham, com

outro grande nome da dança no Estado, Cecy Frank (que foi aluna da própria Martha e decidiu estudar com a artista norte-americana quando já estava com quase 50 anos de idade e também trabalhou com Tony), mas com o objetivo de trabalhar melhor o corpo para o teatro. Pensava em corpo para o teatro, para o trabalho do ator.

Eu vinha do teatro, mais precisamente da Tribo de Atuadores, do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, dirigido até hoje por Paulo Flores e criado em 1977, e que tinha sede no bairro Cidade Baixa, onde moro. Eu cresci vendo a Tribo circular na minha rua. Primeiro tive um pouco de receio, pois era uma gritaria, gente suando e se diluindo, trabalhando com cenas simultâneas. Depois passei a fazer parte da gritaria. Fazia parte do elenco de teatro de rua do grupo, que parecia buscar um sentido selvagem do corpo.

Mas minha história com o teatro se iniciou mesmo na escola, no ensino fundamental, antigo primeiro grau. Havia um grupo de alunos e uma professora de Língua Portuguesa que coordenava um grupo de teatro no contraturno escolar. Paralelo a isso assistia muitas peças que eram encenadas na escola e também em teatros. Fiquei tão interessado em teatro que assistia montagens que eram apresentadas até mesmo em Centro de Tradições Gaúchas (CTGs). Era comum isso ocorrer porque não existiam muitos teatros. Aliás, ainda hoje não contamos com muitos edifícios teatrais, mas curiosamente não há mais montagem em CTGs.

Aos poucos fui percebendo que gostava da união do fazer dizer da voz e do fazer dizer do corpo, principalmente depois de acompanhar trabalhos como *Ostal*, do Ói Nóis, que estreou em 1985, época em que passei a participar das oficinas da Tribo. *Ostal* dava medo. Era tudo muito próximo: cena e público, corpos colidindo e todos entorno de uma grande cama em um quarto apertado. Foi algo muito intenso. Era com uma janta interminável, tendo você como convidado e seu corpo como prato principal – e com gente interessado em devorar a iguaria.

Não sei bem ao certo como ou quando o fazer da arte pelo corpo e no corpo me mobilizou nesta jornada, nesta coreografia que vamos construindo e que invariavelmente denominamos de vida até o dia da edição final. Até o dia em que nos tornamos um Brás Cubas. Um coreografia em terreno acidentado. Mas arriscaria dizer que foi naquele jantar que espiei pela fechadura de *Ostal*, com performance visceral da atriz Arlete Cunha. Creio

que foi ali que decidi deixar de ser o convidado para ajudar a preparar e servir o jantar.

Cheguei meia hora antes do horário marcado por Tony para a nossa primeira aula na Escola de Bailados, que ficava na Rua Cristóvão Colombo, 400, bairro Floresta, em Porto Alegre. Queria me aquecer. Não sabia bem como, mas queria me aquecer e passei resgatar da memória recente na época uns passos improvisados das aulas de Graham. Na verdade, passos inventados com um leve, mas levíssimo traçado de Graham. Quem assistisse de longe até poderia acreditar que se tratava de um grande bailarino de dança moderna. Era minha primeira vez diante de uma professora de balé clássico – e não se tratava de qualquer professora.

A Escola de Bailados ficava abaixo do nível da rua, em um porão. Havia duas grandes salas, uma abaixo do nível da rua e outra em um segundo nível. Para qualquer uma das salas era necessário descer para depois subir. Fui informado que a sala de clássico era a do subterrâneo. Quando entrei na sala encontrei Tony e a pianista. Somente as duas. Com um "Boa Tarde" sussurrante, entrei. Lembro que a aula deveria se iniciar às 14 horas. Fiquei preocupado, pois não havia outros alunos. A preocupação virou apavoramento: já não sabia nada e ainda fazer aula sozinho! Não resisti e perguntei pelos outros alunos. Sem se alterar e me mandando gentilmente para a barra, que a aula iria iniciar, Tony entregou com um sorriso insinuante a frase que abre esta conexão. Chamei o bloco de sobreposição porque acredito que somos movidos por sobreposições. Os fatos, as imagens e os conceitos do caminho vão se acumulando, vão se juntando, vão se fundindo. Vão se renovando, vão sendo substituídos, vão se conectando, vão sendo retomados, vão sendo revirados.

É como um mil folhas. Nós somos o mil folhas da cena contemporânea. Somos um manifesto de sons, de imagens, de textos, de exageros e de ausências. Um manifesto que às vezes se apresenta encadernado com alguma organização, mas que também se constrói com notas soltas, com recados pregados com urgência, bilhetes apaixonados, folhas umidecidas pelo pranto, frases coletadas, resenhas inacabadas. E nem sempre contamos com cliques para segurar tudo. Às vezes enfiamos na carne alguns pregos para reter alguma imagem que chega de última hora. E estamos quase sempre de última hora nesta escalada arriscada de uma montanha que parece ter sido projetada por Escher (1).

Os encontros com Tony duraram aproximadamente oito e intensivos meses, com aulas diárias no subterrâneo do movimento. A dança passou a ser a minha história. Uma história onde eu era a personagem e Tony a narradora. Mas a narração dependia da performance acidentada da personagem para continuar. Um história de movimentos que eram do clássico, que eram de Tony, do moderno, do contemporâneo e que passaram a ser meus. Eu como meu próprio material inacabado. Como uma escalada que se dá em sobreposições no monte improvável da dança na construção do corpo em seus diferentes momentos. Uma espécie de construção em revisão e sobre si mesma que só fica pronta quando é entregue ao vermes.

Não se trata de ir simplesmente da base ao topo do monte improvável da dança, mas de embarcar em um fluxo que pode se iniciar em uma sala de aula, em uma palestra, em um espetáculo, em uma manifestação ritual que não entendemos e até mesmo em uma instigante frase. Até mesmo entorno de uma cama. Um fluxo de um rio que escorre, que se abre em ramificações e penetra encharcando os poros e os sentidos, colocando o corpo em circulação. Para se deslocar em um monte é preciso aclimatação. Neste caso imagino o Everest, que passei a formar em um porão. A dança como um monte Everest, como mencionado na introdução, com seus domínios cognitivo, psicomotor, afetivo e estético.

Creio que o Everest pode ser uma imagem emblemática para mapear a dança gaúcha. A idéia não é medir alturas, mas levar em conta o passado, a arena do presente e as aspirações do futuro, envolvendo os deslocamentos do bailarino-autor-ator no Rio Grande do Sul, com suas aclimações, domínios, sistemas e descolonização – fuga dos padrões. Nesse deslocamento não sei quanto equipamento será necessário e quanto terei de deixar pelo caminho, ou seja, o manifesto não está encadernado. Não sei que história irei exagerar ou esquecer.

Não sei se há oxigênio suplementar suficiente para me mover em meio ao ar rarefeito, em meio a pressão da lama do fundo em uma escalada que segue em frente, que se espraia e também se afunda. Mas na dança a gente acaba aprendendo a utilizar

bem pouco ar. Bom para quem tem asma desde os seis meses de vida como eu. Sempre me virei com a falta do ar seja no palco ou em minhas aventuras nos morros do cotidiano aplicando jatos de Aerolyn, que é um eficiente dilatador pulmonar, para avançar com o corpo. E a falta de ar desassossega todos os órgãos e faz o corpo emitir um ruído muito singular e provoca muita dor como se raízes estivessem prontas para rasgar o dorso, explodindo o corpo de dentro para fora.

E o desassossego percorre os espaços de meu corpo como coreografias tramadas por outros e também em teceduras próprias. Observando os espaços do corpo e seus desassossegos em sobreposição é possível traçar conexões para este meu bailarino-autor-ator sobre ele mesmo. Assim, como o diretor de teatro polonês Jerzy Grotowski (2) olhou para o ator, o ator sobre ele mesmo, parece que na dança alguns renomados exploradores do movimento da escalada improvável da dança decidiram avançar dentro da encenação, inicialmente dentro da sua própria história e influenciaram o fazer do bailarino no Rio Grande do Sul. Uma encenação que leva em conta o espetáculo dos corpos, entre os corpos e nos corpos.

Corpos concretos em expansão, corpos abstratos, corpos híbridos, corpos atravessados, corpos portadores de pensamento e de potências. Corpos capazes de captarem seu espaço exterior e seu avesso. Um corpo que pensa e que é nutrido – como insistia Antonin Artaud (3), que movia a tribo de atores, – pela indeterminação da vida em todos os seus sentidos. A metáfora da dança como o Everest proporciona uma escalada à exaustão para diferentes pontos. Os caminhos parecem ser sempre os mesmo (sala de ensaio, corpo híbrido, técnicas variadas, improvisação), mas as rotas dançam, exigindo movimento e pausa do corpo em diferentes momentos.

O sujeito está em grupo, mas também está sozinho. Cada acampamento oferece diferentes topos. Há o seguir exploratório (sala de ensaio), a fixação de marcas (movimentos de contato), as sinalizações (marcas coreográficas), o entendimento das regras (diferentes técnicas), o desafio das regras (a hibridização) e a multiplicidade de experiências (o corpo como memória e a dança como pensamento). Nem sempre se sabe até onde se pode chegar.

O fazer do bailarino é uma jornada, que passa pela memória do subterrâneo, pelo flutuar. Nem sempre inicia na base. Na verdade, na contemporaneidade a base não é mais exigência. O fazer é misturado, é exploratório, é cotidiano. A virtuose está em se deixar conduzir até onde se pode chegar. A chegada não é uma construção. Ela é mais tênue e toda a dança que se vai nos diferentes acampamentos coreográficos da criação se dá em meio há um movimento corrosivo. Em meio a decomposição. O movente vai deixando suas partes para o gelo, vai se comunicando. Uma comunicação por contágio com presença intensificada em meio as rupturas e convergências para o movimento vital.

Uma comunicação cujos princípios não são inventados, nem encontrados, mas que se guardam e se intensificam. Trata-se de uma operação difícil de guardar uma noção distinta por um lado e fundida ao organismo por outro. É preciso dizer, conforme Artaud, que a respiração que estava no caos torna-se enamorada de seus princípios e já existe antes deste movimento, lá onde nasce um desejo consciente. O que no corpo humano representa a realidade deste sopro, desta respiração, não é a respiração pulmonar, mas um tipo de fome vital mutante, opaca, que percorre os nervos e luta com os princípios inteligentes da mente. Trata-se portanto de uma rede móvel e instável de forças e não de formas. Ter um sentido de unidade profunda das coisas, é ter o sentido de anarquia: Quem tem o sentido de unidade, tem também o da multiplicidade das coisas, da possessão, de aspectos através dos quais é preciso passar para reduzi-los e destruí-los. Esta comunicação desejante tem no corpo quatro nomes que influenciam o fazer e a construção do bailarino sobre ele mesmo, como será possível acompanhar no próximo bloco.

Notas e Referências

(1) artista gráfico e arquiteto Mauritus Cornelis Escher (1898 – 1970). Através do estudo sistemático da matemática e da experimentação, ele descobre grupos de combinações isométricas que deixam uma determinada imagem invariante.

(2) diretor de teatro Jezy Grotowski (1933 – 1999). Será melhor apresentado no próximo bloco.

(3) poeta e diretor teatral francês Antonin Artaud (1896 – 1948). Será melhor apresentado no próximo bloco.

GREINER, Christine, O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados. Editora Ana Blumme, SP, 2006, p. 25.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREIRE, Ana Luiza. Tony Petzhold – Uma vida pela dança. Rio Grande do Sul: Movimento, 2002.

CONEXÃO DOIS

RUPTURAS E CONVERGÊNCIAS

O corpo do bailarino e o corpo do ator estão entre as questões fundamentais da dança e do teatro. As rupturas e convergências na dança tem no corpo o seu veículo privilegiado. No século XIX é possível apontar François Delsarte (1) como um precursor na busca da construção de vínculos entre interioridade e exterioridade para revelar a verdade do ator e do bailarino na experiência corporal. Para Delsarte, o gesto é revelador

da alma. O gesto expressa o indizível. Assim, corpo e gesto não são mais veículo de comunicação de signos, eles tornam-se símbolo. A arte extrapola a codificação e mantém viva a antinomia, o paradoxo. A auto-revelação não revela apenas o eu, mas um princípio transcendente.

A idéia das companhias e bailarinos de Porto Alegre não foi provocar uma revolução na dança gaúcha com a combinação da dança e do teatro. O que existe é algo a ser "dito" pelo movimento em camadas não-verbais em gestos com uma vasta rede de relações que podem progressivamente ter uma lógica interior ou adquirir uma lógica. As formas do dizer vão sendo exploradas, investigadas e experimentadas. Às vezes ocorrem de forma intuitiva, em outras são planejadas, são instigadas. Mas é evidente para muitos que o desejo de expressão vai gerando a necessidade de outros meios, e começamos a serpentear entre as artes.

Começamos alternar as pulsações, as pontuações, a buscar possibilidades anatômicas variadas, a flertar com a imobilidade, a jogar capoeira, a escalar, a se equilibrar no trapézio, a suspender o enredo, a sobrepor técnicas, a misturar gêneros, a apagar a personagem, a se diluir, a aprender esgrima, como no caso do espetáculo *Orlando`s*, da Terpsi, em que parte da preparação do espetáculo passava por aulas de esgrima, pela imobilidade, pelo movimento fragmentado e em câmera lenta – com a idéia do tempo como elemento que deve ser percebido. Tudo isso como uma carga de pessoalidade, com uma necessidade de emoções, de memórias, de estar presente. E se há uma revolução pulsando na dança feita na capital gaúcha é a ligação que há entre o movimento e o sentimento, ou seja, a importância de se conectar com a humanidade de cada um sem adornos, que contribui para uma diferente construção para o corpo.

Nos estudos sobre o corpo em movimento na dança e no teatro contemporâneo, promovidos pelos filósofos Badiou, José Gil e Hans-Thies Lehmann é possível reconhecer aspectos de aproximação entre as práticas do teatro e da dança, a partir das iniciativas de Vaslav Nijinsky (2) e Antonin Artaud (3), que podem ser reencontradas em Pina Bausch (4) e Jerzy Grotowski (5). Iniciativas que visam dar volumes e visões múltiplas,

expondo a caixa de ressonância, que é o corpo, para as percepções, tornando-o hipersensível para captar e ser ocupado por diferentes "fazeres".

E propor uma reflexão sobre as fronteiras das artes e os fazeres dos moventes e atores, sob o ponto de vista da dança principalmente, envolve mapear rupturas e convergências de um corpo que era anônimo, que se colocava em uma armadura pré-existente, e que passou a interagir com o meio. Passou a agenciar informações do meio e de outros corpos, provocando entremeios, passagens, elos, pontos de ligação, processos. Passou a se construir de outras formas. Um bailarino em um processo que implica ver o corpo a partir de seus diferentes estados, ou ainda, de seus diferentes estágios, transitando pelos acampamentos do Everest.

Um corpo em que se emancipou, que vem encontrando o seu próprio "fauno", o corpo-próprio, que foi impregnado, se encontrando apto tanto para receber quanto para articular e transformar o movimento. E um dos pontos de partida tem o foco na filosofia do fauno com base no *Monólogo de Um Fauno*, de Mallarmé, escrito em 1865. Inicialmente pensado para o teatro, e publicado em 1876, tendo como títulos *Despertar do Fauno* e *À Tarde do Fauno*. O texto-poema envolve a gênese do eu – o próprio eu como sua única atestação, provocando um debate sobre a realidade do objeto do desejo, a possibilidade do sonho e uma tarefa para o pensamento, destacando o desvanecimento do que surgiu uma vez. Conforme Badiou (2002, p. 163) Nijinsky encontrou no texto os gestos-pensamentos para criar o polêmico balé *L'Après-Midi d'un Faune*, com música de Debussy, cuja estréia ocorreu em 1912.

Trata-se de um corpo aberto, algo como o rizoma de um fauno. Rizoma é um termo originariamente da botânica, que o define como um caule subterrâneo responsável pela produção de ramos aéreos com características de raízes, mas na arte ele ganhou um novo significado. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 32-33) se apropriam do termo, resignificando-lhe como uma rede conectiva de vários sentidos. Um corpo rizomático, que passa a exigir a presença do concreto, do corpo pensamento; de um corpo transparente e de um corpo que assume sua condição de sujeito sobre si mesmo num processo de

camadas autorais de gestos pensamentos, instigando a elaboração dos estados e estágios do fazer do bailarino-ator-autor desde a imitação até a autenticidade e a emancipação.

A dança feita pelos bailarinos das companhias Ânima, H e Terpsi, o bailarino passa por uma descoberta de si mesmo na construção de um sujeito que é dança, que tem um poder agregador, assimilador e agenciador de pontos de contato para deixar-se invadir, impregnar e estar aberto para as pequenas percepções e para o que está dentro – para o subterrâneo da consciência. Neste sentido os órgãos, o corpo biológico, são vias para o escoamento da dança para um movimento que atravessa e ocupa o corpo desejante. A "descoberta" do "fauno" abre espaço para um corpo renovado e habitados por encontros que passam e se dão no corpo e se enredam em ramificações com o meio, com a memória, com os gestos do pensamento, com os afetos, com autenticidades. Ramificações que incidem no próprio corpo.

Antes de seguir no corpo habitado parece relevante reconhecer a origem das transformações ocorridas no fazer da dança e do teatro que permitiram o cruzamento do teatro e da dança no final do século XX de forma a promover a emergência do que denomino bailarino-ator-autor. Um bailarino que passa a ser sujeito. Um sujeito engendrado por uma rede de informações, por uma teia de outros sujeitos em conexão entre si, com um ciclo inestancável em que não é possível saber onde fica o começo e o fim. Um corpo habitado por si mesmo e por muitos. É a imagem do ataque ao cume, acima dos temidos 8.300 metros de altitude, acima dos 8.500. Quase o teto do mundo cartográfico, com os seus 8.848 metros. Parece o fim, mas tudo é branco no cume. Tudo está em branco.

Com *grand jeté derrier* – um grande salto para trás, um passo da nomenclatura clássica a ser executado sobre o mesmo ponto ou com deslocamento – proponho um deslocamento para tentar dar conta de alguns caminhos da dança e do teatro e suas redes conectivas, verificando como o corpo do bailarino se transformou em tecedura de diferentes tendências, do objetivo ao subjetivo, do anatômico ao cultural, do manipulável

ao inativo, da co-existência de contrários e da multiplicidade. Um salto serpenteando o bailarino e o ator. Mas trata-se da contra interpretação. Tudo é presentificação. Na verdade, a busca pela presença, pelo estar em tempo real. O bailarino e o ator buscam o tempo e o espaço com sua nova "fábula", pois a história a contar é história dos corpos, dos gestos do corpo, da memória do corpo, do gesto como pensamento, a dança da experiência que se arrasta entre os acampamentos como uma roda que se move por si só. O bailarino como um círculo no espaço, mas um círculo que é o próprio princípio de si mesmo, um círculo que não é desenhado de fora, um círculo que se desenha. Conforme o filósofo francês Alain Badiou, o bailarino cria séries de movimentos-dança e cada gesto, cada traçado deve apresentar-se não como uma consequência, mas como a própria origem da mobilidade: a dança é ao mesmo tempo um dos termos da série e a travessia violenta da série.

Saltar para trás, como diria Antonin Artaud (1995, p. 16), diante da dança balinesa, é tentar contemplar a autenticidade, é tentar ficar diante do mito. Contemplar a autenticidade é retomar o rito, é experimentar a visceralidade do fazer. É difícil afirmar quando o ser humano dançou pela primeira vez ou quando representou pela primeira vez. Mas é possível propor uma ligação entre dança e imitação - como forma de representação. Especula-se a existência de cerimônias que combinavam dança e imitações, que desempenharam um papel importante na vida no período pré-histórico, pois seria uma tentativa de controlar forças sobrenaturais e, segundo especulam os arqueólogos obter a simpatia dos deuses e bons resultados na caça.

Considerando que as pinturas - que ilustram animais, seres humanos e situações de celebração-ritual numa espécie de dança-interpretativa, descobertas em cavernas se encontram em locais de difícil acesso - pode-se supor que o objetivo não era proporcionar uma imagem impressionante acessível a todo o grupo. Existia toda uma condição de mistério sobre a celebração ritualística, envolvendo gestos e uma representação de algo que não estava presente. O humano dançava e interpretava sua realidade (deixando algumas dessas imagens cravadas em paredes) no período Paleolítico (Idade da Pedra Lascada, que tem início há cerca de dois milhões de anos e se estendendo até 8000 a.C.), resultando na mais antiga produção artística da qual se tem conhecimento.

A pesquisadora de dança Maribel Portinari lembra que antes de polir a pedra e construir abrigos, os humanos já se movimentavam ritmicamente para se aquecer e comunicar. Ela acrescenta que a dança só depende do corpo e da vitalidade humana para cumprir sua função enquanto instrumento de afirmação dos sentimentos e experiências subjetivas humanas. A dança e o teatro, nascem sem a palavra, formando uma espécie de dança imitativa, visceral e individual. Imitativa porque tentava dar conta da realidade, reproduzir a realidade em gestos para harmonizar-se com ela, reverenciá-la e conquistá-la. Visceral porque colocava em exposição medos e desejos internos. Individual porque era a expressão genuína de uma iniciação. A origem da dança está no ritual. A origem do teatro está no ritual.

O sujeito pré-histórico em um ritual mágico fomentou - para se expressar - uma dança-teatro ritualística. De certo modo, o *neanderthal* foi o primeiro bailarino-ator-ritualístico. Ou seja, o teatro e a dança estão ligados e seguirão juntos, quando passarão a ser entendidos como linguagem. Com o desenvolvimento do domínio e o conhecimento do ser humano em relação aos fenômenos naturais, o teatro e a dança foram aos poucos deixando suas características ritualísticas. Isso passa a ocorrer na Antigüidade, que foi o período que se estendeu desde a invenção da escrita (4000 a.C. a 3500 a.C.) até à queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C.) e início da Idade Média (século V). A arte passa, então a ser desenvolvida pelas civilizações como arte do espetáculo, surgindo uma forma de tragédia envolvendo a dança e o teatro. No século IV a.C., por exemplo, peças de teatro chamadas tragédias tiveram origem em uma cerimônia de hinos e danças em homenagem a Dionísio.

A Emélia, uma dança executada nas tragédias, compreendia uma série de gestos conhecidos do cotidiano ou codificados. Um bailarino experiente podia relatar todo o enredo da peça através desses gestos. O batizado do teatro se dá efetivamente na Grécia antiga, no século VII a.C. A referência mais antiga do teatro grego é de 534 a.C., quando ocorreu um concurso de tragédias em Atenas, cujo vencedor foi Têrpis, o mais antigo ator e dramaturgo conhecido. Já a dança acabou separada do teatro, que ganhou a palavra e

nomes como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Na verdade, a dança ficou com o gesto, com a forma, mas não mais uma forma livre. A narrativa também atingiu o gesto na Idade Média, quando a dança foi levada para dentro dos palácios, deixando de lado o paganismo e o profano. A mitologia greco-romana fornecia os enredos para os balés. No período da renascença - que começou na Itália em torno de 1300 e espalhou-se por quase toda a Europa, por volta de 1600 - vários espetáculos de balés passaram a ser criados, inclusive Leonardo da Vinci foi contratado elaborar as roupas e efeitos especiais para os espetáculos.

Foi Catarina de Médicis, que se tornou rainha da França em 1547, que ordenou a criação, em 1581, do Balé Cômico da Rainha, que pode ser considerado a primeira forma de balé da história, atrelando a dança à fábula que já existia no teatro. Mas a fábula-dança se contava com música e gestos que aos poucos foram codificados, ganhando uma nomenclatura francesa que se tornou universal e utilizada até atualidade para ressaltar algum gesto determinado na dança pós-moderna. Estava estruturada a dança digamos “bem-coreografada” com significados premeditados. Era uma dança-texto-não-dito. Essa união dança com libreto de gestos originou inúmeros clássicos de repertório, sistematizando o fazer em dança até que passou a se buscar algo mais pessoal. Ou seja, narrativas pessoais e rituais que têm proporcionado bases alternativas na construção de danças. Essa busca provocou um afastamento no que se entendia por dança e teatro.

O afastamento fez da dança gesto que articula energia. Hans-Thies Lehmann lembra que a transição da dança clássica, com suas rupturas e convergências, para a dança moderna e em seguida para a pós-moderna provocou um deslocamento com compartilhamento emocional de impulsos. Esse compartilhamento atingiu o corpo do bailarino. Entre os estados e estágios, o corpo passou a ser estranho a si mesmo: o corpo como terra incógnita. A questão do corpo como terra incógnita (seu contágio, impulsos e recusa à eternidade) será retomada oportunamente.

Os anos 60 e 70 acomodaram uma exploração analítica da dança pura pela primeira geração de coreógrafos pós-modernos, tais como Yvonne Rainer, Steve Paixton, Trishas Brown, David Gordon e Lucinda Childs. Já nos anos 80, um novo impulso coreográfico atravessou aquela austeridade formal. Dançarinos começaram a lutar e criar ilusões, dançar ao som de música pop, poesia, historietas, começaram a criar personagens, vestir figurinos elegantes ou ultrajantes, a fazer afirmações políticas e embarcar com toda sorte de colaboração com artistas de outras media. A nova dança é então caracterizada por um senso de ironia e jogo de recombinar e de redescobrir.

Curiosamente, a divisão entre teatro e dança só ocorreu no ocidente. Na Índia, onde surgiu o Kathakali há 400 anos, não existem, por exemplo, palavras distintas para dança e teatro, nem em sânscrito ou em qualquer dialeto falado pelo país. "*Natya*" é a palavra que engloba essas duas idéias, de forma indissociável. Daí percebe-se o quão profundamente ligadas essas duas artes estão neste país que as vê como um só. Também é possível verificar a união da dança e da interpretação na dança balinesa, com o *Barong* e o *Ketchak*. Há ainda, entre outros tipo de manifestações como o *Noh* e o *Butoh*, o *Kabuki*, que é comparável às formas indianas de dança pelo seu aspecto de artes múltiplas integradas em uma forma única. A palavra *Kabuki* deriva de três ideogramas chineses, *ka*, *bu* e *ki*, que significam, respectivamente, cantar, dançar e representar. E mesmo sob a influência da fábula, como ponto comum, no ocidente a dança e o teatro passaram a trilhar caminhos separados. O bailarino passou a se mover na música e no espaço e ator passou a se mover no texto e pela fala. E foi assim por um longo período em que teatro e dança produziram obras que marcaram a história das artes, envolvendo nomes reconhecidos como os dramaturgos Shakespeare e Molière, e os coreógrafos Marius Petipa e Arthur Sant-Leon.

A separação fez com que dança e teatro adotassem posturas diferentes em seus processos e resultados estéticos desde os gregos. Cada um ganhou seu próprio "texto". O teatro com palavras e a dança com movimento codificados e uma música que sublinhava a codificação. O texto fabular prendia tanto o teatro como a dança. Foi o distanciamento destes "textos" feito para o teatro dramático e para a dança codificada, que provocou o serpenteio entre a dança e o teatro, entre o ator e o bailarino.

Ao refletir sobre os princípios que envolvem o fazer do bailarino-ator-autor na cena contemporânea no Rio Grande do Sul me coloco em meio a um fazer em combinação de dança e de teatro, onde se exige a presença de um corpo concreto, mas igualmente um corpo pensamento; um corpo capaz de captar seu espaço exterior e ao mesmo tempo um corpo transparente, revelador de seu avesso. Um corpo com a abundância de movimentos da imaginação, que passa pelos rituais sagrados e mundanos, os reconhecíveis níveis múltiplos de consciência de atuação simultânea, que envolve as dimensões mais sutis. A combinação com suas convergências e rupturas agem como um meio para localizar e remover as resistências e obstáculos que o bloqueiam a missão criativa e impedem de manifestar os impulsos vivos.

E a grande parte da atenção desta construção firmada pela aproximação, rupturas, revisões, releituras e novas propostas está no corpo. Esta construção feita com unidades variáveis e descontinuidade irá criar articulações no corpo e no pensamento, colocando o foco aos poucos na elaboração de uma forma pessoal de se mover, de ouvir a si próprio, de preparar o corpo, de se relacionar com o meio, de se combinar com o outro e de elaborar e executar movimentos que guardam para si o seu sentido, mas que podem proporcionar "frases" bem escritas ou confusas onde o sentido irrompe ou se ausenta.

Uma construção que destaca a regulamentação da dança no corpo com seus sistemas, com a abertura do gesto e as possibilidade de descondicionamento e desconstrução desse gesto, privilegiando a produção relacionada com experiências reais e de seus limites, tendo a dança como impulsão vital e memória que age sobre um corpo cada vez mais híbrido. Na intersecção dança-teatro, reconheço o papel preponderante na dança de Nijinsky e Bausch, e Artaud e Grotowski no teatro no surgimento deste novo sujeito da cena dança e teatro e examina, à luz de referenciais filosóficos, questões tais quais o movimento como transgressão das amarras do processo civilizatório, movimento como impulsão vital e movimento como pensamento.

Nesta perspectiva, o movente imaginado por Artaud e delineado por Nijinsky

encontra eco no bailarino-ator de Bausch e no ator-santo de Grotowski. Arrisco ponderar que Grotowski concretizou Artaud no teatro. Grotowski buscava uma redefinição da função e da arte do ator, assim como Artaud, mas não conseguiu tornar presente o ator como matéria-prima para a construção de sentido das ações cênicas que ele próprio realiza, um processo profundo de enfrentamento e autoconhecimento. Esta proposta, desenvolvida por Grotowski, envolve trabalhar sobre a vivência pessoal-corporal do ator para construção da personagem e da ação, que significa trabalhar sobre si mesmo. Já Bausch conseguiu perceber a intimidade das emoções viscerais e microscópicas do ser humano. Estas emoções impregnavam Nijinsky desordenadamente, impregnavam-o como multidão. Para Bausch, emoções são gestos e toda a "fala" do corpo comporta múltiplos gestos. Neste sentido cada bailarino é instigado a sentir-se implicado até o mais íntimo do seu ser. Esta implicação move os sujeitos da dança em Porto Alegre.

O corpo próprio que vem sendo construído pelos bailarinos gaúchos é um corpo visível e virtual ao mesmo tempo, pois é um corpo transformador de espaço e tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se; um corpo habitado por si mesmo e outros corpos; e ainda habitando em outros corpos. Um corpo que se abre, que se fecha e se conecta. Nijinsky, Bausch, Artaud, e Grotowski colaboraram, cada um a partir de seus rumos, relações e seu tempo, com a noção do corpo-próprio que compreende o corpo percebido e o corpo vivido.

Artaud foi um poeta e diretor teatral francês que esteve ligado ao movimento dadaísta e ao surrealismo. Artaud é considerado um visionário da renovação do teatro francês na defesa da linguagem própria à cena e a diversidade literária. Em 1932 lança o Manifesto do Teatro da Crueldade, no qual propõe a ruptura com os padrões tradicionais do teatro em nome do "drama metafísico". Ele propõe o abandono, pelo teatro, das paixões medianas, em favor do "drama metafísico". Para ele, a cena só tem sentido se expressar o sofrimento básico do homem e liberar as forças inconscientes, que movem sua existência. Para dar nova dimensão à arte da representação, ele pesquisa as origens da dramaturgia e evoca a tragédia antiga, os mistérios e a magia do teatro da Idade Média.

Os principais escritos sobre o teatro proposto por Artaud foram reunidos na obra *O Teatro e Seu Duplo* (1938). É nesta obra que é apresentado o conjunto de idéias que constituíram o teatro da crueldade. O autor, que não chegou a escrever diretamente nenhum livro e conseguiu colocar em prática minimamente suas intenções, propõe que o ator componha uma linguagem concreta de signos corporais capaz de exprimir objetivamente verdades secretas. Se Artaud tinha como proposta as verdades secretas no teatro por meio do corpo e da gestualidade mais soterrada do indivíduo para revelar o corpo como vertigem, que vibra e pulsa como ação; na dança a pulsação também tinha o "seu duplo": Nijinsky.

Dono de uma personalidade ambígua, o polêmico, atormentado, genial e esquizofrênico bailarino russo Vaslav Nijinsky escandalizava as platéias com a ousadia de sua arte. Nijinsky iniciou nas aulas de balé aos 9 anos, levado por sua mãe. O primeiro papel de destaque veio aos 18 anos, em *Le Pavillon d'Armide*. Em 1908 é apresentado ao empresário e diretor de balé Sergei Diaghilev (1872-1929). Carismático e de forte personalidade, Diaghilev dirigia com mão de ferro o Ballets Russes, criado por ele em 1909 com o objetivo de sacudir o marasmo que acreditava haver feito o ballet estacionar no tempo. O empresário, que sonhava com a europeização da dança russa, utilizava àquela época o talento do coreógrafo Michel Fokine (1888-1942), dos cenógrafos Leon Bakst (1866-1924) e Alexandre Benois (1870-1960), e dispunha de estrelas de primeira grandeza, como a legendária Anna Pavlova (1881-1931).

No período em que trabalhou exclusivamente para Diaghilev, Nijinsky protagonizou alguns dos mais importantes balés. Quase todas as peças eram de autoria de Michel Fokine. No auge da carreira executou-se em *Le Espectre de la Rose*, *Petrushka*, *Daphne e Chloé*, *Narciso* e *Le Diesu Bleu* (esse com libreto de Jean Cocteau). Encorajado por Diaghilev, por quem mostrava verdadeira adoração, Nijinsky decide que as coreografias de Fokine já não suprem sua alma sedenta de novas experimentações e passa a criar seus próprios balés. É neste momento que Nijinsky se aproxima de Artaud.

As três coreografias assinadas por ele – *L'Après Midi d'un Faune*, *Jeux* e *A*

Sagração da Primavera – revolucionaram os círculos ligados à dança, inaugurando a modernidade do gesto. *L'Après Midi d'un Faune* causou um escândalo sem precedentes ao ser apresentada em Paris a 13 de maio de 1912. O público que naquela noite foi ao Théâtre du Châtelet para assistir à estréia de Nijinsky como coreógrafo teve motivos de sobra para surpreender-se.

Primeiro, porque *L'Après Midi d'un Faune* mostrava uma sensualidade quase afrontosa para os padrões da época e depois porque rompia violentamente com as características fundamentais do balé tradicional: em vez de tentar aprisionar os espectadores também com o olhar, nenhum dos bailarinos olhava de frente, todos mantinham-se de perfil diante da platéia, tratada com indiferença pelo coreógrafo. Mesmo a mudança de direção não fazia com que os espectadores pudesse contemplar os rostos: os bailarinos, com rápidos movimentos, trocavam o perfil esquerdo pelo direito.

A sexualidade transbordava do fauno protagonizado por Nijinsky que, entretanto, em nenhum momento dava mostras de gestos sensuais, nem mesmo chegava a tocar as ninfas/bailarinas que lhe desatavam as amarras da imaginação. Mas, por uma técnica quase sublime, o desejo do fauno é sensível. O fogo que lhe percorre as veias não está atestado senão por um sorriso de lascívia quase imperceptível, mas há paixão, há sexo e uma ousadia suprema. Volúpia de sonho e delírio. Audácia! Nijinsky escancara o rosto debaixo da máscara, revela a sensualidade escondida. O final do balé, com o bailarino simulando masturbar-se no palco, entrou para a história como um dos maiores escândalos da dança.

L'Après-midi d'un Faune recebeu um prelúdio do compositor francês Claude Debussy e motivou a experimentação de Nijinsky. Mallarmé utilizava uma linguagem simbólica para expressar imagens e idéias ao invés da forma narrativa. Sua poesia e sua prosa se caracterizam pela musicalidade, experimentação gramatical e na expressão de pensamento refinado e repleto de alusões. Motivado pela obra de Mallarmé e pela música de Debussy, Nijinsky elaborou, em 1912, uma coreografia com dez minutos de duração. Dez minutos de um balé para tumultuar toda uma tradição e colocar o bailarino

novamente diante do ritual. Uma obra revolucionária que indicava um novo rumo no processo e no resultado, passando a dar tonos, a dar contração para o fazer.

A obra foi um fracasso em sua estréia, mas desencadeou um processo de ruptura na dança. Nijinsky, um dos mais brilhantes bailarinos clássicos da história, impregnou o movimento do intérprete. Impregnou primeiro a si mesmo. Violou suas regras, seus movimentos pré-existentes do repertório. Fez isso pela sublimação, pela energia da libido. Deu ao fauno uma singularidade presente, uma tensão, uma autoria e uma autonomia, rompendo e fazendo uso de princípios de composição de dança. Os gestos de Nijinsky não estavam mais a serviço da figuração, da forma. Os gestos tinham camadas a menos.

As outras duas coreografias – *Jeux*, sobre uma possível partida de tênis, e *A Sagração da Primavera* – também não tiveram o reconhecimento que o bailarino esperava. Nesta última, sobre a música de Igor Stravinsky, Nijinsky elaborou uma coreografia que é sua mais arrojada criação e que foi retomada por diferentes criadores ao longo dos anos e remontada até hoje. Em 2008, por exemplo, uma montagem de teatro de bonecos levou para o palco as tensões russas da primavera em Porto Alegre. Nijinsky fez, a partir da obra já apocalíptica de Stravinsky, um balé ainda mais apocalíptico, dando ao corpo dos bailarinos uma carne incomum às coreografias da época. *Sagração* é um balé em dois atos considerado a obra que marca o início do modernismo na história da música.

Feita sob encomenda para os Balés Russos de Diaghilev, este trabalho teve sua estréia no dia 29 de maio de 1913 no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris. Elaborada um ano antes da Grande Guerra (1914-1918), a obra com sua exótica abordagem rítmica, desafiando um bom número de regras e contestando tudo que se conhecia até então, causou um escândalo memorável e foi inicialmente outro grande fracasso na carreira de Nijinsky, que nasceu em 1888 e dançou pela última vez em 1919, aos 29 anos.

Já Grotowski é um dos principais nomes do teatro do século XX, estando entre os quatro principais encenadores do século (Stanislavski, Meyerhold e Brecht). Suas idéias e

práticas sobre o teatro, e particularmente sobre a arte do ator, influenciaram e seguem influenciando inúmeros artistas e grupos em todos os continentes. Grotowski iniciou no teatro durante a década de 1950, e na década seguinte tornou-se mundialmente conhecido. Nos anos de 1970 abandonou o teatro, dedicando-se a pesquisas e experimentações que fogem à cena, embora estabeleça algumas relações com o teatro, tornando-se uma figura emblemática.

A maioria dos textos existentes sobre os trabalhos de Grotowski é composta de artigos ou transcrições de palestras e entrevistas. A coletânea destes documentos intitula-se *Em busca de um Teatro Pobre*, publicada originalmente em inglês em 1968, com sua primeira edição no Brasil em 1971. O trabalho de Grotowski pode ser dividido em diferentes períodos. Existem algumas pequenas diferenças entre a classificação das fases apresentada pelo pesquisador italiano Marco de Marinis e a feita pelo pesquisador polonês Zbigniew Osinski, nenhuma extremamente significativa.

O primeiro período, denominado de Teatro de representação ou Teatro de espetáculos, corresponde aos anos de 1959 a 1969, de onde teve início a fundação do Teatro das 13 Filas, em Opole, Polônia. Neste período, evidenciava-se a autonomia do teatro em relação ao estreitamento à matriz literária, o protagonismo do ator e sua expressão física e o contato com o espectador. O segundo período denominado Teatro das fontes ou Teatro das origens corresponde ao período de 1976 a 1982, quando Grotowski se propõe a recuperar os modelos e os saberes técnicos corporais do ser humano em rituais próprios a tribos africanas e caribenhas. A terceira fase é considerada como uma fase de transição, entre 1982 e 1985, propondo uma investigação sobre a existência de fragmentos performativos comuns aos diferentes grupos étnicos, culturais ou religiosos enquanto concernem ao ser humano como tal, procurando identificar valores sobreindividuais. O quarto período inicia-se em 1986, e é denominado de *A arte como veículo* (termo que o diretor de teatro inglês Peter Brook utilizou para definir esse trabalho) ou *Artes rituais*, considerado pelo próprio Grotowski como a etapa final de sua pesquisa. A arte como veículo tem como meta o impacto sobre o atuante e não o espectador (como a arte para representação). A *arte como veículo* é definida por Grotowski como a extremidade oposta à *arte como representação*, em uma corrente da *performance*. *Dirigiu textos clássicos, como Fausto (1963), Hamlet (1964) e O príncipe constante (1965), de Calderón de la Barca.*

Pina Bausch começou a estudar dança aos 15 anos, isto é, bastante tarde, na Academia Folkwang, na cidade de Essen, que era dirigida por Kurt Jooss e um dos fundadores do movimento expressionista. Conforme a pesquisadora Ciane Fernandes, a história da dança teatro alemã pode ser traçada a partir dos trabalhos de Rudolf von Laban e seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss, nos anos 20 e 30. O termo dança-teatro era usado por Laban para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço.

Quando terminou o curso Folkwang, obteve uma bolsa do governo alemão e foi para Nova Iorque continuar os seus estudos na Escola Juilliard, na década de 60. Pina trabalhou com professores como Anthony Tudor, José Limón e Paul Taylor. Em 1962, Bausch voltou à Alemanha para ocupar o lugar de solista na companhia recentemente formada por Jooss, o Folkwang Ballet. Pina decidiu ser coreógrafa quando começou a perceber que havia poucas peças que ela gostaria de dançar. Em 1968, estreou-se com a peça *Fragmente*, com música de Béla Bartók, seguida imediatamente pela produção de *Im Wind der Zeit* (No Vento do Tempo). Em plena ascensão do seu processo criativo, permaneceu como diretora artística do Folkwang Ballet entre 1969 e 1973, uma época em que produziu trabalhos memoráveis como a coreografia para o *Bacanal* com produção de Hans-Peter Lehmann da *Tannhäuser* de Wagner, para a Companhia de Ópera de Wuppertal.

Foi um momento importante porque logo depois foi convidada dirigir a companhia. Rapidamente a Companhia de Ópera de Wuppertal passou a ser denominada como a *Wuppertaler Tanztheater* e, mais tarde, justamente, como o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, desenvolvendo o conceito do teatro-dança de Laban. Toda uma tradição cultural por vezes marginal, algumas vezes decadente, sempre extraordinariamente vital formou uma amalgama de que Pina Bausch se apropriou, desenvolvendo-a e reformulando-a em termos pessoais e contemporâneos, numa mistura de humor e drama, tristeza e explosões de alegria.

Laban entendia a dança como algo que ocorre quando o movimento humano cria composições de linhas no espaço com um começo definido, um desenvolvimento estrutural, um crescimento levando a um clímax, uma solução e um final, o que implica uma noção de integralidade. Fernandes destaca que Bausch diverge deste enfoque, estruturando cenas por meio da técnica da colagem com livre associação. Pequenas cenas ou seqüências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutive.

Fernandes ressalta ainda que Bausch incorpora e altera suas influências. Seus trabalhos incluem a interação entre as diferentes formas de artes como ocorreu nos Estados Unidos dos anos 60, mas de uma forma crítica. Suas peças apresentam um caos grupal generalizado, com uma ordem inerente, favorecendo processo sobre produto. Além disso, as peças provocam experiências inesperadas em ambos dançarinos e platéia. As obras de Bausch não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Pelo contrário, seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto a apresentação cênica.

A coreografia de Bausch, ainda conforme Fernandes, incorpora e altera balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos. Seu trabalho aproxima-se do de Wigman em sua utilização das experiências de vida dos dançarinos, mas distingue-se por não recusar a técnica clássica, usando-a de forma crítica. Os dançarinos de Bausch, como os de Jooss, são todos bailarinos muito bem treinados, porém com trinta ou quarenta anos de idade — mais maduros e experientes, na vida e na dança, do que dançarinos mais jovens.

Já a repetição é um método e um tema crucial na dança-teatro de Bausch. Como um instrumento estético, a repetição em seus trabalhos questiona a história e a psicologia desta arte cênica. Através da repetição de movimentos e de palavras, Bausch parece confirmar e alterar as tradições da dança teatro alemã, explorando a natureza da dança e do teatro e suas implicações psicológicas. Seu trabalho na companhia Tanztheater

Wuppertal, formada em 1973, inclui espetáculos como *Fritz* (1974), *Os Sete Pecados Capitais* (1976), *Café Müller* (1978), *A Sagração da Primavera* (em 1980), *Cravos* (1982), *Sobre a Montanha Ouviu-se um Grito* (1984), *Danzón* (1995) e *Água* (2001).

Notas e Referências

(1) Francois Delsarte nasceu em Solesmes (França) em 1811 e morreu em 1871. Ator e cantor, Delsarte dedicou sua vida à observação e classificação das leis que regem o uso do corpo humano, como meio de expressão. Delsarte se ateve, principalmente, a três tipos de observação: como se exprimem os sentimentos humanos na vida real, pesquisa da estatuária antiga e estudo da anatomia humana. A partir destas observações, ele estabelece um conjunto de preceitos, que foram ensinados entre 1839 a 1859, em Paris, no curso chamado "Curso de Estética Aplicada", em que participaram pintores, escritores, compositores, advogados, padres, atores e cantores. Delsarte dizia: "O gesto é mais que o discurso. Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas, talvez, não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque num simples movimento, nosso ser total vem à tona, enquanto que a linguagem é analítica e sucessiva.

(2) Vou adotar o nome de Vaslav Nijinsky com a letra Y no final, seguindo a grafia da obra *The Diary of Vaslav Nijinsky*, de Simon an Schuster, lançada em 1936. Nijinsky nasceu em Kiev, Rússia, em 28 de outubro de 1890, e morreu no dia 11 de abril de 1950 em decorrência de uma crise nervosa. Ele se tornou um dos grandes nomes da dança. Seu balé *Sagração da Primavera* influenciou a criação de diferentes bailarinos em diferentes épocas e até hoje segue sendo tema de releituras e estudos, envolvendo o fazer do bailarino como autor, ator e criador de um corpo em trânsito que é sujeito, mas também é multifacetado. É em Nijinsky que surge a proposta de bailarino-autor. (RIVIÉRE, Jacques, *Le Sacre du Printemps, What is dance?*, Oxford Univeristy Press, Oxford 1983)

(3) Antonin Artaud nasceu em Marselha no dia 4 de setembro de 1896 e morreu em Paris em 1948. Foi

poeta, ator, escritor, dramaturgo e roteirista. Sua obra *O Teatro e Seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro, sendo referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowsky e Eugenio Barba. Na obra, Artaud expõe o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral-dança, denunciando o teatro digestivo e rejeitando a supremacia da palavra.

(4) Pina Bausch nasceu em 1940, na cidade de Solingen, na Alemanha. Como diretora do Tanztheater da cidade de Wuppertal, cunhou o novo conceito de dança-teatro. Entre 1955 e 1958, estudou e formou-se em dança na Escola Folkwang da cidade de Essen, sob direção de Kurt Jooss. Entre 1959 e 1962, estudou dança nos EUA, onde trabalhou com Paul Taylor e Antony Tudora. Em 1962, retorna à Alemanha a pedido de Kurt Jooss e torna-se bailarina no *Folkwang-Ballett* recém-inaugurado por ele. Em 1968, realiza sua primeira coreografia para o *Folkwang-Ballett: Fragment*. Em 1973 foi nomeada diretora do *Ballet der Wuppertaler Bühnen*, rebatizado de *Tanztheater Wuppertal*.

(5) Diretor de teatro polonês, Jerzy Grotowski, que nasceu em 1933 e morreu em 1999, é um dos principais nomes do teatro do século XX, estando entre os quatro maiores diretores do século (Stanislavski, Meyerhold e Brecht). Suas teorias e práticas influenciaram e seguem influenciando inúmeros encenadores e grupos em todos os continentes. Grotowski iniciou no teatro durante a década de 1950, e na década seguinte tornou-se mundialmente conhecido. Nos anos de 1970 abandonou o teatro, dedicando-se a pesquisas e experimentações que fogem à cena, embora estabeleça algumas relações com o teatro, tornando-se uma figura emblemática. A maioria dos textos existentes sobre os trabalhos de Grotowski é composta de artigos ou transcrições de palestras e entrevistas. Sua obra mais conhecida é *Em busca de um Teatro Pobre*, publicada originalmente em inglês em 1968, e que teve sua primeira publicação no Brasil em 1971.

BADIOU, Alain, *Pequeno Manual de Inestética*. Editora Estação Liberdade, SP, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix em *Mil Platôs*, v. I, 1995.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Editora Perspectiva, SP, 1995.

PORTINARI, Maribel, *História da Dança*. Editora Nova Fronteira, RJ, 1989.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*, Editora Cosac Naify, 2007.

GIL, José. *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Editora Iluminuras, RJ, 2005.

GREINER, Christine, *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados*. Editora Ana Blumme, SP, 2006.

RIVIÉRE, Jacques, Le Sacre du Printemps, What is dance?, Oxford Univeristy Press, Oxford 1983.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NIJINSKY, Vaslav, Diario de Nijinsky. Editora Rocco, RJ, 1985.

CONEXÃO TRÊS

CORPO HABITADO POR OUTROS

As iniciativas e propostas de Vaslav Nijinsky, Pina Bausch, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski acompanham o fazer da dança gaúcha, envolvendo a importância da autoria, da impulsão vital, da dança como pensamento e ad reinvenção do corpo em uma espécie de "recolonização", de aculturação para fazer respirar as aspirações criativas. No trabalhos das companhias Ânima, H e Terpsi temos o bailarino adquirindo, conservando e aperfeiçoando os elementos variados que são agenciados pelo corpo e no corpo. Elementos técnicos, sensíveis e emocionais que mobilizam o corpo-memória, o corpo-

vida. A idéia, como argumentava Grotowski, é não esconder mais nada: tem-se a necessidade do desnudamento. E necessidade de desnudamento move um corpo habitado por Nijinsky, Bausch, Artaud e Grotowski no fazer do bailarino-autor-ator gaúcho, que presentifica e tem na dança seu próprio sentido. Presentificar e ser o próprio sentido. Conforme o filósofo português José Gil, pela noção de presentificação, o bailarino constrói em si próprio o fulgor que se extrai do acontecimento como sendo o sentido do acontecimento que só a ele pertence.

O filósofo francês Alain Badiou ressalta que a dança contemporânea não usa um intermediário. A dança oferece o sentido. Já o teatro dramático teria dificuldades de ultrapassar os sentidos construídos na cena. Uma situação que se radicaliza no pós-dramático, pois a dança, conforme Lehmann, se caracteriza por aquilo que o teatro passa a perseguir: a dança não formula sentido, mas articula energia. Não representa um ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. Badiou e Lehmann, não deixam absolutamente claro que tipo de dança e que tipo de teatro estão se referindo, mas há toda uma construção que envolve a dança e o teatro em uma situação em que não se representa mais e que o drama e a fábula perderam o espaço no sentido de uma narrativa linear.

Badiou (2002, p. 86) recorre ao poeta Mallarmé, o mesmo que mobilizou as atenções de Nijinsky e o seu corpo-fauno, e apresenta alguns princípios ligados à dança, que proporcionam uma relação entre teatro e dança e pontos de afastamento: a obrigação do espaço (assim como no teatro, a dança parece necessitar de um espaço real, pois a dança é acontecimento antes da denominação representada; a dança integra o espaço em sua essência); o anonimato do corpo (ausência de qualquer vocábulo; o corpo dançante jamais é alguém; é um corpo-pensamento; são sempre símbolos; nenhum papel recruta o corpo, como vem ocorrendo também no teatro, abrindo espaço para a contaminação, para o movimento de orla, para o corpo híbrido, para o símbolo impuro); a onipresença apagada dos sexos (a dança conta com a conjunção dos sexos - a onipresença, mas ela é apagada porque essa dualidade é subtraída; a dança só retém uma forma pura da sexuação, do desejo, do amor - esses termos são codificados nem sempre é necessário deixar claro o masculino ou o feminino, mas um ser em movimento);

a subtração de si mesmo (a dança é o poema liberto de todo o aparato do escriba, a dança subtraída à dança, dança como um poema não escrito, não traçado); a nudez (a dança, como metáfora do pensamento, apresenta-a sem relação com outra coisa senão consigo mesma, dança é o pensamento que nada traz, que nada relaciona; não está coberta por uma máscara).

Esses princípios e mesmo a idéia de presentificação avançam com o bailarino em cada estado e estágio do corpo. Os princípios não são estáticos, eles estão em deslocamento afetando o fazer. E o fazer do bailarino passa pelo mais do que ele mesmo e menos do que ele mesmo, provocando uma espécie de distanciamento de si próprio. Há outros movimentos fundantes na dança para o distanciamento, mas o fato de Badiou utilizar Mallarmé remete fortemente ao trabalho de Nijinsky, no caso com a obra *L'Après-midi d'un Faune*. E os trabalhos de Nijinsky fomentaram o fazer de diferentes criadores da dança e também do teatro interessados no movimento de orla na fronteira entre dança e teatro.

Em *L'Après-midi d'un Faune*, Nijinsky inicia uma remoção de "maquiagens de movimento", mas não como uma negação do clássico - como na mesma época buscava Isadora Duncan, por exemplo. Nijinsky estava descobrindo o sujeito que dança, utilizando tudo que lhe é possível, mas sem se apegar a uma forma única codificada. Essa idéia de agarrar todas as séries de movimentos com seus desejos internos, com sua agonia, com sua memória, encadeando-os e desencadeando-os, se apresenta em momentos fundamentais da história da dança como em Merce Cunningham e principalmente Pina Bausch.

A proposta do novo corpo da relação teatro e dança leva em consideração a composição no movimento de orla e se aproximada da decomposição. Põe-se uma nova tarefa para a escalada : é preciso reaprender o corpo. Esse reaprender é a emancipação. Na verdade, é um desprender-se para levar em conta o espetáculo dos corpos, entre a relação dos corpos e nos corpos, dos corpos concretos em expansão, corpos abstratos, corpos híbridos, corpos atravessados e corpos criadores de conexões para alçar vôo. O

corpo em uma dança do Everest que pensa e que é nutrido – como insistia Artaud – pela indeterminação da vida em todos os seus sentidos.

O *fauno* é uma das experimentações neste corpo. Ele coloca o movimento no chão (oposição aos grandes saltos dos repertório), rompe com a frontalidade do balé (tudo é de perfil), mãos e pés se destacam (há toda uma intenção envolvendo as extremidades do corpo - até então, as extremidades deveriam estar conectadas, em harmonia com o conjunto - Nijinsky propõe uma harmonia de outra ordem), há tensão no lugar de intenção, não há personagens (como era previsto no clássico), a música não mais sublinha o movimento, há ausências e pausas fora de contexto (aliás, o contexto é frágil uma vez que Nijinsky se distancia de uma narrativa de movimentos previsíveis orquestrados pela música e pela fábula de dança), o sentido está na própria execução.

Em *A Sagração da Primavera*, obra criada por Nijinsky, logo após o *Fauno*, em parceria com o compositor Igor Stravinsky, em 1913, é possível reconhecer o início da modernidade na dança, evidenciando definitivamente um certo desconcerto não só da melodia sonora, mas também da melodia física, pois as convenções da dança, da música e poesia passam a ser quebradas. O poeta Jean Cocteau, que assistiu a estréia de *Sagração*, recordaria que a reação do público, composta de aficionados da ópera e do balé, era de tal forma ensurdecadora que rapidamente o teatro se transformou numa batalha campal: a música mal se ouvia, mas o maestro Pierre Monteaux tentava ainda assim conduzir a orquestra e Nijinsky gritava os tempos para os bailarinos, exigindo-lhes mais energia.

Os intérpretes, cuja resistência à criação tinha levado à ira o coreógrafo, que passou a falar-lhes através dos assistentes, esforçavam-se por ignorar um público que só a polícia conseguiria acalmar. O escritor Marcel Proust, que assistiu ao espetáculo, escreveu a Gabriel Astruc, assegurando-lhe que as dificuldades vividas inscreveriam a peça na história da arte, muito mais depressa do que se tivesse sido um sucesso imediato. Com sua exótica abordagem rítmica, desafiando um bom número de regras e contestando tudo que se conhecia até então, a obra causou um escândalo memorável e

foi mais um grande fracasso na carreira de Nijinsky, onde rompia o contexto de criação espetacular em atitude semelhante ao que fez Stravinsky na música, Picasso nas artes plásticas, Mallarmé na literatura e Artaud no teatro.

Nijinsky fez, a partir da obra já apocalíptica de Stravinsky, um balé ainda mais apocalíptico, dando ao corpo dos bailarinos uma carne incomum às coreografias da época ou - conforme estudos de *Le Sacré du Printemps*, de Marie-Françoise Christou - uma vontade de se ultrapassar. Nijinsky parecia querer encontrar algo no corpo do intérprete e não só desmistificação da aura da obra de dança. A emancipação que se desenhava nos balés de Nijinsky (*Fauno* e *Sagração*) exigia uma nova organização do corpo. É com *Sagração* que o bailarino com um carga autoral (da presença na obra do próprio criador em transe) se aproxima do ator, mais ainda de Artaud. Mas quando se fala em ruptura de convenções de dança e de teatro é preciso evidenciar também Rudolf von Laban. Para, Laban o bailarino era envolvido pelo proposta de pensava-sentia-fazia, tendo como foco a dança experienciada e entendida, sentida e percebida pelo sujeito/indivíduo. Foi a partir do pensava-sentia-fazia que a história da dança teatro pode ser estruturada, levando em consideração ainda discípulos de Laban: Mary Wigman e Kurt Jooss, nos anos 20 e 30. A movimentação em improvisações eram feitas a partir do movimento cotidiano ou movimento abstrato.

A pergunta de Cocteau sobre que dança era aquela da primavera presentificada por Nijinsky é também um questionamento que acompanha os bailarinos. Nos anos 60, a emergência da dança pós-moderna trouxe de volta o sentimento de Cocteau, mas que dança é está? Independente de saber que dança era aquela que Nijinsky estava propondo, ou melhor, que artista era aquele - descalço e exposto, ocupando todos os planos do palco (alto, médio e baixo), dotado de técnica e despojado dela - a dança da explosiva primavera russa foi contaminando devagar os criadores e o público. Versões da *Sagração* de Nijinsky foram feitas por Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), Mats Ek (1984), Martha Graham (que dançou a peça em 1930 e a coreografou em 1984), Marie Chouinard (1998), Angelin Preljocaj (2001) e Shen Wei (2004). Bausch tinha planos de retomar a montagem de *Sagração* de Nijinsky em 2009.

A "nova dança" prevaleceu e definiu as bases dos anos setenta e início dos anos oitenta. A estética pós-moderna era difusa e, em alguns casos, intencionalmente transgressora. A dança em convergência e ruptura, rumo ao movimento de serpentear, herda traços variados do pós-moderno: a objetividade, a não-linearidade e a não-representação dos anos sessenta; a fisicalidade dos anos sessenta; o ecletismo e a paródia dos anos oitenta. E se apresenta, em alguns aspectos, diferenciada das anteriores.

Na dança o uso do termo pós-moderno remete ao início dos anos 60, quando Yvonne Rainer e outros coreógrafos emergentes chegaram ao termo a partir do fazer para diferenciar seu trabalho da geração precedente a dança moderna. Nos meados dos anos 70 o termo tornou-se importante para identificar o movimento. No final dos anos 80 e início dos anos 90, quando o termo vinha sendo debatido e teorizado não somente na área das artes, mas também na da crítica cultural, pós-moderno começa a significar algo bem diferente para a dança, um termo pensado e experimentado claramente como uma evolução das rupturas originais com a dança acadêmicas dos anos 60.

Para o teatro, o pós-moderno tem sido associado à morte da personagem ou seja o fim da representação. Trata-se da presença do bailarino balinês no teatro de Artaud. A dança e o teatro encontram um ensaio promissor de morte da personagem no Teatro Balinês a partir do entendimento de Artaud. Talvez até existisse personagens, papéis recrutando atores, uma codificação ancestral. Mas Artaud "viu" no teatro balinês um corpo integrado, sobre si mesmo, um corpo em transe. Artaud se refere ao encontro balines como uma alquimia mental que faz o gesto de um estado de espírito – o gesto seco, nu e linear que todos os nossos atos poderiam ter se eles procurassem o absoluto. A “alquimia mental”, discutida por Artaud, não é um objeto do pensamento lógico. Ele está descrevendo a ação inteligente, a ação do pensamento. Esses níveis compostos de consciência demandam uma atenção mais profunda do artista do teatro e da dança.

Os princípios propostos por Mallarmé e destacados por Badiou e tornados dança sem um pensamento lógico encontram similitude nas idéias de Artaud: a instauração de um momento de vida autêntico, reunificação mística do mundo, ator investido de poderes mágicos, retomando simbólico. O ator, para Artaud, não é mais aquele que diz um texto e representa um personagem, mas sim um sujeito que é capaz de entrar em comunhão com forças que o ultrapassam, que dançam e que profetizam. O ator deve oferecer ser corpo num explosão libertadora, penetrando no fundo de si mesmo e se deixando conduzir pelas forças interiores, que ele reprime no tempo cotidiano.

Artaud critica a forte sujeição do teatro ao texto. Defende a idéia da necessidade de encontrar uma linguagem única. Gestos que sejam pensamento em ação, que falem tão forte através deles quanto a linguagem concreta e objetiva que o ator assuma seu papel de autor criador. Ele sugere que é a partir dela que se dissolverá a velha dualidade entre autor e ator. Artaud explica (2006, p. 114): "Não representaremos obras escritas, mas em torno de temas, fatos ou obras comuns, tentaremos uma encenação direta".

Para Artaud, a escrita por meio das palavras não pertence, especificamente, à cena, mas sim ao livro. O ator deveria ser um atleta do coração, com uma musculatura afetiva que correspondesse às localizações físicas dos sentimentos. Sentimentos não cobertos por máscaras, ou seja, o anonimato e a nudez na dança, que Artaud encontra no ator pestilento, que se queima na busca do gesto como pensamento.

É bem verdade que Artaud não especificou procedimentos técnicos de composição a serem empregados pelo ator, mas sabe-se o forte interesse despertado nele pela força gestual do Teatro de Bali. Ao assistir a este espetáculo pela primeira vez, escreveu: "Mímica de gestos espirituais que escondem, podam, fixam, afastam e subdividem sentimentos, estados de alma, idéias metafísicas. Esse teatro de quintessência onde as coisas realizam estranhas meias voltas antes de voltar a abstração (2006, p. 114)." Artaud entendeu as performance dos bailarinos balineses como uma ilusão da dança envolvida

pelo desnudamento de linguagem.

Em suas cartas sobre a linguagem, Artaud aprofunda sua reflexão propondo substituir a encenação da literatura dramática por espetáculos onde a escuta física seja preponderante, que não poderia ser fixada na escrita da linguagem habitual das palavras. Parece que Artaud se refere ao movimento como uma cartografia física imaginal e impregnada. Assim como Nijinsky não abre mão de alguns elementos do balé clássico, como as dinâmicas (acentos) e velocidades (envolvendo passos com origem em movimentos do repertório clássico), Artaud abandona totalmente a oralidade. Para ele, a palavra falada teria também que surgir como um gesto novo. Algo como Badiou identifica na dança como o espaço em sua essência, buscando a linguagem concreta e objetiva dos corpos, renegando a linguagem literária. Na dança-teatro, Laban também desenvolveu seu sistema de movimento de dança-tom-palavra. Eram elementos antes separados agindo em combinação.

Está se propondo a renúncia à subserviência do teatro e da dança ao texto e a codificação, visando resgatar as formas originais de fazer em combinação, traduzindo e sentido diretamente pelo espírito, sem as deformações da linguagem e as dificuldades do discurso codificado do gesto e das palavras. Nijinsky e Artaud pretendem preservar alguns elementos, mas partem em busca do novo. Partem da experimentação de um gesto terá que dar conta do antigo e ir além. Nijinsky e Artaud passam a não dar mais atenção para a narrativa, para o drama. Nijinsky, por exemplo, parece ter deixado o textos unicamente para os libretos clássicos e deixou claro em cartas que não costumava criar histórias escritas para seus balés mesmo quando obrigado a fazê-lo (1). A aproximação entre as idéias e práticas de Nijinsky e Artaud ajuda a desvendar o corpo do bailarino-ator-autor, um corpo em combinação de dança e teatro.

Nijinsky queria ultrapassar a convenção do movimento. Artaud sonhava em romper com a convenção, uma linguagem convecionada, pois achava que esta era a chave para o contato com o mundo metafísico. Nijinsky e Artaud queriam reformar. Talvez não soubessem ao certo que tipo de reforma estava em jogo. Eles estavam propondo, cada

um a seu modo, uma outra dança e um outro teatro, que a forma não comportava. Esta outra dança e teatro em convergência alteraram o balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos.

Artaud não tinha elementos para entender a convenção do teatro balinês e sobre ele pôde ler um universo que ultrapassava a própria convenção. Ou seja, a aparente distância de Nijinsky e Artaud se revela como ponto de conexão. É o princípio da subtração da dança agindo no teatro, propondo uma transgressão do tempo cotidiano. Mais do que os movimentos livres e de oposição ao clássico, mas utilizando o gestual decodificado do clássico, Nijinsky proporcionou o estranhamento necessário para que a dança ganhasse literalmente perfil. Um perfil de autoralidade de quem a faz naquele momento. É a idéia de uma dança como o perfil do sujeito que dança e experimenta em si mesmo e em outros o movimento de densidade diferente, ou seja, um movimento que não será mais figurativo.

Quando Nijinsky decidiu povoar de tensões e de intenções o poema do corpo para dialogar com o processo autoral, com o conceitual e prático do corpo movente, ele se aproximou do teatro que Artaud viu nos passos dos dançarianos balineses. Artaud entendia o teatro como “o lugar onde se refaz a vida” e também um lugar onde, essencialmente, se refaz o corpo. O corpo sem órgãos é o nome deste corpo refeito e reorganizado que uma vez libertado de seus automatismos se abre para dançar. Artaud busca permitir que o teatro reencontre sua verdadeira linguagem, que para ele é uma linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, na qual todos os elementos objetivos se transformam em sinais, sejam visuais, sejam sonoros, mas que terão tanta importância intelectual e de significados sensíveis quanto a linguagem de palavras. Artaud quer uma dança cênica e pessoal. Nijinsky confessa (1985, p. 67) que transformou as palavras de Mallarmé em imagens porque preferia as imagens do que as palavras. É o princípio do anonimato do corpo na dança de Nijinsky – o corpo não imita alguém, ele é alguém - e o do ator pestilento em Artaud.

Em Nijinsky, o efetivo ou o retido dentro do próprio movimento se dá pelo fim da simulação, algo como uma raiz primária, presentificável, envolvendo desde a técnica até mais adiante no deslocamento entre os acampamentos a não-perfeição, a não-dança, da dança como memória, mediando o visível e invisível. Trata-se da negação do corpo adestrado na busca do que está em potência. Badiou coloca como o corpo antes do corpo: o não pensado e o impensado, tendo o pensamento-dança como intensificação de uma potência de uma dança que não usa um intermediário e se liga ao abandono dos automatismos, tendo como foco um conjunto de práticas em uma experiência limite, que tem o sentido de unidade e também o da multiplicidade.

São princípios que não são inventados, nem encontrados, mas que se guardam e se comunicam. Trata-se de uma operação difícil de guardar, uma noção distinta por um lado e fundida ao organismo por outro. É preciso dizer, conforme Artaud, que a respiração que estava no caos torna-se enamorada de seus princípios e já existe antes deste movimento, lá onde nasce um desejo consciente. O que no corpo humano representa a realidade deste sopro, desta respiração, não é a respiração pulmonar, mas um tipo de fome vital mutante, opaca, que percorre os nervos e luta com os princípios inteligentes da mente. Trata-se portanto de uma rede móvel e instável de forças e não de formas.

Conforme Badiou, as imagens da caligrafia pessoal passaram a mover Nijinsky. Talvez fosse esta a imagem que impregnou Artaud. Uma imagem difícil de traduzir e de ser compreendida. Nesse sentido, a dança passa a corresponder à idéia nietzchiana do pensamento como devir, como poder ativo. Mas esse devir é tal que nele se entrega uma interioridade afirmativa única:

O movimento não é um deslocamento ou uma transformação; é um traçado que atravessa e sustenta a unicidade eterna de uma afirmação. A tal ponto que a dança designa a capacidade da impulsão corporal, não principalmente para ser projetada no espaço fora de si, mas, antes, para ser apanhada em uma atração afirmativa que a retém. Talvez isso seja o que tem de mais importante: a dança é o que, além da mostraçõ dos

movimentos ou da prontidão em seus desenhos exteriores, revela a força de sua retenção. Certamente, só se mostrará essa força no próprio movimento, mas o que conta é a legibilidade poderosa da retenção. Na dança concebida dessa maneira, a essência do movimento está no que não teve lugar, no que permaneceu não efetivo ou retido dentro do próprio movimento. (BADIOU: 2002, p. 82).

Nijinsky e Artaud não estavam mais satisfeitos em serem declamadores de movimento e do texto. A repetição da tradição como simples fábula e território pré-definidos não tem mais lugar. É o poema do gesto pensamento liberto de todo o aparato da escrita narrativa, da fábula e da frase musical (uma vez que a frase não sublinha mais o gesto). Isadora Duncan, contemporânea de Nijinsky, já havia rompido totalmente com a tradição se propondo a dançar sua vida se despojando da técnica. Nijinsky não nega a técnica, vai usar e se despojar dela. É a partir de Nijinsky, com o *Fauno* e *A Sagração da Primavera*, que Duncan também se volta para temas fora de sua própria vida, como quando ela dança o balé Marseillaise no contexto politicamente agitado pela guerra de 1914. Ou seja, o meio influenciado na experiência do corpo com a individualidade do sujeito se construindo também na experiência da coletividade, resultando em um sujeito agenciador entre o interior e o exterior, entre si mesmo e o meio, entre as partes que compõem o todo.

O escritor Modris Eksteins, autor do romance *Sagração da Primavera*, que remete justamente ao balé de Nijinsky, ressalta que a obra foi feita um ano antes da Grande Guerra (1914-1918). E a dança no período se move em outras frentes. O primeiro período altamente experimental de Laban, no Monte Verità e também em seu estúdio em Zurique, por exemplo, se dá também a partir de 1913. É durante esse período, até 1917, que Mary Wigman tornou-se sua colaboradora e demonstradora. Em suas classes de improvisação com Laban, Wigman reconhecia a habilidade deste para liberar os estudantes e ajudá-los a encontrar suas próprias raízes (movimento de Nijinsky e Artaud de desenraizar, replantar a arte no terreno do ritual). Na dança, o encontrar das raízes passa pela música ou sua ausência. Em muitos casos, os estudantes dançavam algumas vezes sem nenhum acompanhamento para sentir o ritmo do próprio corpo. Durante muito

tempo a música foi a marcação da dança para gestos-textos. Ao bater no chão com as mãos para que o ritmo impregnasse os pés dos bailarinos, Nijinsky busca outra maneira de transmitir a música, de elaborar a música para a dança. Ele está fazendo, de certa maneira, uma separação da dança e da música tradicionalmente feita para balés de repertório. E a gramática do balé sofre uma alteração em sua linguagem musical. Trata-se da busca do acontecimento antes da denominação.

O movente idealizado por Artaud se encontra com as experiências revolucionárias de Nijinsky. Acredito que este encontro teórico-prático-hipotético Nijinsky-Artaud se relaciona com as experimentações de Laban e de Wigman, que aparecem como precursores de um pensamento sobre o corpo que instiga o trabalho do bailarino-ator de Bausch e do ator-santo de Grotowski, em favor da libertação do corpo e na realização de procedimentos capazes de promover o mergulho profundo do artista sobre si mesmo em um trabalho de desfazer-se, instigando e fomentando um processo de decomposição, de transporte para a personificação aos pedaços de um corpo híbrido e entre fronteiras. Um corpo cuja ação exterior é subordinada ao sentimento interior.

Artaud assim como Nijinsky contestaram a sua própria arte. Ambos enfrentaram dificuldades em colocar em prática seu pensamento ou de serem compreendidos pela recepção e pelos estudiosos da época dos anos de 1910 a 1930. Nijinsky e Artaud queriam reformar a partir de um impulso interior. Laban em suas experimentações destaca que o impulso interior está na origem de todo o movimento. Talvez Nijinsky e Artaud não soubessem ao certo que tipo de reforma estavam buscando e que impulso era este. Eles estavam propondo cada um a seu modo um outro teatro e uma outra dança, que a tradição do balé clássico e do teatro dramático não comportavam.

Quando Nijinsky decidiu povoar de tensões e de intenções o poema do corpo para dialogar com o processo autoral, com o conceitual e prático do corpo movente, ele se aproximou da idéia de teatro que Artaud viu nos passos dos dançarinos balineses. Se Artaud tivesse visto Nijinsky talvez o pensamento do corpo e o projeto de um corpo sem órgãos tivessem encontrado o rizoma em um fauno. Nijinsky era o ator da crueldade de

Artaud. Era o homem perturbado, que se considerava autor de si mesmo e que acreditava necessário, como anotou em seus diários, estar sob influência da própria vida e não de uma fábula pré-existente.

Ao fatiar os sentidos, o corpo se esquarteja, se estilhaça em infinitos pedaços para alimentar a criação, que tem como base a cartografia imaginal (corpo-pensamento), o corpo sem órgãos dentro de uma ética da transgressão e vivência no limite de intensidades e o impulso interior está na origem de todo o movimento. Uma vivência que encontra escuta nos temas sociais e políticos (que tem na obra do dramaturgo alemão Bertold Brecht a sua excelência (2)); e na dança-teatro de Bausch, a partir da combinação de ações corporais e palavras como um gesto significativo, porém não ilustrativo, da comicidade inesperada e das situações cotidianas.

A coreógrafa alemã e Grotowski encontram-se no empenho pela libertação do corpo e na realização de procedimentos capazes de promover o mergulho profundo do artista sobre si mesmo. Assim, o bailarino-ator-autor aparece, em última instância, como autor de um novo corpo, obra artística que incita à recriação da organização do sujeito de um corpo ocupado por Nijinsky-Artaud e também por Pina-Grotoswki. São encontros virtuais para dar conta das potências de um corpo em movimento com suas velocidades, articulações, simbioses, defasagens e que faz mais do que desenhar contornos no espaço.

Nijinsky-Artaud com a visceralidade e com a carne incomum do movente em um princípio que transcendente na arte, tendo como foco o próprio corpo com a intenção de eliminar a dicotomia entre alma e corpo, mente e corpo. A epifania se dá na carne, através do trabalho sobre o corpo. Pina-Grotoswki com a relação das perguntas-respostas-associações e o resgate dos mitos, das imagens simbólicas arquetípicas, primordiais e inatas ao ser humano, que portanto, não foram contaminadas. Em Pina-Grotoswki há um empenho para localizar e remover as resistências e obstáculos que o bloqueiam a intuição criativa do sujeito e o impedem de manifestar seus impulsos vivos.

E toda esta vivência impactou no fazer do bailarino gaúcho e principalmente nas companhias Ânima, H e Terpsi, a partir da ação de seus bailarinos como arquitetos dos cruzamentos na experiência compartilhada entre diferentes gerações e influências. Na busca pelo impulso vital de cada um e na vivência de um corpo habitado. E são quatro nomes pelo menos para o corpo movente de Porto Alegre: Nijinsky, Artaud, Pina e Grotowski. Um corpo encarnado, como acredita o filósofo francês Merleau-Ponty, da possibilidade de compreensão do gestos a partir de um corpo-vivido, que seria a subjetividade como entrelaçamento, como tensão-dialética. Um corpos com dois movimentos em trânsito. O corpo-vivido pode ser entendido, em um primeiro momento, como o movimento original de intencionalidade corporal, pelo qual o corpo não só está aberto, mas se abre ao mundo e a este visa como tal (Nijinsky-Artaud). Em segundo momento, porque vive e experiencia o mundo (Pina-Grotowski).

Merleau-Ponty atribui ao corpo uma potência expressiva que lhe é imanente, ou seja, o corpo é intencionalmente que se exprime, e que secreta a própria significação. Melhor dizendo, a análise do corpo põe à mostra o vínculo entre expressão e exprimido, cuja indissociabilidade está presente em todas as linguagens, constituindo mesmo a natureza do fenômeno expressivo. O corpo é a expressão de uma conduta e, ao mesmo tempo, criador de seu sentido maior a partir de uma intenção que se esboça e reclama a sua complementação. E há ainda a ausência que o gesto procura ou não preencher e completar. O corpo encarna a possibilidade de compreensão dos gestos assinalando o caráter corpóreo da significação, cuja apreensão está na reciprocidade de comportamentos vividos.

Notas e Referências

(1) Nijinsky recorda que Debussy queria que o tema do balé fosse escrito. Mas Nijinsky não achava a solicitação de Debussy, que criou músicas para os balés O Fauno e Jeux, coerente. Não achava coerente

seguir colocando uma história escrita em algo que é movimento, narrado por imagens e simbolismos. Sobre a pressão que recebia para elaborar uma história escrita escreveu que melhor seria fotografar o balé e apresentar como história, afinal o assunto em questão eram imagens. NIJINSKY, Vaslav, Cahiers. Babel/Actes Sud, Paris, 2000.

MERLEAU-PONTY. Fenomenologia da Percepção 2. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

RIVIÉRE, Jacques, Le Sacre du Printemps, What is dance?, Oxford Univeristy Press, Oxford 1983.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NIJINSKY, Vaslav, Diário de Nijinsky. Editora Rocco, RJ, 1985.

GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CYPRIANO, Fabio. Pina Bausch. Cosac Naify: São Paulo, 2006.

CONEXÃO QUATRO

EXECUÇÕES DE UM BAILARINO

Ao olhar para a trajetória do bailarino-ator-autor em sua dança de referências e também em uma dança como metáfora e memória, dança como pensamento surgem questionamentos como: Que corpo é este em transformação?; quais são as competências que envolvem o saber fazer, o saber dizer do corpo?; quais os deslocamentos entre teatro e dança afetam o fazer?; como a autoria se manifesta?; como trabalhar a autonomia na hibridização do corpo?; quais os princípios que são construídos?; e que saber fazer fragmentado é este?

Nem todas as respostas serão claras ou serão dadas como finalizadas. Mas essas são algumas questões que irão povoar e provocar a investigação que tem como ponto de partida meu encontro no subterrâneo da dança com a professora Tony Petzhold e o bailarino-ator-autor em Nijinsky-Artaud, cujas as obras influenciaram inúmeros coreógrafos, inclusive os criadores gaúchos como a própria Tony, principalmente nos anos 50, quando a dança gaúcha formava seus primeiros bailarinos, que mais tarde iriam criar e coordenar companhias profissionais de dança como as três relacionadas neste estudo.

Foi na obra *Refúgio*, em que dancei pela companhia H no início dos anos 90, que me aproximei mais intensamente do universo criado por Nijinsky e de certa forma da proposta de Artaud, ainda sem ter uma idéia clara do que se tratava este universo e esta proposta. O espetáculo *Refúgio* era um solo cuja inspiração inicial era o ator de cinema mudo Buster Keaton. Não existia uma história ou roteiro, apenas a imagem de Keaton e a idéia do homem que não sorri jamais.

Já o nome do trabalho veio justamente da estrutura que fui elaborando juntamente

com Ivan Motta. Era uma balé "de se esconder e de se revelar de si mesmo". De driblar sentimentos em gestos inacabados, de evidenciar a tensão. Foi nesta busca de movimentos e tensões que surgiu Nijinsky em minha dança. Estava diante de uma proposta que flertava com uma exaustiva mobilização física, em um trabalho de aproximadamente uma hora de duração em que estava sozinho em cena.

Um trabalho que exigia certas capacidades corporais, ou seja, um corpo minimamente codificado em técnicas de dança e também um corpo que deveria ser esvaziado, abandonado, desocupado. Era um equilíbrio entre o vigor e a fraqueza. Um Nijinsky se movendo sobre o fio da navalha. Aos poucos a imagem de Keaton foi se apagando, se transmutando em Nijinsky. A bactéria do fauno afetou a ausência do sorriso. O projeto de mergulhar em Keaton foi adiado. E até o momento segue pulsando em um Keaton-Nijinsky. Proposta que estou desenvolvendo para 2010 no espetáculo duo *Uma Oração para Keaton*.

A pesquisa sobre o fauno, por meio de filmes, vídeo, reportagens, entrevistas e livros me arrastou para as obras do bailarino e coreógrafo russo e para o teatro da crueldade de Artaud, com o seu ator pestilento. E em cada trabalho que participei passei a colocar um pouco da carga pessoal que Nijinsky levava para a criação. Não como algo passivo, mas como violência. Entendo que no corpo vibrátil de Nijinsky, as imagens corporais eram sobre a violência de ser, querer ser, de estar em trânsito, de não ser. Não bastava contar apenas com um corpo mobilizável pelas situações reais, era fundamental um corpo que se deixasse ocupar e se aplicar aos estímulos que se inscrevem em superfícies sensoriais; prestar-se às experiências e estar presente.

Em minha avaliação, *Hamlet*, do dramaturgo inglês William Shakespeare, é o personagem dos personagens. Nijinsky como *Hamlet* é o real e a ilusão juntos. Não há como saber o início ou o fim. O real e a ilusão funcionando como inserções de uma anatomia incomum. Não há como especificar um ponto, pois uma trama se insere na outra continuamente. Foi esta associação, Nijinsky-Hamlet, que me levou para outro trabalho com a companhia H: Resto é Silêncio, no final dos anos 90 com um elenco de

seis pessoas, quatro homens e duas mulheres, uma delas Marcia Munhoz acabou se tornando minha partner em vários balés e também se tornou minha esposa. E mais Thaís Pethold, neta de Tony.

Resto é Silêncio foi um trabalho em frações para escapar de um final inevitável em meio a movimentos imprevistos com corpos que caem uns sobre os outros, batidas, pisadas, saltos arriscados e movimentos cuja tensão o observador não pode escapar. Uma balé com corpos em convulsões, uma balé em força bruta, como um grito, uma celebração aos berros. Movimento contra a parede, movimento afogados, movimentos sem respiração.

Desde nosso encontro em *Refúgio*, Nijinsky me provoca desassossego e a imagem de um balé de incertezas, que sacudiram – e ainda abalam - o fazer do bailarino em diferentes lugares do mundo. Esse olhar para os incertos e desconcertantes passos do bailarino russo tem, como destaquei anteriormente, chamado a atenção ao longo do tempo. Uma atenção atemporal. A singularidade de Nijinsky (1) e sua proposta de bailarino-autor também foi percebida por coreógrafos como Pina Bausch, Kazuo Ono (2), Steve Paxton (3) e Jérôme Bel (4).

Em Porto Alegre, esse singularidade chamou a atenção principalmente de Ivan Motta, diretor da H Cia. De Dança Contemporânea, que criou junto com seus bailarinos da companhia as duas obras citadas a partir de Nijinsky, com a proposta de uma autoria. A proposta passou a nortear sua criação explorando o potencial dos bailarinos, contando com a contribuição individual para a elaboração de um tecido coreográfico maleável capaz de ir sofrendo modificações a cada execução, mas que exige a presença de um determinado sujeito. Ou seja, não se trata de um "papel" que pode ser transferido, que pode ser feito por outro. O outro vem com a carga de uma nova história, que exige diferentes referências.

O amadurecimento, com *Refúgio* e *Resto é Silêncio*, levou a companhia para uma

experiência mais radical com o espetáculo *Um Fauno Atrás do Muro*, em 2006, apresentado em espaços com grande fluxo de pessoas. A idéia era estar diante do espectador de passagem para executar uma balé em passagem. A montagem cumpriu temporada no Mercado Público de Porto Alegre, que é um ponto de referência para as diferentes classes sociais da capital gaúcha. Um mercado de peixes, carnes, temperos, especiarias, vinhos, cachaças, restaurantes, bares, artesanato e gente correndo contra o tempo. Correndo para ganhar tempo.

Então, foi para cena a tensão. Mais do que movimentos, a proposta era a construção da tensão como resultado de uma ação anterior ou posterior, mas que nunca aparecia de fato. A elaboração desta tensão se dava a partir das relações que não se consumavam, da frustração de um encontro eternamente adiado. Um balé empurrado com a barriga em meio ao fluxo, abrindo seus espaços e convivendo com o incerto.

Logo que decidi me expor pelos caminhos desse monte improvável da dança achei por bem resgatar um pouco do sujeito russo e do cidadão francês, que povoam por aqui principalmente os balés da companhia H, que é a trupe que trabalho até hoje – já são quase 20 anos de colaboração e cumplicidade. Um sujeito e um cidadão que fizeram muito barulho em pouco tempo. Um bailarino que deixou como herança a importância do ritual, da emancipação do corpo e da sublimação, colocando em evidência a sexualidade. Esse gesto de revirar, de tornar a virar; voltar ao avesso, torcer; mudar, modificar, retorcer, revolver, esquadrihar, explorar e embrulhar até quem sabe nausear o estômago contribui à reflexão sobre a autoria, a autonomia e assimilação do fazer do bailarino gaúcho como executor e criador em trabalhos de dança contemporânea.

As rupturas e convergências tratam de nomear cada momento na história da dança. E Nijinsky colaborou intensamente para o fim da narrativa na dança, uma herança do clássico, que contava história, com um enredo. Talvez o criador russo não tenha se dado conta do que estava propondo, pois seu foco era a dança como um todo, uma dança aos pedaços. Uma dança nem clássica e nem moderna que estava surgindo com seus passos: "*Eu sou a carne, eu sou o sentimento. Eu sou em carne e sentimento. Eu sou*

simples. Preciso não pensar. Devo-me fazer sentir e entender através da dança, dos sentimentos dança" (1985, p. 21).

Mais do que marcar o período moderno na dança, Nijinsky evidencia algo que será essencial para o bailarino: a execução incomum na dança. Fazer é a execução do bailarino. A execução é o avesso da representação. Fazer é a tensão, intenção, a ação. O fazer é a fisiologia do movente. Antes da apresentação, a execução é a presentificação. Um corpo e um saber fazer em processo. Um corpo que não é apenas um depósito ou sede de algo que nele se aloja, mas sim uma espécie de agenciador, um articulador de informações que o tocam e o penetram.

O corpo é o agenciador de sua própria identidade, alterando-a e adaptando-a às diversas situações e adversidade do meio. Nessa perspectiva, o corpo é visto a partir de uma noção de instabilidade, ou conforme define a historiadora e pesquisadora da composição em dança Denise Sant'anna, de passagem. Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância em si. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro.

Um corpo de passagem é um lugar pelo qual percorrem informações ininterruptamente, ou seja, onde não há estagnação, mas sim uma espécie de visitação dessas informações, que entram em acordo com outras informações que por ali passaram anteriormente, transformando-se e transformando-as para propagar novas informações. O corpo de passagem é o corpo que dá passagem ao meio em que ele se insere. Nesse sentido há que se considerar a subjetividade do corpo não como algo puro e individualizado, mas como algo adulterado, repleto de elementos estranhos. Conforme Sant'anna, é a partir dessa impureza que se constrói a individualidade. O corpo torna-se um nó de múltiplos investimentos e inquietações:

"Foi necessário, igualmente, transformar o corpo num território privilegiado de experimentações sensíveis, algo que possui uma certa inteligência que não se concentra apenas no cérebro. Foi preciso, ainda, libertá-lo de tradições e moralismos seculares, fornecer-lhe um status de prestígio, um lugar radioso, como se ele fosse uma alma. Desde então foi fácil considerá-lo uma instigante fronteira a ser vencida, explorada e controlada." (SANT'ANNA: 2001, p 105)

As pesquisadoras de dança Helena Katz e Christine Greiner (2002, p. 90) também propõem um olhar semelhante sobre o corpo, redimensionando o entendimento de corpo como um sítio de informações, localizando-o também como lugar de trânsito onde acontecem sucessivas impregnações culturais que retornam ao ambiente por meio do próprio corpo. Trata-se de uma espécie de ciclo onde informações do ambiente impregnam o corpo que, por sua vez, passa a se relacionar com o ambiente de outra maneira, reverberando nossas trocas. Para Katz e Greiner, meio e corpo se ajustam permanentemente em um fluxo inestancável de transformações e mudanças.

É corpo no processo como o meio de um sistema pelo qual transitam informações interiores e exteriores, informações que penetram o corpo e se penetram, instigando um corpo aberto e em evolução. Um corpo em emancipação que captura e reconstrói informações, que passam a fazer parte do corpo, quase como uma anatomia de conexões e novas conexões, uma carne extra sobreposta com diferentes inserções em cada ponto do próprio corpo. Essa emancipação, como idéia permanente de trânsito, envolve Nijinsky e Artaud, colocando em evidência um corpo aberto para a multiplicidade de si mesmo - do corpo-vivido (que seria a subjetividade como entrelaçamento, como tensão-dialética) e do corpo-próprio (um mediador ativo entre o sujeito e o mundo) - do entre os corpos e do meio. Uma multiplicidade que se articula no corpo.

Esta multiplicidade se articula no corpo do bailarino e percorrem as ações das companhias gaúchas Terspi Teatro de Dança, a H Cia. de Dança Contemporânea e a Ânima Cia. de Dança. As três criadas há pelo menos duas décadas em Porto Alegre. A

Terpsí Teatro de Dança é uma companhia de dança contemporânea, criada em 1987 pela união de alguns artistas gaúchos. Sua trajetória tem sido dedicada, em essência, à pesquisa de uma linguagem única, que resgata as experiências humanas e rompe a barreira que separa os intérpretes da obra, pois eles são a obra. É nesta vertente que se identifica com a dança-teatro.

Dirigida por Carlota Albuquerque, a Terpsi foi uma das duas companhias a representar o Brasil no Carlton Dance Festival 90, ao lado de companhias como Nikolais and Murrays Louis e Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch. Entre os principais trabalhos da Terpsi estão *Quem É?* (1989), *Lautrec...Fin de Siècle* (1993), *Orlando's* (1996), *E la Nave no Va* (2001) e *Mulheres Insones* (2006).

Já a *Ânima*, dirigida por Eva Schull, atuou por quase 20 anos, encerrando suas atividades em 2008. Entretanto, a *Ânima* está se propondo em sua desarticulação a um trabalho de criação a distância com Schull e uma nova geração de bailarinos gaúchos, que colaboram com a criação de novos trabalhos, mas sem a presença física da diretora, que estaria coordenando os trabalhos por meio da Internet. A *Ânima* levava em conta a criação em colaboração a partir do movimento fluido com muitos momentos de experimentação corporal e improvisação em grupo, com a possibilidade de autonomia, não como sinônimo de individualismo, mas de iniciativa de expor camadas escondidas de sentimento em relação a série de movimentos ou imagens propostas para investigação.

A *Ânima* criava em compartilhamento de sentidos, emoções e gestos. Uma das experiências mais radicais de compartilhamento e produção de sentidos, como uma certa dramaturgia do teatro aplicada para a dança, foi em *Tons*, nos anos 90. Tratava-se de uma balé que possuía um "alinhavo" coreográfico criado em colaboração e que podia ser modificado em cena, pois todo o trabalho tinha como base uma espécie de dança das cadeiras.

Tons foi uma das obras mais experimentais da dança gaúcha em sua época,

envolvendo grandes nomes da dança como Tatiana da Rosa, Eduardo Severino, Gerson Berr, Mônica Dantas, Rosângela do Brasil, Ana Bonini e felizmente Alecs Dall’Olmo (eu), entre outros. Foi também um dos primeiros trabalhos a cumprir uma temporada de uma mês, de sexta-feira a domingo, em um teatro após os anos 80, quando a dança passou a perder espaço na agenda teatral por falta de público, principal argumento da direção dos teatros públicos e privados na hora de negociar datas. Mesmo grandes produtoras como a Opus Promoções costumam limitar datas para a dança, mesmo quando se trata de grupos de fora do Estado ou País, a exceção é o Grupo Corpo, de Minas Gerais, que sempre lota os teatros em suas apresentações. Geralmente, na atualidade, as companhias de dança conseguem apenas um final de semana ou três dias no meio da semana para mostrar as produções.

Tons explorava a instabilidade, a vertigem, as tonalidades do humano. Cada bailarino tinha sua movimento particular, que entrava em contato com o particular de outro bailarino e se conectava e desconectava do alinhavo. Como se cada um tivesse um plugue para ser ligado em tomadas possíveis. Tudo feito com muito vigor, intensa fluidez – com uma movimentação que nem começa, nem termina, apenas segue. Entre os principais obras da Ânima, além de *Tons* (1993), estão *Fragmentos de uma Obra Inacabada* (1994), *Caixa de Ilusões* (1995), *O Convidado* (1995) e *Discreto Charme* (1996).

Com Ivan Motta, da H, a dança ganhou uma personificação, uma presentificação. Presentificação no sentido que o bailarino não interpreta um papel. O bailarino é o bailarino-ator-autor é o que ele pode dizer de si para cada ambiente e proposta e também o que não pode dizer. O bailarino-ator-autor simplesmente é a mensagem ele mesmo. Mais do que mostrar algo previamente preparado, era necessário executar-se, estar por inteiro, buscando o frescor a cada performance, desenvolvendo a consciência de si mesmo a partir da construção da memória e da subjetividade. Entre os principais trabalhos da H estão *Mar de Dentro* (1989), *Refúgio* (1991), *Crônicas* (1993), *Resto é Silêncio* (1998), *Iniciação* (2000), *Um Fauno Atrás do Muro* (2006), *Transitório/Constante* (2007) e *Pessoas* (2008).

Estas três companhias foram fundamentais para provocar a aproximação da dança e do teatro no Sul, dando ao bailarino a possibilidade de um corpo pensamento, um corpo transparente, um corpo sem órgãos. Trata-se da dança, do corpo e do fazer em metamorfose. Mudanças que acompanham o gesto e sua execução desde o clássico até o palco do teatro e dança pós-dramáticos.

O pós-dramático parte da hipótese de que a partir dos anos 70 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer nas artes da representação. Algo que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século XX. A proposta aqui não é apresentar um estudo histórico detalhado das vanguardas e movimentos, mas ressaltar alguns pontos e alguns criadores de dança e teatro, que foram essenciais para o desenvolvimentos dos bailarinos gaúchos.

Conforme o dramaturgo e professor de teatro Hans-Thies Lehmann, Trata-se da valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de textocentrismo no teatro e a composição-fabular na dança. O pós-dramático se desenvolve mais radicalmente a ponto de assumir um sentido modelar como contraponto da arte ao processo de totalização da indústria cultural. Desse modo a tendência pós-dramática seria uma mudança histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática. Uma alteração que sugere novas lições (competências) para a elaboração porosa do bailarino contemporâneo que dança o movimento como impulsão vital, recebendo eco de diferentes pontos e também produzindo o próprio eco.

Eu trabalhei nos três grupos inicialmente como bailarino, tentando dar conta de um manancial de movimentos que não eram meus, mas que eu procura vestir. Nesse vestir surgiu um terceiro movimento entre o apelo do coreógrafo e o que eu assimilava, não envolvendo apenas a técnica e a história. Como me movia serpenteando teatro e dança desde que iniciei minha formação como bailarino passei a imaginar um balé entre Nijinsky

e Artaud para tentar entender que sujeito era esse se deslocando na isolada cena gaúcha.

A idéia de isolamento físico e intelectual é importante para entender um pouco do desenvolvimento dos grupos e seus bailarinos. No período inicial da dança em Porto Alegre, dos anos 30 a 50, as referências de externas, principalmente da Alemanha, como será destacado na seqüência, ajudaram a formar a idéia de dança na capital. Curiosamente, a referência se manteve por muitos anos mais externa do que interna. Ou seja: era mais fácil ser influenciado pelos criadores alemães do que saber o que se fazia em dança em outros estados brasileiros.

Logo, o Brasil não era muitas vezes uma referência para a dança que se fazia em Porto Alegre. Pela posição geográfica e a próprio colonização, principalmente alemã e italiana na região metropolitana de Porto Alegre, o Rio Grande do Sul parecia desconectado do resto do País. Em certo sentido, creio que ainda parece e isso não significa que isso é bom ou ruim. Não recebia espetáculos de fora e também não mostrava a própria produção para fora. Não via e não era visto dentro do País, mas mantinha relações com professores na Alemanha.

Havia então, um balé de distancias, de ousadias e também de conhecimento tardio. O isolamento resultou em uma espécie de subtração, de decomposição. E a decomposição integra o fazer do bailarino gaúcho. A decomposição do ser humano sobre o palco. E mesmo hoje, com algumas facilidades tecnológicas e aproximação de propostas, de encontros, os procedimentos seguem um certo grau de isolamento nesta ação de desvestir-se da codificação, de se avizinhar com o gesto cotidiano, de carregar os pesos do próprio corpo e buscar formas variadas de distriuí-lo, deslocar os sentidos, emantar cada parte do corpo com dança. No meu caso, um deslocamento em três direções.

A Terpsi se impregna da carne incomum na construção das personagens que depende de cada bailarino. Partem do anonimo para um mergulho na visceralidade: o

bailarino como a própria narrativa visual, dentro de uma grande narrativa que não sublinha a narrativa do corpo. A Terpsi joga com o movimento em busca da transgressão. Existe um norte coreográfico (como nos bales de Bausch), um cais para chegar, mas o caminho é "arquitetado" por "pistas" deixadas pelo encenador, no caso Carlota. Os balés da Terpsi são grandes jogos humanos. Jogos de estratégias para ir de um ponto ao outro, para promover um encontro ou uma separação.

Carlota não se enquadra perfeitamente como uma coreógrafa. Ela é uma encenadora da dança-teatro no Rio Grande do Sul. Na criação de montagens como *Orlando's* e *Lautrec*, que participei intensamente, eu tinha em mente que a dança da Terpsi se dava em um grande tabuleiro de xadrez ou em um mosaico e que as casas para deslocamento dos peões, torres, cavalos, bispos, rei e rainha eram peças de uma quebra-cabeça de sujeitos e seus pensamentos. O bailarino como a própria obra. Carlota parecia ter o balé inteiro pronto. Mas não o mantinha escondido e preparado para mutações a partir do balé que cada um desenvolvia internamente. Nós bailarinos éramos colocados no cenário-tabuleiro idealizado por ela, mas a "estrategista" retirava algumas casas, deixando o tabuleiro repleto de falhas. Parecia que sempre faltava um pedaço. Mas a instabilidade era a senha, era alguém atrás da porta, alguém de partida. Balés como finais de partida, a dança como uma metáfora. Sem contar que o jogo se desenvolvia até pouco antes da peça começar. Lembro de estar no palco esperando o terceiro sinal e perceber Carlota se aproximando com a proposta de uma nova combinação na minha obra particular.

A Ânima se movia na fragmentação, no inacabado, levando em conta o sujeito em seu estado mais simples, o cotidiano, o bailarino em processo, a emoção primeira, a ausência de uma completude. Não existia nenhuma narrativa, nenhuma história para contar coletivamente. A história também era individual. Mas muitas histórias em um espaço único, que acaba inesperadamente. Foi no já mencionado espetáculo *Tons*, que envolveu quase todos os oito bailarinos que foram entrevistados para este estudo, que Schull conseguiu dar forma para a proposta de uma dança individual em um meio coletivo. A figura do coreógrafo ou encenador não existia. Schull jogava com as improvisações na sala de ensaio para compor. E era uma composição propositadamente

frágil, pois não existia uma costura, mas sim um alinhavo acompanhado geralmente por música ao vivo. Aliás, quem trabalhava diretamente conosco na Ânima era o músico e compositor Antonio Villeroy, que atualmente conquistou o reconhecimento como grande compositor, tendo suas músicas gravadas por Maria Bethânia e Ana Carolina. Villeroy criava acompanhando as improvisações. E isso era algo extraordinário. Não existia exatamente um tema para ser composto em música. Villeroy improvisava junto conosco. Confesso que em muitas ocasiões os ensaios eram os nossos verdadeiros espetáculos.

A H se voltava para a relação entre os corpos com uma intensidade mais sexual, mas que não evolui, trabalhando mais a tensão do que a ação. Motta também queria em cena o sujeito comum. As criações envolvem o sujeito de passagem, com o corpo como passagem, com seus anseios, seus medos, suas alegrias tênues. Mas sempre focando nas potencialidades de cada um. É a carga emocional que é o motor. Diferente da Ânima e da Terpsi, a H só contava com bailarinos do sexo masculino. A companhia H surge com o foco na criação do masculino na dança, tendo como inspiração as performances de Nijinsky, em obras clássicas em modernas. Atualmente isso se modificou um pouco, pois a companhia conta também com bailarinas, mas os homens ainda são maioria no elenco.

Paralelo ao trabalho nas três companhias, também integrava um grupo de dança clássica, o Ballet Concerto, da mestra gaúcha de clássico Victoria Milanez. Ou seja, gostava um pouco do príncipe prestes a ser corrompido. Aliás, o que mais me fascinava no clássico, além da necessidade de buscar o máximo de aprimoramento possível em diferentes técnicas, também era Nijinsky. Queria saltar pela janela como na coreografia executada pelo russo, *Spectro da Rosa*, mas também queria ser o Fauno, da obra *Tarde de um Fauno*, criada e executada por Nijinsky. Não demorei para perceber que a janela era eu mesmo.

Sei que pode parecer muita coisa ao mesmo tempo: quatro grupos fixos. Mas é preciso ressaltar que iniciei a dançar tarde, com 20 anos. O tempo era meu inimigo. Era preciso fazer muito com pouco. Era necessário me servir da dança ou ser devorado por ela. Depois percebi que ser devorado era parte importante do processo. Também integrei

outros companhias, como o Phöenix, que já não existe mais, mas que foi um grupo de referência no Estado, dirigido por Edson Garcia e criado por Tony Seitz Petzhold.

Praticamente todos os grandes bailarinos do Rio Grande do Sul passaram pelo Phöenix ou tiveram alguma ligação por meio de Tony, incluindo Carlota e Motta. O Phöenix trabalhava inicialmente clássico de repertório, depois jazz e já em sua despedida da cena, no final dos anos 90, dança contemporânea. Os que não passaram diretamente pelo grupo fizeram aulas na Escola de Bailados Tony Petzhold, que também servia como casa de ensaios para o Phöenix.

Há apenas uma ou outra biografia, tentando mapear um pouco alguns nomes essenciais da dança na capital gaúcha. Por este motivo elaborei uma genealogia da dança gaúcha que abre este estudo, evidentemente que faltam nomes, mas é possível chegar a um trio essencial. Petzhold, Lya Bastin Meyer e Salma Chemale introduziram a dança não-folclórica no Estado. Por não-folclórica entendo as manifestações que não levam em consideração a narrativa da passos criadas pelos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Tony, Lya e Salma Chemale são os nomes fundadores da dança gaúcha.

Uma dança que começou isolada dentro do País, mas tendo como referência curiosamente a técnica clássica feita na Alemanha – normalmente a referência em muitos casos é o próprio berço da dança clássica, na França, ou pelo menos as ações que ocorriam no Rio de Janeiro e São Paulo. É preciso atentar para a própria formação do povo gaúcho e sua forte ligação com os descendentes europeus, principalmente os alemães, que chegaram ao Estado há 185 anos, desembarcando pelo Rio dos Sinos, em São Leopoldo, apontado como berço da imigração alemã no Brasil.

Juntos, nos anos 20, Tony e Lya iniciaram um trabalho mais voltado para a dança do que para a educação física a partir do conhecimento adquirido em uma primeira viagem de estudos de dança clássica na Alemanha. Antes de Tony e Lya, a dança era

basicamente ligada a ginástica rítmica e ao tradicionalismo. O núcleo de dança, por exemplo, integrava o Instituto de Cultura Physica, coordenado, em 1920, por Nenê Dreher Bercht e Mina Black. Faziam parte desse instituto Tony, Lya e Salma.

Já a primeira escola de bailados clássicos surge da inquietação desse trio em 1932 sob a coordenação de Lya, dando origem para a Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro (teatro que em 2008 completou 150 anos de existência). Com isso, a dança gaúcha passa a ser dança e não mais ginástica e cultura regionalista. Passa a contar com o repertório clássico, com as próprias fábulas gaúchas transportadas para o clássico e pouco depois para a dança moderna.

A idéia da escola era também criar o Corpo Oficial de Dança em Porto Alegre. Até hoje, 2009, ou seja, 77 anos depois, a escola oficial e o grupo da cidade de Porto Alegre, tendo como exemplo o Ballet da Cidade de São Paulo, seguem em discussão. A escola e o grupo já fizeram até mesmo parte de plataforma política para o Governo do Estado, com o candidato em questão eleito com a promessa da criação pelo menos do grupo, resgatando a memória de Lya e Tony, que foram as grandes incentivadoras da elaboração da companhia oficial, da escola oficial gratuita e da manutenção para companhias devidamente estruturadas. A promessa ficou no papel.

Já a história da dança gaúcha como espetáculo inicia sob a influência do balé clássico. O trio do balé gaúcho, Tony, Lya e Salma, criaram o balé Conto de Fadas, que foi apresentado no Theatro São Pedro, em 1920. Um conto que ajudou a elaborar um mergulho na intensidade de Nijinsky. A história da dança gaúcha desde seus primórdios era uma dança de autores e com influência da dança moderna, principalmente das experimentações surgidas na Alemanha e em obras elaboradas pelo criador russo, como A Sagração da Primavera, considerada o marco inicial da dança moderna no mundo.

As experimentações do passado feitas por Tony ajudaram a formar um pouco da base do que se pode chamar de dança contemporânea gaúcha, resultando na formação

da Terpsi, H e Ânima, que se tornaram as três grandes companhias gaúchas de dança contemporânea, sendo ainda consideradas referência para quem trabalha com dança no Rio Grande do Sul.

Ao levar em conta o passado do movimento gaúcho é preciso destacar também a influência de Martha Graham (5) pelos ensinamentos da professora gaúcha Cecy Frank (6), que aos 39 anos decidiu estudar Graham e foi aluna da própria Martha Graham, difundindo a técnica em Porto Alegre nos anos 80 e também trouxe de forma pioneira para o Rio Grande do Sul ensinamentos do trabalho de condicionamento físico de Pilates (7).

Há ainda uma data especial na dança gaúcha, que marca todos os grupos e pode ser considerada um antes e depois da dança feita em Porto Alegre: 6 de agosto de 1992. Nesta data foi criado por decreto, número 34.429, o Centro de Formatividade em Dança (CFD), que tinha como sede a Casa de Cultura Mario Quintana, que fica na Rua dos Andradas, 736, Centro, em Porto Alegre. Tratava-se de algo pioneiro no Sul, tendo como base uma proposta fomentada desde 1980, por Tony.

O CFD, que cheguei a ser aluno por um ano, deveria ter garantido uma faculdade de dança, deveria ter gerado a companhia oficial do Estado e um teatro específico para a dança. Mas o CFD durou pouco mais de dois anos. Fiquei no CFD, meu colégio de dança, até ser desativado. Os motivos do encerramento das atividades são variados. Há dos argumentos políticos até os artísticos.

Curiosamente, o fim do CFD foi o meu início e da maioria de meus entrevistados. Também foi o reinício de alguns. Foi no Centro que conheci, por exemplo, a própria Tony, bailarinos e coreógrafos, que respondiam pelos grupos Terpsi, H, Phoenix e Ânima. Com o fim do Centro recebi convites para integrar o Phoenix e depois a Ânima, mas acabei trabalhando com todos. Foram cerca de cinco anos atuando nos quatro grupos e mais o Ballet Concerto, de Victoria. Sempre me dividindo em salas tendo aulas com Tony, Jane

Blauth (balé clássico), Victoria Milanez (clássico), Niurka Naranjo (clássico), Eva Schull (dança moderna técnicas de Limón, Humphrey, Nikolais e Cunningham), Eneida Dreher (jazz), Gerson Berr (clássico), Cecy Frank (Graham), Tony Abott (clássico) e até com integrantes da companhia coordenada por Anne Teresa De Keermæke (8). uma oportunidade de conhecer melhor ainda técnicas de Moshe Feldenkrais (9) e Frederick Matthias Alexander (10). E ainda ter uma idéia do trabalho desenvolvido por Trisha Brown (11), que anos mais tarde seria o destino de alguns bailarinos da companhia H, como Tatiana da Rosa.

No início dos anos 2000, optei em trabalhar apenas na Terpsi e na H. Em meio a isso tudo encontrava tempo ainda para dançar para escolas tradicionais do Estado como o Ballet Vera Bublitz e o Ballet Chemalle como bailarino contratado. Toda essa intensidade foi fundamental. Creio que na dança o bailarino faz isso: segue até onde o estômago suporta e um pouco mais. Vai da base ao topo para se executar sob o ar rarefeito. Da base ao topo é um caminho em revisão.

Um caminho repleto de competências que são construídas e desconstruídas em diferentes momentos no fazer. Um *savoir-faire* que se destaca nos processos de criação e execução do bailarino, levando em conta princípios que não são da técnica, não são da história do movimento. Não se trata de algo pré-estabelecido de qualidades necessárias para um fim. Mas sim qualidades como um sistema de conhecimento e reconhecimento que acabam influenciando de forma porosa a execução do bailarino sobre a cena contemporânea. Competências envolvendo o conhecimento que se acumula da técnica, da prática, do processo, das rupturas, das retomadas, do admirável movimento novo, do admirável chip novo do corpo.

Aproveitei este bloco como base para fazer várias referências, expor questionamentos, buscar a relação do corpo habitado por quatro do bloco anterior e introduzir a data do CFD, que considero desencadeadora de frustrações, de uma revolução silenciosa que até hoje (2009) o fazer-dizer em gestos não foi pacificada. No fundo, talvez desejo que não seja. Espero que os bailarinos gaúchos consigam, como fez

Nijinsky, redistribuir até a vertigem. O CFD foi de certa maneira o ponto de retomada da dança, que enfrentou um período intenso nos anos 50, 60 e 70, com direito a apresentações em estádios de futebol, temporadas longas em teatros e um grande número de grupos. Eram aproximadamente 30 grupos, entre eles estava o Grupo Terra, que tinha como integrante Carlota Albuquerque. O Terra foi um marco para a dança gaúcha, principalmente pelo experimentalismo e ousadia, buscando uma dança mais próxima do meio, mais interligado com os homens e mulheres que fazem o cotidiano das cidades.

Notas e Referências

(1) Nijinsky, em 2008, foi alvo de uma grande exposição na França ressaltando a proposta de bailarino-autor. Essa foi a segunda grande mostra na Europa sobre o bailarino que impressionou os escritores Marcel Proust e Jean Cocteau, que assistiram a estréia de Sagração da Primavera no dia 29 de maio de 1913 no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris. Já a primeira mostra sobre o bailarino-autor ocorreu em 1990 e resultou no catálogo Nijinski, um deus dança através de mim, organizado por Françoise Reiss).

(2) Conhecido mundialmente como o pai da dança Butô, Kazuo Ohno nasceu em 1906 na cidade de Hakodate, Hokkaido-Japão, partiu para o caminho da dança quando em 1929 viu pela primeira vez, em Tóquio, a bailarina espanhola, nascida na Argentina, Antônia Mercé (La Argentina) que o envolveu por completo, dando-lhe as primeiras impressões do renascimento da dança espanhola, e impulsionou Ohno a estudar a moderna técnica de dança de Mary Wigman, coreógrafa expressionista alemã.

(3) Steve Paxton nasceu em 1939, em Tucson, no Arizona, era um ginasta que começou a fazer dança para melhorar seu desempenho como atleta. Em 1958, aos 19 anos, foi estudar com os grandes mestres da dança moderna americana, entre eles Merce Cunningham. De 1960 a 1961, presenciou o histórico curso de Robert Dunn, de onde saiu a primeira geração da dança pós-moderna americana. Participou de performances históricas com Yvonne Rainer, Deborah Hay, Lucinda Childs, Trisha Brown, Simone Forti e Robert Rauschenberg em uma época em que o grande objetivo era trazer para a cena o movimento cotidiano, como andar e sentar. No final de 1971, Paxton reuniu 12 homens, em sua maioria atletas, procurando descobrir o que acontece quando dois corpos entram em colisão, criando a técnica de improvisação por contato.

(4) Nascido em 1964 em Paris, o coreógrafo Jérôme Bel começou seus estudos no Centro Nacional de Dança Contemporânea, na cidade francesa de Angers. Trabalhou com Angelin Preljocaj, Joëlle Bouvier e Régis Obadia, Daniel Larrieu e Catherna Sagna. Bel subverteu os códigos de encenação teatral e rompeu com a geração anterior de coreógrafos, colocando em foco não os resultados, mas o processo de criação com espetáculos que substituem a luz pela obscuridade, a música pelo silêncio, a coreografia pela imobilidade.

(5) Martha Graham, nasceu nos Estados Unidos em 1893 e morreu em 1991. Com 23 anos começou a estudar na Denishawn School (1916), escola e companhia de Ruth St. Denis e Ted Shawn, voltada para o experimentalismo e a dança oriental. Fundou a Martha Graham School of Contemporary Dance (1927) que formou quatro gerações de bailarinos e coreógrafos. Criou um estilo próprio de dança chamado, o método Graham, de grande expressividade emocional, rompendo com as regras convencionais da dança do século XIX. Desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento e muito contato com o chão e passou a utilizar músicas compostas especialmente para seus trabalhos.

(6) Cecy Franck, que nasceu em Venâncio Aires em 1924 e morreu em 2000, foi a primeira a se dedicar à dança moderna no Sul do País, introduzindo a técnica de Martha Graham no Rio Grande do Sul. Foi aluna de Tony Petzhold, Elbio Consentino e Nina Verchinina. Criou o Choreo - Grupo de Dança Contemporânea, que teve como integrantes nomes como Gerson Berr, Ângela Dipp, Cleber e Guelho Menezes, Márcia Capra e Neca Machado. Foi Professora do Escola de Educação Física da Ufrgs e participou da criação do Centro de Formatividade em Dança (CFD).

(7) O método criado pelo alemão Joseph Pilates é uma técnica de construção corporal, que combina exercícios simples e equipamentos especiais. São aproximadamente 500 exercícios, praticados em camas, cadeiras e plataformas com molas.

(8) Coreógrafa da companhia Rosas, da Bélgica, Anne Teresa De Keersmaecker é uma das criadoras que começou a construir patrimônio estético de sucesso em março de 1982, quando causou impacto com o duo Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich. Ela pontuava os movimentos repetitivos com acentos, vigorosos e com desvios teatrais. Criou em 1997 a P.A.R.T.S., uma escola internacional de performing arts, seguindo e aperfeiçoando o modelo de Mudra, escola criada por Maurice Béjart.

(9) Russo, físico, cientista, primeiro campeão de judo europeu Moshe Feldenkrais (1904-1984) fez revolucionárias descobertas sobre a relação entre nossos movimentos corporais e a maneira como nós pensamos, sentimos e aprendemos. O método Consciência pelo Movimento utiliza uma grande diversidade de seqüências de movimentos, inicialmente simples, evoluindo para movimentos complexos e de maior amplitude, envolvendo imaginação, atenção e percepção. A finalidade principal é perceber como o corpo funciona, e as relações das diferentes partes do corpo, diminuindo o esforço no movimento, para isso, precisamos primeiro desenvolver a nossa percepção para sentir e descobrir outros caminhos que exigem menos esforço e menos desgaste nas nossas articulações e que preservem a integridade física.

(10) O australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955) descobriu a abordagem funcional quando começou a perder a voz. Segundo os médicos, o processo era irreversível. Como fazia, profissionalmente, recitais de textos de Shakespeare, o problema era muito sério. Pela auto-observação, ele percebeu que tinha uma propensão inconsciente para empurrar a cabeça para trás e para baixo. Inibindo esse padrão de movimento que lhe pressionava o pescoço, livrou-se dos problemas vocais, bem como de problemas nasais e respiratórios adquiridos desde o nascimento. Alexander concluiu daí que a origem de muitos problemas — como cansaço e dor nos ombros — é resultado do mau uso do corpo. Ele criou aos poucos um método para transformar o mau "uso" em melhor coordenação. Esse método tomou-se conhecido como Técnica Alexander. Entre seus pupilos mais conhecidos estão George Bernard Shaw, Aldous Huxley, Leonard e Virgínia Woolf. Uma das professoras da técnica Alexander mais reconhecidas é Judith Leibowitz, que fez parte, durante vinte anos, do corpo docente do departamento de teatro da Juillard School, em Nova York. O processo da técnica envolve o corpo inteiro, mas é priorizado o equilíbrio da relação cabeça-pescoço, que Alexander chamou de "Controle Primário". É esse o objetivo principal do trabalho, que o diferencia de outros métodos funcionais. O professor guia suavemente a cabeça do aluno à posição correta no topo da coluna, o que leva a um ótimo alongamento da coluna e à maior fluidez dos movimentos em geral

(11) Trisha Brown, uma das coreógrafas centrais do movimento da dança pós-moderna americana, apresentou as suas performances, pela primeira vez, ao público, na Judson Memorial Church (Washington Square, Nova Iorque), um lugar de encontro de uma comunidade artística irreverente que integrou

bailarinos, artistas visuais, músicos, poetas e cineastas. A reunião deste colectivo de artistas nasce na classe de composição, apoiada por Cunningham e orientada por Robert Dunn, um músico que estudou com John Cage, e constitui-se pela necessidade de um espaço livre de experimentação colectiva e de confluência de múltiplas áreas disciplinares. Na dança e coreografia foram relevantes as participações dos bailarinos e coreógrafos Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Deborah Hay a que se associaram outros criadores como Meredith Monk, La MonteYoung, Robert Morris, Alex Hay e Robert Rauschenberg. Alguns destes criadores tinham convivido anteriormente com Trisha Brown nos workshops de Verão de Anna Halprin, na Califórnia, e nos estudos realizados no Merce Cunningham Studio, em Nova Iorque. A 6 de Julho de 1962, é apresentada a primeira iniciativa "Concert on Dance 1#", e inaugurado o domínio da dança pós-moderna americana pelo grupo de performers da Judson Dance Theater. A libertação das convenções associadas à significação e à dimensão psicológica do movimento da dança, a tomada de consciência do uso do corpo do intérprete, a introdução de movimentos e acções da vida quotidiana, a intervenção no espaço público e a urgência na aproximação da arte à vida, são fundamentos centrais definidos por esta geração. Neste âmbito, experimenta a inclusão de movimentos mais instintivos e multidireccionais e o desenvolvimento de um vocabulário espontâneo, centrado na destreza da fisicalidade dos intérpretes. Brown recorre regularmente aos ecos e ideais criativos dos anos 60 e 70, de modo a contrariar as imagens convencionalmente associadas ao espaço teatral e centra-se nas colaborações artísticas integrando nos seus espectáculos música, instalação, texto, figurinos e iluminação.

SANT'ANNA, Denise, *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. Estação Liberdade, SP, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*, Ed. Cosac Naify, 2007.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. *A Natureza Cultural do Corpo - Lições de Dança 3*. Universidade Editora, RJ, 2002.

MOVIMENTO COMO IMPULSO VITAL

O ator não executa, mas se executa; não interpreta, mas se penetra; não raciocina, mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem, mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem, mas de decomposição da pessoa, decomposição do humano ali sobre o palco. Essa execução, observada por Valère Novarina (1999, p. 21) ocorre com o bailarino. Não sei se Novarina tinha em foco a dança, o movente, mas a idéia de se executar é uma referência na dança que tem no corpo seu instrumento essencial, principalmente a partir do modernismo, quando criadores como o bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinsky reaprende o corpo, libertando-o da forma significativa se afastando das formas miméticas, mas sem rejeitar todas as formas de movimento.

O corpo do fauno de Nijinsky opera no corpo do bailarino-ator-autor gaúcho assim como o ator-santo Jerzy Grotowski. A reação física deve iniciar-se sempre dentro do corpo. O gesto visível só deve ser a conclusão desse processo. É o corpo-memória, o corpo-vida, imagens que projetam seu reflexo para mais além da encenação. Para Grotowski, assim acontece quando o homem não quer esconder mais nada: nem sobre a pele, nem a pele, nem embaixo da pele. Como já mencionado anteriormente Rudolf Von Laban o movimento é dançado quando a ação exterior é subordinada ao sentimento interior. Conforme o filósofo português José Gil, Laban coloca o impulso interior na origem de todo o movimento dançado ou não dançado, mas quando se trata de dança o impulso contém qualidades como peso, o tempo, o espaço e o fluxo, que variam em quantidade e em intensidade.

A bailarina Luciana Paludo decidiu, por exemplo, ir ao extremo, com o que ela definiu de egosímo no bom sentido em relação ao corpo do "fauno-santo" em meio as criações das companhias H e Terpsi, com a obra *Um Corpo bem de Perto*. O egoísmo, nesse caso, é um "voltar-se para si", pesar, medir, ponderar, escolher, descobrir. O trabalho foi moldado a partir de exercícios criados para explorar as possibilidades do corpo, ou seja, uma obra muito cinestésica: o mais importante é que o corpo esteja predisposto a se mover, a dançar, a se relacionar com o espaço, o tempo e o que isso

significa em termos de "mover-se para". E este "mover-se para" é uma questão da poética, esse campo vasto que se constrói e se expande a cada criação e que leva em conta a emoção, o prazer e o medo.

A idéia é lançar o corpo "bem de perto" em um microscópio para a observação crua de seu "texto anatômico", suas contrações e fragmentações. Nesse sentido, o meio para Paludo é fundamental. O ambiente é motivação desde a criação e ele parte do escuro para o menos escuro. Segundo ela, o contexto do trabalho justificará o "serpentear" e temos que estar atentos se a mistura é, de fato, uma urgência do trabalho, ou um simples capricho, um fetiche, ou um mero modismo ingênuo. O que mobiliza o movimento "bem de perto" de Paludo é a história inventada, um conto no corpo. Paludo conta uma história sem medo e com linearidade se for o caso:

Pode contar uma história, sim - e daí? Pode ter uma narrativa, sim - e daí? Quem dita as regras? Creio que a dança viva uma pequena defasagem de questões e entendimentos. Deturpações de um desejo. Não quero entrar aqui no mérito do "tudo pode". Enquanto as artes visuais voltam a olhar para a pintura, para a narrativa, como um retorno sem medo, nós, ainda, ficamos apegados a pequenos clichês...Acho perigoso isso! Para o público não sobrar muito, se não começarmos a olhar para o que está surgindo com responsabilidade e seriedade. Quando falo isso, penso que a dança tenha que trabalhar muito...Nós temos que trabalhar muito. Sinto esse peso (e, também, o peso da própria mediocridade). Por isso trabalho tanto...sei onde estão meus "buracos", minhas lacunas, mas, nem sempre é tarefa simples preencher isso, sanar...e fazer surgir e configurar minhas idéias, dentro da concepção do que pode ser dança). Se "contar um história" fizer parte de minha honestidade e intenção, enquanto artista, então, que eu trate de arrumar/otimizar meios de que isso se configure, de forma satisfatória.

Nijinsky opera, ou pelo menos procura "mover-se para", o prazer e o medo de um olhar aparentemente dirigido ao vazio, dirigido para as lacunas que preocupam Paludo e

outros bailarinos-autores-atores gaúchos. E esse olhar percorre a criação em dança e contamina o saber fazer e o saber dizer do corpo e suas ramificações. Um olhar que subverte e promove um mergulho nos sentimentos pessoais. É como se o corpo se doasse a si próprio para a execução. É o encontro destacado por Grotowski, que não centrou sua pesquisa na encenação, nem na cenografia, nem na representação, mas sim no encontro. No encontro do ator consigo mesmo no aprofundamento de sua relação com seu corpo e mente.

O espaço do corpo é o corpo tornado espaço. O bailarino experimenta no corpo a diferença das forças implicadas na passagem de uma posição para outra, de um gesto para outro. É a diferença dos níveis de energia que lhe permite estados e estágios de execução do movimento. O filósofo José Gil (2005, p. 19) destaca que as diferenças das forças fazem surgir dois corpos em um: um que puxa para baixo e cujo peso deve vencer e outro que visa a ausência de peso. O movimento que imprime ao corpo deve contrabalançar o peso; o seu esforço visa um estado de equilíbrio instável entre esses dois vetores, esforço que consiste em transformar o peso em pura gravidade. Apóia-se no primeiro para tomar o impulso necessário, resultando a segunda transformação do peso em energia.

Quando Nijinsky fez a decomposição do fauno e se voltou ao ritual com a coreografia Sagração da Primavera na busca de visceralidade, ele distendeu de um determinado ponto a tensão muscular do movimento para um novo equilíbrio, mantendo formas, mas estabelecendo uma repartição do peso do corpo e não só para dançar a própria vida ou lançar a dança na abstração. Esse novo equilíbrio ajudou a mostrar e não mais contar o corpo. A arte do bailarino passou, conforme pondera Gil, a construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado. Não se trata de uma separação de movimentos para o corpo de carne e para o corpo virtual. O corpo de carne pela dança atualiza o virtual, encarnando-o e desmaterializando-o ao mesmo tempo:

Uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a

não ser concentrado-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que refletem, à escala macroscópica, os movimentos sutis que atravessam os órgãos. (GIL: 2005, p. 23)

A dança pós-clássico, pós-renascença, revelou um sistema de tensões e com o isso o bailarino não se deixa descrever unicamente em termos de força física e movimento figurado, pois entra em sua decomposição um elemento imaterial e imponderável. O movimento do bailarino transformou o seu corpo num sistema tal de ressonância da ação da consciência que se atualizou a imagem atuante e participante desse mesmo movimento. As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no corpo do bailarino. O bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até o infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado. Um infinito atual, não sugerido não indicado, não representado, mas produzido, presentificado. Para Mary Wigman, o bailarino é o seu próprio espaço:

...o espaço é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria (e está consciente dele). Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regados, como a própria respiração. (WIGMAN: 1986, p. 16).

A execução é uma síntese, uma recomposição de ossos fraturados que se dá no espaço do corpo do bailarino. O professor inglês Wolfgang Iser, que pesquisa a produção e proliferação de significados (1999, p. 48) lembra que o processo da leitura se dá por síntese. Sintetizamos algo que vimos para relacionar com o presente. Afinal, as coisas na contemporaneidade não são ditas claramente. O fim não está no fim, mas na compreensão de identificar os pontos de vista e reconhecer uma relação entre eles, garantindo possibilidades de apreensão. E há muitas possibilidades em movimento, algumas se concretizam, outras não e algumas oscilam, exigindo focalização, desfocalização, fugacidade, códigos, mutações, assimilações.

A partir das diferentes e oscilantes exigências, a formação técnica passou a ser feita, por muitos bailarinos em Porto Alegre, sob uma ótica mais lúcida e generosa, favorecendo o aprofundamento em detalhes quase imperceptíveis. Por exemplo, a repetição exaustiva e paciente – que nada tem a ver com a automatização – parece aprofundar e ampliar os níveis de consciência de cada possibilidade móvel. E, neste processo, a técnica se transforma, passa a ser parte de nós e da afinação indispensável do instrumento que é o corpo. A partir dos anos 80, com o surgimento de diferentes companhias, associados a variedade de estímulos vindas do Centro de Formatividade de Dança (CFD) e das influências de diferentes professores, toda uma geração de bailarinos, e me incluo entre eles, estava muito comprometida com a experimentação corporal como a principal alavanca de trabalho. Porém não tínhamos muitas ferramentas para essa pesquisa.

As ferramentas foram sendo descobertas a partir da relação das companhias com as iniciativas de Vaslav Nijinsky, as influências da dança-teatro de Pina Bausch, a relação com o teatro por meio principalmente de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Quatro nomes para habitar o corpo do bailarino gaúcha na busca pelo bailarino sobre si mesmo. A experimentação corporal contou ainda com uma junção com algumas informações históricas trazidas pela coreógrafa Eva Schull sobre a Judson Church ecoando à referência com a técnica de contact da professora Maria Angélica e sua relação com a coreógrafa Ana Maria Mondini. Houve ainda um reforço extra com o então aluno da P.A.R.T.S (Bélgica) Thomas Plischke, que ministrou um curso no CFD. As junções, iniciativas e influências beneficiaram a experimentação corporal e a alavanca intuitiva ganhou substância. Havia ainda referências à técnica de release e a Trisha Brown. Tudo junto sendo absorvido.

Os bailarinos e diretores das companhias Ânima, H e Terspi passaram a se voltar cada vez mais para a experimentação do corporal, buscando caminhos a seguir, mesclando técnicas e a biografia pessoal em prol do fazer no corpo biográfico e do desejo estabelecer diálogos. A proposta de muitos foi se concentrar na sutil diferença que nos ensina que sempre sabemos pouco, somos pouco, e é preciso buscar mais, não para exibir, mas pelo gosto de ser um corpo/instrumento em permanente construção. Eu gosto deste aspecto do aprimoramento técnico enquanto exercício de nossa pequenez em um

processo em que cada corpo ressoasse sobre o que está diante dele em uma curiosa dessincronização sincronizada.

No mil folhas, no *continuum* espaço-tempo da cena contemporânea- no foco multiplicado no espaço tempo da cena -, a ênfase está no processo (e não no resultado); sobre a manifestação (e não no significado); sobre o impulso (e não na informação); sobre a experiência compartilhada (e não na experiência transmitida). Há toda uma fuga da hierarquia entre elementos cênicos através da simultaneidade e fragmentação (multiplicidade e rapidez). O símbolo é aberto e vai ser construído ao longo da representação (o espectador é uma parte do símbolo e a cena é outra). Construído sem hierarquia entre os elementos, mas com uma autonomia sem necessariamente articulação evidente em meio a uma desrealização da realidade que abre espaço para o abandono do corpo modelar em favor da escuta do próprio corpo. Como diria Merce Cunningham, *o bailarino deve fazer silêncio no seu próprio corpo*. Algo como foi feito em na obra *Resto é Silêncio*. Foi um trabalho da companhia H em frações para escapar de um final inevitável em meio a movimentos imprevistos com corpos que caem uns sobre os outros, batidas, pisadas, saltos arriscados e movimentos cuja tensão o observador não pode escapar. Uma balé com corpos em convulsões, uma balé em força bruta, como um grito, uma celebração aos berros. Movimento contra a parede, movimento afogados, movimentos sem respiração.

O processo se dá no corpo. Conforme Hans-Thies Lehmann (2007, p. 169), no lugar do duelo mental que a morte física e o duelo sobre o palco apenas evidenciavam, aparece a dinâmica motora do corpo ou o seu impedimento: forma ou deformidade, totalidade ou segmentação. Ou seja: o corpo não é mais um mero intermediário. Dar conta desse corpo que não é mais um intermediário é talvez um dos grandes desafios da herança iniciada por Nijinsky na dança e por Antonin Artaud no teatro. É a busca da verdadeira carne do bailarino, do ator. Na dança esse corpo ainda vem carregado de algo anônimo; o anonimato do corpo.

Conforme Alain Badiou, o anonimato do corpo (no sentido de mergulhar no profundo para chegar ao coletivo, fazendo presente o estranhamento) constitui um dos princípios da dança ao lado da onipresença apagada dos sexos, do olhar absoluto e da

subtração de si mesmo, entre outros. Princípios, que caracterizam a dança ela mesma, envolvidos em uma cena cujos significados, se multiplicam em paralelo e não mais agem em colaboração, proporcionando uma espécie de organização desorganizada na qual a realidade ficcional fica meio opaca, na qual a dança é o pensamento como refinamento. O movimento é um traçado que atravessa e sustenta a unidade de uma afirmação. Para Badiou (2002, p. 84), a dança é o que, além da mostraçãõ dos movimentos ou da prontidão em seus desenhos exteriores, revela a força de sua retenção.

A dança indicaria, então, o pensamento como acontecimento, mas antes que ele tivesse seu nome, no limite extremo de seu desaparecimento verdadeiro, no desvanecimento de si mesmo, sem a proteção do nome. A dança imitaria o pensamento ainda indecidedo. Seria o pensamento inato ou infixado. Sim, haveria na dança a metáfora da infixidez. (BADIOU: 2002, p. 84).

O que Pina Bausch conta no palco, por exemplo, envolve a metáfora da infixidez. É um teatro-dança que liberta todas as inibições, é festa, jogo, sonho, símbolo, recordação, antecipação, cerimônia, retenção. Segundo Federico Fellini (1), que trabalhou com Pina pela primeira vez em *E La Nave Va* (1983), a dança proposta por Pina é "...um conforto que se destrói doce e insidiosamente, porque o que a gente quer é que toda essa nova harmonia, toda essa leveza, todo esse encantamento não acabe jamais e que a vida seja assim..."

Um tipo de balé - de tendência - que desde 1976, com uma montagem de Brecht e Weill (2), serpenteou técnicas e se voltou para uma dança cênica, evidenciando a criação de um novo representante, um bailarino-ator-autor que estava em construção desde Nijinsky e que encontra eco no ator pestilento de Artaud, que tem sua concretização no ator santo de Jerzy Grotowski e que se encontra com a multiplicidade de Bausch. Uma dança de silêncio, de texto, de música popular, clássica e jazz; com enredos fragmentados caracterizados por ações paralelas, contraposições estéticas e uma linguagem corporal incomum por ser justamente mais cotidiana. Uma dança de misturas para um presentificador híbrido dono de um corpo individual, que se move de uma maneira única, mas que também abriga uma multidão.

Partindo deste corpo que é um e também múltiplo, as companhias gaúchas, seus diretores e principalmente bailarinos passam a propor, com base na dança-teatro de Pina Bausch e nas experiências de Grotowski, uma dança altamente autobiográfica, cuja força está na intensidade da experiência e em sua expressão. Não oferece soluções, mas articula os problemas. Bausch, por exemplo, se intromete de maneira descompromissada na esfera particular e observa o que é aparentemente não importante, com olhos clínicos para oferecer imagens. É como se as imagens construídas pela criadora alemã transitassem para frente e para trás. Como uma ferramenta de um programa de edição de um computador. Uma ferramenta virtual para mandar para trás, trazer para frente e para fora, em um programa de edição de memórias, as motivações das pessoas. Seus dançarinos dirigem-se diretamente à platéia e falam sobre si mesmos, destacando o corpo próprio da experiência, da memória.

Neste corpo próprio, a dança contemporânea se desfaz de um corpo pré-definido. Um desfazer que passa por Nijinsky, Isadora Duncan, Mary Wigman, Merce Cunningham e muitos outros, que buscaram uma outra maneira de explorar os movimentos, recusando formas expressivas, descentrando o espaço cênico e introduzindo o acaso, visando tornar possível o movimento por si. Os anos 60 e 70, por exemplo, viram uma exploração analítica da dança pela primeira geração de coreógrafos pós-modernos, tais como Yvonne Rainer, Steve Paixton, Trishas Brown, David Gordon e Lucinda Childs. Nos anos 80, um novo impulso coreográfico atravessou aquela austeridade formal. Dançarinos começaram a lutar e criar ilusões, dançar ao som de música pop, poesia, historietas, começaram a criar personagens de si mesmo, vestir figurinos elegantes ou ultrajantes, a fazer afirmações políticas e embarcar com toda sorte de colaboração com artistas de outras media.

Mais do que mostrar ou traduzir emoções, o corpo do bailarino-ator-autor deveria deixar a emoção exposta, desnudada. Durante ensaios da companhia H, Ivan Motta, que nos ensaios literalmente se movendo junto com os bailarinos, que criam junto com o diretor sem nenhum olhar de fora (diferente do que ocorre na Terpsi e Ânima, em que as

coreógrafas diretoras Carlota Albuquerque e Eva Schull, respectivamente, participam intensamente da criação, mas com algum distanciamento), procura a exposição da emoção, dos sentimentos. Para Motta, a emoção deve chegar junto com o gesto.

A partir dos ensaios, o bailarino procura compreender, afinar, cavar e principalmente, fazer de seu corpo um projeto lúcido e singular. O dançarino de hoje em Porto Alegre permanece na escuta de seu corpo utilizando técnicas de dança, filosofias corporais e ensinamentos diversos, sempre em mutação. Essas práticas em mutação adotadas por criadores, inclusive os coreógrafos Ivan Motta e Carlota Albuquerque, estão provocando impulsões vitais para o movente e suas novas imagens corporais com seus conteúdos, suas abstrações, seus nexos, sua infinidade de gestos e colocando em movimento um corpo que já está em movimento, que não pára (o cérebro não pára). Não há uma única posição do corpo que seja estática. Tudo pulsa.

A impulsão vital passa pelo trabalhar sobre si mesmo, confrontar-se com sua própria vivência, assumir seus limites e bloqueios, tanto físicos quanto emocionais; fugir dos lugares cômodos, abandonar fórmulas e métodos convencionais, se assim for preciso para se deparar com o novo, sabendo receber e manter vivo o diálogo com o corpo e entre os corpos. E isso como ressalta Grotowski não é um método, mas uma forma de vida, que leva em conta a importância da pesquisa em arte e da consciência de estar vivo, pulsando.

E como trabalhar esta impulsão vital? Trata-se de uma experiência que não se dá em um ensaio ou em vários. Trata-se de uma experiência que passa a ser a própria vivência. "Às vezes o bailarino está com a intensidade dentro dele, está em confronto. A emoção está ali, dentro dele, mas não chega com o gesto, mas ela se desdobra. Então chegamos a algo parcial, mas válido. É um trabalho árduo de técnica, desprendimento e muito ensaio, muita colaboração para espreitar o não pensado, o impensável do pensamento, o gesto-emoção", avalia Motta. Um exemplo do corpo-pensamento, da dança como paradoxo em meio a nexos coreográficos, com fragmentações, sub-fragmentações, supra-fragmentações estava em *Tons*. Um dos principais trabalhos da

Ânima Cia de Dança foi *Tons*, que explorava a instabilidade, a vertigem, as tonalidades do humano. Cada bailarino tinha sua movimento particular, que entrava em contato com o particular de outro bailarino e se conectava e desconectava do alinhavo. Como se cada um tivesse um plugue para ser ligado em tomadas possíveis. Tudo feito com muito vigor, intensa fluidez – com uma movimentação que nem começa, nem termina, apenas segue.

Sem contar que toda a experimentação, com raras exceções, correm atrás do tempo. Ou seja, em Porto Alegre é extremamente complicado dedicar um intervalo grande de tempo, um ano por exemplo, para uma pesquisa, que vá resultar em uma poética. É complexo pela falta de estrutura geral na dança gaúcha, as companhias dividem espaços geralmente públicos para ensaios com outros grupos. Logo é necessário uma calendário e uma saber dividir e se adaptar. Há ainda a dificuldade de reunir e manter um elenco durante um período prolongado.

A saída encontrada pelos bailarinos da Ânima, H e Terpsi foi a redução natural do elenco e também a decisão de muitos bailarinos, eu sou um deles, de partir para um trabalho solo, mas mantendo a ligação com a companhias. Essa decisão partiu de uma necessidade de conseguir literalmente mais tempo para pesquisa física e intelectual e mobilidade nos espaços disponíveis para ensaios, disputados também por grupos teatrais, que ocupam não só a maior parte das datas disponíveis nos teatros, com aproximadamente uma média 80 produções anuais em de Porto Alegre, mas também a maior parte das salas públicas para ensaios. Já as companhias de dança colocam em cena algo em torno de 15 produções por ano na capital.

Foi uma forma de encontrar novos espaços para os ensaios e pesquisas corporais. E também para performances. Toda esta reestruturação iniciou-se, mais ou menos a partir do ano de 2002. Foi uma maneira de trabalhar ainda mais focado, com encontro feitos entre um, duas ou no máximo três bailarinos. E isso ocorreu com mais grupos e não apenas com as companhias que mencionadas. Ocorreu também com as escolas tradicionais de dança, como as escolas Vera Bublitz, Redenção, Lenite Ruschel e Chemalle, que sofreram uma queda no número de alunos matriculados nas aulas de balé clássico e dança contemporânea.

Em resumo, muita gente passou a trabalhar sozinha (ou com até três bailarinos) e isto passou a ser algo muito significativa formação e para os resultados poéticos. Em muitas obras como *Transitório/Constante*, da H, trabalhei sozinho ou apenas com Ivan Motta. A idéia de grupo de dança, que sempre foi forte no Estado, passou por uma metamorfose: continuou grupo/companhia, mas mais enxuta, ou como bem definiu o bailarino e coreógrafo Airton Tomazzoni: *uma companhia versão lá em casa*. Aliás, ele criou junto com outros dois bailarinos, da H, Francisco Pimentel e Luciane Coccaro, um espetáculo que era apresentado na sala de seu apartamento, ressaltando a sensação de um casal dançar em casa, com direito a passagem pela cozinha para que o público de 15 pessoas fizesse um lanche. A proposta era a intimidade revelada.

Numa outra via sobre a solidão do ensaio, as minhas idéias fluíam de forma mais intensa, menos pura, menos formal e os improvisos se manifestavam por cenas de movimento misturadas a diferentes técnicas. E tudo vinha de mãos dadas: o movimento, a fala, o silêncio os figurinos, o cenário, os sons. Ao observar outros ensaios, de colegas da companhia H, Terpsi ou Ânima, como Tatiana da Rosa, Luciane Coccaro, Marcia Munhoz, Mariano Neto, Ângela Spiazzi, percebia um estruturar-se por vontade própria e sem comprometimento com a questão coreográfica, se a tomarmos a rigor. Era como se passássemos realmente a ser um instrumento desta engrenagem, desta orquestra, gerando sinfonias.

Foi na solidão que surgiu *Dorothy aos Pedacos*, que tem como inspiração o corpo sozinho em abandono com seus estados, seus extratos e suas desmontagens para prolongar os desejos e delírios. É um encontro diante do espelho, diante de cada parte. De cada pedaço que se conecta com o meio, que se insere sem um início ou um fim. O que movia a idéia de conectar-se de *Dorothy*, que tinha no elenco eu e Roberta Savian, era justamente a proposta de inserir, de que no fim das contas não há um fim das contas. Estamos em performance, nos conectando, nos acumulando de uma grande enciclopédia humana.

Aquilo a que chamamos criação deveria ser uma espécie autônoma de vida, que emerge em certos momentos, através de um ou mais indivíduos. Mas, se não cedemos à cegueira de nossa vaidade, percebemos que é a mesma vida que já foi fluxo manifesto

em outros, muito antes de nós. O mundo é uma coisa muito velha. A única novidade, a única autoria realmente preciosa é o fato de retomarmos estas velharias com o frescor surpreendente e inesperado de nosso engajamento ao tempo presente. E esta é a mais difícil das autorias por aprender: somos recicladores de coisas disponíveis no mundo. *Noves Fora*, da companhia H, parte justamente da proposta de regra geral do cotidiano, do comentário leve, da reciclagem, um comentário do café da manhã ou quando o assunto do encontro se perde e não se sabe muito bem os motivos. A intenção foi colocar em movimento o cotidiano do fato miúdo nem poético, nem cômico. Procurar o que ninguém presta atenção no cotidiano, o acontecimento insignificante, mas que se repete irrisoriamente todos os dias na vida de cada um. Um trabalho para recolher da vida diária algo do seu disperso conteúdo humano.

Da insistência na pesquisa e no tempo de afastamento do palco para a experimentação também surgiram montagens significativas como *Quem É?*, em que Cada cena, cada quadro, trabalha com múltiplas ações que esperam pela surpresa; E *Lautrec*, um trabalho gestual-coreográfico em torno da belle époque. Pleno de liberdade pós-moderna, sugestão visual e renovação da linguagem cênica. Umas estampas dinâmicas e evocativas, inspiradas e mágicas, ambos da Terspi. Outro momento especial foi *Mar de Dentro*, da H, que explorava a relação entre as pessoas, os sentimentos deslocados, o grande encontro que não acontece, o momento eternamente adiado. Diria que era uma obra da hora errada, das frustrações, do disfarce, um balé que era outro, um encontro que era para se outro e bailarinos que eram para serem outros. É necessário incluir nesta lista o já mencionado *Tons*, da Ânima. Todas estas são responsáveis por grandes momentos da dança em Porto Alegre e envolviam um elenco quase que comum, pois vários bailarinos trabalham em dois ou até nas três companhias. Foram trabalhos que abriram espaço para a colaboração, que contavam com elenco numeroso e que se destacaram fora das fronteiras do Sul do País, como em Buenos Aires, Santiago (Chile), São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

CONEXÃO SEIS

IMAGENS CORPORAIS

Os espetáculos *Quem É?* (Terpsi), *Lautrec* (Terpsi), *Mar de Dentro* (H) e *Tons* (Ânima) mostravam, de certa forma, o ser humano, com seus anseios, seus temores, seus humores, seus desejos incompletos e seus amores adiados com suas "vozes" desarticuladas e seus gestos que convocam outros gestos como que para escapar e encadear improvisos, que pouco a pouco passam a contribuir para o nexo da obra e das imagens corporais. Lehmann afirma que é justamente na dança contemporânea que as imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança contemporânea, com suas imagens corporais é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia, não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto destaca Lehmann:

Na transição histórica, a dança, do ponto de vista da lingüística, partiu do campo semântico para o sintático e então para o pragmático, isto é, o compartilhamento emocional de impulsos. Esse deslocamento vale de modo geral para a manifestação do corpo no pós-dramático. A realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas. Ele é exposto como sua própria mensagem e ao mesmo tempo como um elemento estranho a si mesmo: o próprio é terra incógnita - seja porque na crueldade ritual buscam-se os extremos do suportável, seja porque o elemento inusitado e estranho ao corpo é levado à superfície, levado à flor da pele. (LEHMANN: 2007, p. 339).

Para o poeta Mallarmé, a dança apresenta o estado ideal que ele buscava na literatura: uma composição que surge e desaparece, indicando a possibilidade de reinício

de todo o processo criativo. Na medida em que se move no palco, apagando suas próprias imagens, o movente não se constitui, em uma ocorrência fixada no instante, mas num evento que também se inscreve no próprio tempo que o extingue, sendo concomitantemente presença e impermanência: os dois conceitos que estabelecem o diálogo nesta minuciosa exploração do corpo. Neste caminhar do bailarino-ator-autor o que fica evidente é que em meio a todo o despojamento dos elementos e do caráter paralógico, não existe mais elemento de troca; o corpo é o sentido, é a presença que dá o sentido. O corpo é o intervalo entre sujeito e objeto, meio e mensagem e subtração de si mesmo e auto-criação. A dança é ação presente, não veicula sentido, pois ela é o sentido exposto através de séries de movimentos corporais. Uma série agarra a outra e a conexão é paradoxal. A causa e o efeito não unem mais o gesto. O que une é o atrito, o deslocamento da ação representada para o movimento imediato na fragmentação do corpo, na fragmentação da narrativa e na presença do corpo como narrativa.

A dança supõe uma valorização do presente. Ela escapa da memória do espectador, ele apreende um movimento que não poderá memorizar objetivamente. É preciso partir da aceitação da sua condição plural — presença e impermanência compõem o mesmo corpo que dança. Nesse caso podemos lembrar das proposições do filósofo Jacques Derrida, que aproxima a idéia do traço por ele proposto, que igualmente trata da mutabilidade e da não fixidez de conceitos, com a fugacidade deste corpo. No movimento circular que o corpo que dança prescreve, sua presença, como o traço derridiano, desloca-se e apaga-se. Todavia ela não se torna, por este motivo, culturalmente irrecuperável. Retorna, na verdade, apresentando as distinções políticas, culturais e de gênero que nele se inscrevem de maneira palpável e concreta. Nesta medida, o olhar que se detém sobre a dança amplia-se para além de seu apagamento e, paralelamente, para além da abordagem derridiana. Nesse deslocamento ampliado da imagem corporal, o corpo é, ainda, um corpo presente, agora, porém, marcado pelas inscrições que este contexto lhe determina. É preciso ressaltar, no entanto, que o corpo não é um mero suporte que carregaria as inscrições que lhe foram impostas desde a tradição clássica.

Os estudos da dança, no entanto, apesar de retomarem a perspectiva foucaultiana

(no qual o corpo pode ser visto como um elemento formado por um conjunto de textos previamente existentes em sua herança cultural e construído por suas condições históricas e geográficas, estando, nesta medida, completamente sujeito à disciplina e às determinações externas) e dialogarem intensamente com ela, como o fazem com as proposições derridianas, percorrem uma trajetória que se desdobra em possibilidades de intervenção para o corpo que dança. Na mesma medida que se constitui em suporte no qual se registram as marcas de sua cultura e do seu tempo, este corpo pode tornar-se um corpo agente capaz de desestabilizar alguns conceitos ou pressupostos relativos a seu papel no contexto social e também no palco, a partir de sua própria condição histórica e de seu conhecimento e entendimento.

Conforme a pesquisadora Laurecene Louppe (2000, p. 75) - que participou em espetáculos coreográficos com o Quatuor Albrecht Knust, Alain Buffard, Lisa Nelson e Steve Paxton, que presentemente trabalha com a coreógrafa Cécile Proust, desenvolvendo um trabalho de investigação sobre a performance feminista -, historicamente, a dança sempre pôs em questão a palavra: reconheceu-se sua capacidade de ser mais eficaz do que a palavra, ser mais imediata do que ela, mais rápida até. A obra dançada é mais fugaz do que as palavras e é difícil julgá-la, de tanto que sua referência objetiva é instável. O sentido que emana da dança é antes de tudo perceptivo. Se alguns estudos, ainda muito raros, sugerem que no seio do processo espetacular as relações entre a cena e a sala beiram o sensorial e solicitam no espectador muitos outros canais além dos sentidos nobres que são a visão e a escuta: a dança contemporânea intensifica as relações corpo a corpo. De acordo com Louppe (2000, p. 76), as ciências humanas e coreográficas já estariam de acordo neste ponto: o tônus postural fala à consciência do espectador.

A linguagem do movimento é articulada como o é a linguagem verbal, algo que se pode ver claramente quando o corpo dança. Tanto o corpo que dança quanto a palavra e o discurso constituem-se em linguagens que produzem diferentes línguas, com gramática e léxico próprios. No que tange à primeira, podemos pensar nos diversos vocabulários que se organizam em diferentes sintaxes nas várias línguas das escolas clássica,

moderna, contemporânea, entre outras. Ambas linguagens — do verbo e do movimento — são, como sugere a teórica da dança Susan Leigh Foster, em seu livro *Dances that describe themselves – the improvised choreography of Richard Bull*, produtos de uma "intelligent physicality" e efetivam-se somente no afluxo da materialidade e da racionalidade. Para Foster, coreografar é uma maneira de aprender a teorizar e dançar, uma assimilação pelos bailarinos dos fatos e das estruturas que permitem que a teorização ocorra. Nesta medida, a voz d'o corpo é um elemento que reafirma a dança como lugar também de teorização.

Helena Katz, em um ensaio seu publicado no livro *O homem máquina — a ciência manipula o corpo*, quase homônimo de sua tese de doutoramento chamada *Um, dois, três — a dança é o pensamento do corpo*, explica que, na dança, há um estágio mental atuando no qual não se tem "consciência de", mas "consciência com". Para Katz, a consciência também está no corpo, e a dança é o momento no qual o corpo todo pensa. Esta intensificação das relações corpo a corpo irá provocar um relação diferente com o drama histórico, pois os dançarinos começaram a desenvolver suas danças a partir de um ponto de vista filosófico, mas não necessariamente tentando contar histórias.

A filosofia significa ter um ponto de vista sobre aquilo que se quer que sua dança reflita, uma visão que expresse aquilo que você acredita na vida. É uma libertação do movimento herdado dos dançarinos da dança moderna como Martha Graham, Doris Humphrey e Hanya Holm. É um movimento que está usando novos procedimentos no desenvolvimento da coreografia. Na cena contemporânea, alguns bailarinos trabalham, a partir do movimento herdado e de sua libertação, como se não houvesse nenhuma racionalidade, ou ao menos não oferecem quaisquer garantia de que suas apresentações serão compreendidas como eles as projetaram ou previram. Eles

desenvolvem diálogos com seus parceiros, os quais não somente podem não responder, mas desenvolvem outros diálogos. Eles transformam-se, trocam de paixões ou de gêneros. Nada os surpreende ou os distrai do que estão fazendo. Estar fora de posição ou desorientado nem sequer evoca sua curiosidade. Um dos projetos mais consistentes do pós-modernismo, o de subverter ideais pré-concebidas sobre sociedade e arte, parece assustadoramente apropriado a um mundo que já não é o que pensávamos que fosse.

Creio que é possível aproximar a intensificação das relações e de um drama que se dá no corpo da proposta da “alquimia mental”, discutida por Artaud, que não é um objeto do pensamento lógico. Ele está descrevendo a ação inteligente, livre do pensamento, e carregado de evidencia visível. Esses níveis compostos de consciência demandam uma atenção mais profunda do artista do movimento. Junto com a abundancia de movimentos provindos da imaginação (a lembrança dos rituais sagrados e mundanos e os reconhecíveis níveis múltiplos de consciência de atuação simultânea), a dança mudou-se para dimensões mais sutis e maiores de percepção tanto para a audiência como para o performer. Trata-se do deslocamento do drama.

Conforme o teórico húngaro Peter Szondi, após o abalo das fundações do que constituía o drama absoluto, a desconstrução do dramático se caracteriza pela passagem de uma transcendência a uma imanência. A técnica da montagem no teatro é apontada por Szondi como uma das tentativas de solução para a crise do drama moderno, iniciada a partir dos finais do século XIX. Desprovido do coro, do prólogo e do epílogo, o drama moderno elegera o diálogo como o seu grande constituinte. Dele, adviria a tensão por meio do choque entre vontades conflitantes, expressas num tempo presente e concentradas em determinado fato. No entanto, nos finais do século XIX, esses três pilares, que sustentavam o drama foram ruindo e, de uma crise na linguagem, a forma evolui para a variedade estética pela qual o teatro dos últimos cem anos se define. A montagem estaria expressa no texto, sobretudo por meio dos diálogos descontínuos e favoreceria o teatro épico, com o qual a forma dramática clássica muito relutou.

O que, hoje, se desenvolve naquilo que chamamos de teatro pós-dramático está intimamente ligado com a noção de imanência. Noção de algo que está contido, que é inseparável e realiza o sentido no movimento dos corpos. Ou seja, o sentido da dança está na própria ação de dançar. Este teatro do pós-drama, no entanto, não o nega, mas uma nova forma de drama surge, nascida sob o signo do vivido cênico, do indeterminado, e dando menos importância à força do destino e à pré-determinação. A ordem, o comprimento e a completude da fábula tendo caído, o conjunto das ações que a constituía é pulverizado com ela, como também, é claro, a relação com o texto, com a mimesis, com o tempo, o sentido, o ator...e até mesmo com o espectador. Todas as artes são instáveis e subjetivas, pois o princípio que as define é a recepção. A situação fica mais densa ainda quando as imagens corporais, desde Pina Bausch e passando pelas companhias gaúchas de Porto Alegre, invariavelmente giram em torno de experiências muito individuais de cada espectador diante do trabalho. É claro que, mais tarde, é possível pensar a respeito, relacionar à sua vida, mas ninguém deveria assistir a um trabalho tentando esclarecer o que ele é sem, antes, deixar-se levar pela experiência vivida do momento.

Contudo, como as teorias e práticas teatrais contemporâneas têm se dedicado a dar novamente *corpo* ao teatro a partir de seu interesse pela dimensão física da cena, considerada ponto de partida e não mais de chegada, acabaram por arrancar finalmente o corpo do destino que o mantinha cativo. Segundo Louppe, a teatralidade do drama não concedia ao corpo do ator, *a priori*, a possibilidade de nascer dele mesma: o embaralhamento do corpo no mundo das coisas permaneceu (permanecia) sufocada. Ao se afastar do modelo dramático, conforme Lehmann, o teatro, tendo a dança como espécie de laboratório, reencontra a possibilidade de dar novamente às coisas o seu valor

e aos atores de carne e sangue, despertados para a dança, a experiência da coisificação tornada, no meio tempo, estrangeira.

Lehmann considera que dessa autodramatização no corpo nele mesmo, a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. É a lógica da imagem avançando sobre o discurso. Com o teatro das imagens, mais calcado na composição de uma imagem cênica - como um teatro da visão -, a lógica do discurso é substituída pela lógica imagética, que a linguagem não precisa do pensamento, mas se fazer pensar. A ênfase é mais para a transformação do que efetivamente para a representação: não se comunica mais uma idéia específica, mas se promove a diversidade e a ambigüidade com a provocação de pensamentos e não com a representação de um pensamento. É a supremacia da visão, como destaca a diretora de teatro e pesquisadora francesa, especialista em Meyerhold, Beatrice Piccon-Vallin (2007, p. 130): o espetáculo é aquilo de se olha, a visão é mental se inicia nos olhos e segue (a visão como suporte que provoca uma unidade de pensamento).

E a própria imagem, amparada por novas tecnologias de mostraçõ como o vídeo (a partir de câmeras instaladas no palco, platéia e no próprio corpo; a partir de projeções no próprio corpo como tela em movimento ou mesmo projeção do interior do corpo por endoscopia), irá exigir diferentes competências e princípios do fazedor de sonhos, do bailarino-ator-autor. Além de dar conta do processo que agora se dá no corpo, o corpo ganha prolongamento com a imagem, destacando a possibilidades, multiplicação de tudo. Ou seja: diferentes lugares passam a existir no espaço do corpo, na imanência dos traços do gestos. As imagens corporais criadas pelo corpo bailarino promovem o sentido presente, que olha a sua volta dentro de um nexu coreográfico, com continuidades de fundo, circulação de energia, choque entre as séries de movimento, múltiplos extratos e agenciamentos de sentidos e de afetos. O corpo do movente em uma coreografia de dança contemporânea envolve o movimento como transgressão de condicionamentos psicofísicos, movimento como impulsão vital e movimento como drama ele mesmo. Um movimento como uma maneira de sentir e não como um sentimento em particular.

Esse movimento, como intuíram Artaud, Nijinsky, Laban e Wigman exige uma geografia experimentada, que envolve uma tentação cênica na busca de traçar linhas de fugas próprias, internas. Essa tentação se apresenta de diferentes formas na vida e na arte. Conforme o pesquisador em Artaud, Aleksandro Galeno Dantas, um imenso abismo desejante toma conta da geografia interior de Artaud. Um espaço geográfico artaudiano, que se inicia na visão exterior e entendimento particular interior da dança. Um espaço onde há conexões de fluxos e delírios comunicativos, rejuntando arte, vida, poesia e realidade. É neste sentido que Artaud se referiu ao mundo como um abismo da alma. Um abismo que abre espaço para um novo corpo, um corpo sem órgãos, onde tudo se traça e foge ao mesmo tempo. A idéia de um corpo em estilhaços que se multiplica e se refaz num novo corpo, configura-se na idéia imagética que Artaud se inscreve e se representa como linhas de fuga, onde há momentos possíveis de traçá-las e em outros, tornam-se fugidias.

Artaud configura uma cartografia imaginal na medida em que se apresenta como desconstrução daquilo que parece ordenado, cortado, separado ou esquadrinhado. Artaud é o próprio corpo sem órgãos, na acepção de Deleuze e Guattari:

O Corpo sem órgãos (CsO) é não desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto - O CsO - mas já se está sobre ele - arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE e GUATTARI: 1996, p. 9-10).

A produção desejante artaudiana configurará o Corpo sem Órgãos, na medida em que, para Deleuze e Guattari, ele signifique o campo de imanência do desejo ou o plano

de consistência do desejo, ou seja, será nesse campo ou plano onde o desejo se definirá como processo de produção, independente de instâncias exteriores que indiquem alguma falta a ser suprida. É por intermédio da idéia do CsO que Artaud incita a excursão por um outro corpo. No caso da dança, de um outro corpo que dança que irá se constituir a partir de uma reforma, tendo como ponto de partida uma poética do espaço (o espaço do corpo é o corpo tornado espaço).

Do movimento dançado, Laban (1960, p. 3) ressalta que de uma certa maneira, nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição que desencadeia outros gestos e outras posições. E não se trata de uma questão de técnica motriz ou de um problema de dinâmica dos fluxos de energia nervosa, como observa Gil (2005, p. 14): é antes uma questão de escala de recepção: o repouso (ou um hipotético primeiro movimento) oferece-se numa macropercepção, ao passo que a micropercepção não encontra senão movimento. São combinações ou configurações que engendram uma força vital. Sobre força vital Laban pondera: o impulso interior na origem de todo o movimento dançado ou não dançado. O impulso que encerra já em si, que habita o plano do ente, uma espécie de vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas, ou seja, não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que ele irrompe. Engendra energia e liga-se ao infinito.

Assim como Artaud buscou contestar o papel da palavra, Nijinsky contestou a o gesto da dança e abriu o corpo para o impulso vital. Emancipou o corpo sem negar a gravidade e o peso do bailarino. Nijinsky e Artaud iniciaram uma reforma mais existencial em seus meios. Eles são inteligências que vêm depois, que são resgatados pela dificuldade de se absorver as iniciativas na época em que estavam surgindo. Eles procuram impregnar a arte da dança e do teatro de elementos internos, das tensões extremamente básicas, das necessidades de cada um. Procuram mapear em si mesmos algo muito forte que está em todas as pessoas, que movem o humano. Algo que envolve os impulsos viscerais dos seres humanos, que envolve a morte, que envolve a significação essencial: nós devemos fazer renascer este impacto original do instante onde um humano (ator ou atriz) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente parecido a cada um de nós, todavia, infinitamente estranho,

no além desta barreira que não pode ser ultrapassada.

Ao romper com a organização do corpo, Artaud quer fazer aflorar os conflitos humanos. Ele é pessimista quanto à situação humana, mas acredita que é possível "salvar" humanidade do seres em sua rotina castradora. Artaud procura pelo conflito existencial de que fomos criados para morrer. E são as artes que propõem a circulação do conflito da morte. Logo o bailarino e o ator têm que se reinventar. E nas dança, na experiência das companhias Ânima, H, e Terpsi, às vezes não há um plano de reinvenção no sentido intelectual. E mesmo que, muitas vezes, não haja "dança", é preciso salientar que o trabalho é feito como uma coreografia, tendo como referência que a dança é uma coisa física.

Laban definiu dança como o que ocorre quando o movimento humano cria composições de linhas no espaço o qual, de um começo definido, mostra um desenvolvimento estrutural, um crescimento, levando a um clímax, uma solução e um final, o que implica uma noção de integralidade. Já Bausch diverge deste enfoque, estruturando cenas através da técnica da colagem com livre associação. Pequenas cenas ou seqüências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutiva. Repetição é um método e um tema crucial na dança teatro de Bausch. Como um instrumento estético, a repetição em seus trabalhos questiona a história e a psicologia desta arte cênica. Através da repetição de movimentos e de palavras, Bausch parece confirmar e alterar as tradições da dança e do teatro, destacando o bailarino como ator e autor de sua história, explorando a natureza da dança e do teatro e suas implicações psicológicas.

O que está em jogo é a raiz primária, o momento em que o ator e o bailarino não mais simulam. Eles representariam a mediação do visível e invisível em uma realidade que não satisfaz mais. Inspirado no trabalho do diretor Tadeusz Kantor, podemos ter a dança envolvida em uma teatralidade contestada e ter o bailarino como um ator rebelde, um contraponto, um herege, livre e trágico, por ter ousado ficar só com sua sorte e seu destino:

A revolta teve lugar sobre o terreno da arte. Este acontecimento, ou mais esta manifestação, provavelmente, provocou uma grande mudança nos espíritos e suscitou contraditórias opiniões. Certamente, terão julgado este ato como uma traição em relação às tradições antigas e as práticas do culto; terão visto uma manifestação de orgulho profano, de ateísmo, de amoralidade, de indecência, o terão tomado por um palhaço, um cabotino, um exibicionista, um depravado. O ator ele mesmo, relegado fora da sociedade, faria não só inimigos selvagens, mas também fanáticos admiradores. (KANTOR: 1997, p. 215-224)

Em princípio busca-se, desde Artaud e Nijinsky, o espaço vazio para encontrar o cheio, para encontrar a construção de linguagem própria, a despersonalização (desfazer o rosto), o abandono do uso lógico em favor do simbólico (se permitir experimentar), a criação em manifestação de impulsos psíquicos e não-psíquicos, a realidade não-orgânica (reinventar um ser sem órgãos), o estado de sensações, a liberdade através da convenção e o corpo como meio de acesso à plenitude (filosofia da vitalidade e o desejo). Para Deleuze (1997, p. 167), "a filosofia é a arte de formar, inventar, fabricar conceitos, coisa da qual nunca privou-se, máquinas que desejam, corpo-sem-órgãos, desterritorialização".

Para Deleuze e Guattari (1997, volume 5), Artaud se configura na máquina de guerra fundamental no combate aos registros castradores da violência cognitiva da razão. A máquina de guerra é um agenciamento que se constrói sobre linhas de fuga e é exterior ao aparelho de estado. Pode ser revolucionária, ou artística, muito mais do que guerreira. Quando a máquina de guerra está próxima ao que Deleuze chama de máquina abstrata, ela utiliza as linhas de fuga para escapar do aparelho de estado. A escrita (para o teatro) e a música (para a dança) podem ser máquinas de guerra. Uma ciência ligada à máquina de guerra não está destinada a tomar um poder e nem sequer ter um desenvolvimento autônomo. Mas não se pode dizer que as máquinas de guerra sejam forçosamente criadoras. Podem ser de destruição e de morte, como quando são apropriadas pelo aparelho de estado com o objetivo de exercer a guerra. Os modelos estão sempre em luta mas há um campo de interação. É que a ciência nômade contenta-se em inventar problemas e a ciência régia em transformar esses problemas em soluções científicas.

Como já foi destacado, ao fatiar os sentidos nesta máquina, o corpo se esquarteja, se estilhaça em infinitos pedaços para alimentar a criação do bailarino-ator-autor, que tem como base o CsO, dentro de uma ética da transgressão e vivência no limite de intensidades. É o bailarino como um rizoma, com seu caule subterrâneo responsável pela produção de ramos aéreos com características de raízes de movimentos, provocando deslocamento de sentidos, subtrações e amputações em um movente no fluxo.

Os sentidos na dança contemporânea, expressos pelos bailarinos, ocorre muito mais em termos de jusante do que de nascente. Ou seja, os sentidos estão no fluxo. São mais sensoriais do que explicativos. O bailarino exprime uma maneira de sentir e não um sentimento em particular. "O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição", pondera Gil (2005, p. 85). Entretanto, é importante ter cuidado com a abstração. Gil completa lembrando que o bailarino revela com seus movimentos *frases*. Essas frases (sem palavras, mas puro gesto) podem ser bem escritas, ou confusas, seqüência de movimentos de onde o sentido irrompe ou de onde se ausenta. Os gestos dos bailarinos são percebidos como se possuíssem sentido, mesmo que não possam ser traduzidos na linguagem articulada. É como se o bailarino contasse com um filtro que se articula em torno de um tema que gera um sentido outro que emana do gesto e se abre à multiplicidade das interpretações. E as intenções se afinam através do filtro e os sentidos se moldam com o corpo e no corpo.

Conforme aponta Louppe (2000, p. 106), o gesto tem a tendência a se fundir ao movimento. Ou ele é simplesmente banido, como na obra de Cunningham, ou se integra à dança e se torna matéria de um jogo coreográfico e poético, como na obra de Trisha Brown. Outras correntes o consideram como uma forma em movimento: concebido no ou para seu contexto histórico, social ou político, sua crítica não passa por sua neutralização, mas, pelo contrário, por seu excesso ou por outra forma de teatralização. É o sentido do gesto, sua normalização social, sua finalidade que são criticados. Segundo Louppe, no trabalho de Bausch o gesto cotidiano se torna, seguidamente, matéria para dançar:

Se o corpo é certo o primeiro lugar que interessa ao teatro dentro da dança, é porque esta é um excelente laboratório de exploração do gesto. De fato, este gesto que a dança contemporânea se dedicou a diferenciar do movimento figurativo trabalha na desconstrução da significação que tradicionalmente lhe é atribuída. Produzido, na esfera do signo, pelas extremidades do corpo que são essencialmente os braços, as mãos e o rosto enquanto fonte de expressividade, ele emana, na dança e nas artes do movimento, de um único fragmento do corpo. Entretanto, da grande modernidade aos nossos dias, qualquer que seja a maneira como tenha sido abordado ou tratado, o gesto passa, também ele, de uma forma pré-determinada a uma forma resultando do próprio movimento. Martha Graham escreve que “o movimento é a semente do gesto”. (LOUPPE: 2000, p. 260).

Lehmann, descrevendo o corpo pós-dramático como corpo do gesto (2007, p. 265), apresenta o quadro das temáticas que nutrem, com a dança, novas imagens do corpo. Da liberação de energias até aqui desconhecidas ou rejeitadas (animalidade, loucura...), do abandono de um corpo ideal (como na obra de Meg Stuart ou Wim Vandekeybus), da exploração de novas posturas ou elementos que podem ser os barulhos do corpo (quedas, respiração...) e o surgimento da voz e da linguagem, até a desconstrução de ações quotidianas transformadas pela técnica da câmera lenta (Bob Wilson) nasce uma ação física, imanente e mais ou menos intensa. Nessa ação, a dança não se deixa levar por uma fuga perdida dentro do movimento, ou seja, não procura imitar, mas tornar sensíveis estados interiores desde a dança pós-moderna.

Para a pesquisadora Sally Banes, da University of Wisconsin, Madison, o significado do termo pós-moderno em dança é parcialmente histórico e descritivo. Começou como um termo coreográfico para chamar atenção para uma nova geração de artistas da dança. Esses artistas – muitos deles, porém não todos, ligados ao Judson Dance Theatre – não eram necessariamente semelhantes quanto ao estilo. Seus métodos criativos variam da dança construída ao acaso (chance dance), de improvisações a partir

de cores e sistemas pré-estabelecidos, de jogos de regras e tarefas e de um interesse minimalista para sustentar o emaranhado da multimídia. Seu vocabulário, também era construído a partir de um espírito único inerente aos anos 60, caracterizado por um pluralismo democrático, abarcando atividades cotidianas comuns – brincadeiras infantis, dança social, tarefas diárias bem como atividades mais especializadas como atletismo, ballet, técnica de dança moderna e acrobacia.

Esses coreógrafos não apresentavam nenhum projeto anti-modernista, que expressava o desejo de afastar-se dos valores e práticas da dança moderna de Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón e seus seguidores. Uma vez que a dança moderna da era histórica não era absolutamente modernista (na medida em que a arte visual, a arquitetura, a literatura e a música o foram), incorporar as nações modernistas em dança era exatamente rebelar-se contra a dança moderna histórica. É importante ressaltar que os artistas trabalhando no que eles chamaram de dança moderna acreditavam na necessidade de novas linguagens de movimento como um todo, e apesar de terem se dedicado ferozmente aos seus trabalhos, parece que eles não entendiam o papel dos outros que os circundavam. Eles fizeram mais do que nomear novos tópicos e achar novas dinâmicas que se adequavam ao seu ambiente; isto foi feito efetivamente dentro da tradição clássica. Eles fizeram mais do que introduzir novos estilos visuais em figurino e cenário, uma liderança compartilhada com o básico, basta observar Nijinsky. Eles abordaram o corpo e suas possibilidades de ações de uma forma que era diferente e sugeriram que diferenças, no plural, são de valor extraordinário. A dança com pé descalço dos anos trinta começou uma nova opinião sobre o papel do coreógrafo individual de fazer modificações duradouras na forma artística. Nossa atual compreensão acerca da primazia do coreógrafo sobre uma obra, bem diferente das práticas das companhias de balé anteriores a 1935, mais ou menos, provêm fortemente de um conjunto de convicções que foi denominado de dança moderna. Muitos destes princípios são poderosos atualmente no pensamento do bailarinos-ator-autor.

No final dos anos 60 e início dos anos 70, os membros dessa geração criaram um estilo mais unificado que Sally Banes denomina de “dança pós-moderna analítica”. É esse o estilo que Michael Kirby nomeou como dança pós-moderna em 1975. Os

coreógrafos dessa época são Ivonne Rainer (até 1973 ela havia trabalhando exclusivamente com cinema), Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon e o grupo The Grand Union. Conceitualmente (em vez de musicalidade ou literariamente) a dança pós-moderna era reflexiva – não apenas abstrata e livre de excessos de armadilhas teatrais, mas também emoldurava esses fatores para revelar as características essenciais da “mídia” da dança. Na dança pós-moderna, o estilo analítico prevaleceu e simultaneamente mobilizou um novo grupo de coreógrafos (como Meredith Monk, Kenneth King e Laura Dean), trabalhando em um caminho mais teatral.

É importante que não se observe os anos sessenta em termos monolíticos. Na verdade, Meredith Monk pode ser considerada uma "apóstola" da integração das *media*, e da fusão entre dança e teatro, não de auto-purificação minimalista. Pode-se argumentar ainda que o legado mais importante da era do Judson foi o impulso para desnudar completamente tudo que fosse estranho à natureza implícita da dança. Seria um adeus, em outras palavras, à música, ao décor e ao embelezamento teatral. (Mesmo Balanchine, depois de tudo, nunca dispensou a música). Excelentes exemplos dessa tendência incluem muitas varias versões do *Trio A*, de Rainer, e *Calico Mingling*, de Lucinda Childs. Isso simplifica ao extremo a maneira de equacionar o purismo dos anos sessenta e o ecletismo dos anos oitenta numa generalização sobre as práticas mais significativas de ambas as décadas.

Contudo, nos anos 80 e 90, uma segunda geração daquilo que poderia realmente ser chamado de coreógrafos pós-modernos – muitos deles alunos e seguidores da primeira geração – assim como varias outras formas de movimentos pós-modernos estrangeiros (como o Butoh no Japão, a Dança-Teatro na Alemanha, a New Dance na Inglaterra, a Danse Actuelle em Montreal e Paris), finalmente se juntam a primeira geração.

Na dança feita no Rio Grande do Sul a subtração da narrativa, o impulso vital , a ordenação e decomposição do corpo, a idéia de presentificação, do corpo tornado espaço

tem em Tony Petzhold um primeiro movimento relacionado com as rupturas. Em 1936, ela viajou para a Alemanha pela segunda vez. Diferente da primeira viagem que serviu para aprofundar estudos clássicos iniciados em Buenos Aires, Tony foi estudar com Mary Wigman e Juana Laban (filha de Rudolf Laban). Com Juana, a dança transmitida por Tony passou a ser influenciada pelo método de Rudolf von Laban, que era fundamentado primeiramente em pensando em movimento, o que desenvolvia uma consciência que não deve ser confundida com um enfoque cognitivo ou intelectual, pois ele demanda que a dança seja experienciada e entendida, sentida e percebida pelo indivíduo como um ser completo

Apenas para orientar, a história da dança-teatro pode ser traçada a partir dos trabalhos de Laban e seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss, nos anos 20 e 30. E lembrando, o trabalho de Bausch combina seu treinamento com Jooss na Escola Folkwang e como solista na companhia dirigida por ele, a *Folkwangballet*, com sua experiência das artes e dança em Nova York nos anos 60. Somado a isso, há ainda as teorias e práticas teatrais de Bertold Brecht, e seus temas sócio-políticos, que são também relevantes à história da dança-teatro. O teatro épico criou conceitos como os de *gestus*, o efeito de distanciamento, a técnica da montagem, e momentos cômicos inesperados. O conceito brechtiniano de *Gestus* ou *Gebärde* enfatizava uma combinação de ações corporais e palavras como um gesto socialmente significativo, não-ilustrativo ou expressivo. Através de tais efeitos, o teatro épico de Brecht instigava o reconhecimento de situações cotidianas pelo espectador, e sua ação e tomada de decisão para mudá-las.

A partir da nova influência, Tony vai buscar em uma lenda de Simões Lopes Neto (3) um outra maneira de também mostrar a dança. Tony foi para cena, com uma movimentação abstrata para executar a obra *Salamanca do Jarau* (4), em 1945. É bem verdade que existia uma fábula no nexos coreográfico, garantindo uma leitura de fundo. Mas estava ali nos anos 40, no Teatro São Pedro, o primeiro passo autoral e contemporâneo gaúcho.

Dos anos 40 aos 60, a Escola de Bailados Clássicos, fundada por Tony, em 1937, se dividiu entre o repertório clássico e moderno. E em 1953, Tony movida pela vertigem e escândalo de Nijinsky montou uma versão para A Sagração da Primavera. Sobre o muito que se falou de Tony, coube a um dos grandes nomes das artes plásticas do País, o escultor Xico Stockinger (5) resumir Tony: era muito ousada para Porto Alegre, mas fazia bem para os sentidos. Coube a Tony ainda estruturar o Ballet Phöenix, em 1981, junto com o bailarino Walter Árias, tendo como diretora artística June Machado e vice-diretora do grupo Tais Virmond. A escalada iniciada por Tony encontra eco em Ivan Motta e Carlota Albuquerque, que foram alunos da matriarca da dança gaúcha.

Temos a instauração de uma cena, onde o corpo, e também os elementos composicionais organizam, pelo jogo das dinâmicas, dos contrastes, uma “dramatização” sem narrativa, uma estrutura conflitante ou progressiva de energias ou de cores. Um “dramatic” sem que nenhuma idéia de intriga teatral esteja em jogo. Correntemente se chama “dramatic” todas as composições ditas abstratas. É justamente a ausência de narrativa, de mimetismos e discursos que os remete às raízes de uma “drama” puro, que nem mais precisa de conteúdos para fundar as bases de sua atualização.

Trata-se de subtração da criação de algo além de um sistema mecânico (treinamento, técnica). Trata-se da amputação que envolve um desassossego, que inicialmente a primeira geração com Tony e logo depois a segunda turma com artistas como Carlota, Eva e Motta e que acabaram contagiando boa parte da criação que tem no corpo a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época. Os bailarinos Cibele Sastre, Tatiana da Rosa, Daggi Dornelles, Airton Tomazzoni, Luciana Paludo e eu me incluo entre eles, trabalharam juntos com os três coreógrafos e passaram a observar a dança como um fluxo natural dos acontecimentos. Também passaram pela experiência do Centro de Formatividade em Dança, o já destacado CFD.

E o centro propunha algo que foi fundamental para a preparação de toda uma geração de bailarinos: o formar inclui a criação da própria técnica que o alicerça.

Colocando em uma mesma turma pessoas com diferentes formações, o Centro praticou uma maneira de ver a dança em que a técnica não é o que determina a obra, mas o contrário. Foi no Centro que embarquei no "espírito da época" da dança contemporânea, passando a valorizar a noção da construção de um trabalho (coreográfico ou de bailarino) a partir das condições atuais de meu próprio corpo, e não de uma idealização. Foi neste período que algumas informações históricas trazidas por Eva Schull sobre a Judson Church, sobre a contact dance e sobre a experiência da P.A.R.T.S (Belgica), com a presença de Thomas Plischke no Estado fizesse muito sentido.

A partir disso, o sentido da criação ficou muito ampliado, passando a incluir a possibilidade de uma pesquisa no corpo (mesmo que eu só tenha conseguido as ferramentas para isso anos mais tarde), pesquisando sobre uma certa nova dança ao lado de referências à técnica de release e a Trisha Brown. Essa tal técnica de release se misturava com algumas ideias sobre técnica de Alexander e Feldenkrais e parecia caber bem dentro do espírito da experimentação a partir da experiência corporal individual.

Este sentido de criação ampliada focado na experimentação corporal encontrou em Grotowski, que também colocava toda a atenção no corpo e secundariamente na palavra, dois momentos. E esses dois "movimentos" do diretor polonês também foram fundamentais para o bailarino-autor-ator, pois reforça a idéia de corpo individual, de um corpo preparado e de um corpo híbrido, que passou a ser algo latente nas companhias gaúchas. Em um primeiro momento, os exercícios são relacionados com as mais diferentes técnicas do corpo, como: hatha-yoga, pantomina, acrobacia, dança, diferentes esportes como esgrima, exercícios plásticos divididos em exercícios mentais com base em Jacques Dalcroze (6), e exercícios de composição, provenientes do teatro oriental, com a elaboração de novos ideogramas gestuais; exercícios de máscara facial (intuídos em primeiro lugar, por Delsarte) e exercícios vocais relacionados com a respiração. Todas estas diferentes técnicas

Mas isso tudo sofre uma alteração, a partir dos anos 60, como foi destacado anteriormente. Período que também foi fundamental na dança feita em Porto Alegre por

meio do constante desafio e modificação de padrões de movimento, que buscavam conexões entre as diferenças de movimento em cada um dos bailarinos, entre estes e com o espaço dinâmico, envolvendo técnicas que poderiam ser consideradas opostas, mas que no corpo facilitam uma à outra. Em 1963, Grotowski promove uma mudança de encadeamento do treinamento, onde exercícios passam a ser um pretexto para a elaboração de uma forma pessoal de treinamento do ator. O treinamento passa de uma concepção positiva da técnica do ator para uma concepção negativa. Este novo caminho demandado por ele - via negativa - consistia em um processo de eliminação. Segundo Grotowski, a utilização positiva da técnica no teatro, trazia o risco do perfeccionismo exterior e do virtuosismo puro - uma expressão corporal entendida só em seu aspecto exterior e muscular e do próprio narcisismo. Se os atores tradicionais, em sua maioria, eram uma cabeça (ou uma voz) sem corpo, os atores do teatro de Grotowski corriam o perigo de converterem-se num corpo sem cabeça, perpetuando essa separação secular sobre a qual se edificou a civilização ocidental. A partir dessas reflexões, Grotowski busca uma técnica que recomponha o ator - o senhor humano na sua totalidade: mente, corpo, gesto, palavra, espírito, matéria, interno e externo.

No caminho da via negativa, os exercícios devem ser realizados dentro do ritmo individual e motivados por associações, imagens precisas - reais ou fantásticas - ou seja, tenham conteúdo. A reação física deve começar sempre dentro do corpo. O gesto visível só deve ser a conclusão desse processo. Um dos exemplos mais notáveis desta proposta de Grotowski é a performance de Ryszard Cieslak no espetáculo *O Príncipe Constante*, em 1965. Cieslak pode ser considerado o ator pestilento pretendido por Artaud e o bailarino-autor configurado por Nijinsky.

O que fica cada vez mais evidente e também cada vez mais complicado desde os anos 60 é que o bailarino-ator-autor necessita mais do que conhecer e dominar suas potencialidades corporais. Necessita realizar um mergulho na sua própria história pessoal. Não é um aprendizado de alguns anos, mas para toda a vida. O bailarino deve questionar-se sempre sobre sua arte, deve colocar a sua técnica em discussão para não percorrer apenas o caminho de um simulador do movimento. Ou como aponta Grotowski um caminho de "uma vã e tola imitação da realidade." E completa: é preciso buscar o caminho "onde se tem ganas de ser descoberto, revelado, desnudado; verdadeiro de

corpo e de sangue, com toda naturalidade humana, com tudo isso que vocês podem chamar como queiram: espírito, alma, psique, memória, etc. Porém sempre de forma palpável, também digo: carnalmente, pois de forma palpável. É o encontro, o sair ao encontro do outro, o baixar as armas, a abolição do medo de uns frente aos outros, em toda ocasião."

A performance de Ryszard Cieslak caracterizava-se por uma profunda pesquisa do fluxo de impulsos vivos, mostrando a efetividade da relação entre a precisão e a espontaneidade, dando ao corpo uma possibilidade. Uma possibilidade de vida, em que mente/corpo/palavra/gesto/espírito/matéria/interno/externo se integrem. E a partir desta integração não devem ilustrar, mas realizar um "ato de alma" através de seu próprio organismo. Como Artaud e Nijinsky, Grotowski buscava encontrar os vários centros de concentração do corpo. Procurava as áreas do corpo em que o ator sente, algumas vezes, como suas fontes de energia.

Conforme o professor de História do Teatro e pesquisador, Marco de Marinis, que entre seu campo de interesses científicos se encontra sobretudo a teoria teatral e a iconografia teatral, em relação aos impulsos vivos existe uma tendência do movente, do dançante, à sinceridade, mas isto não o autoriza a ser informal e casual. Uma viagem ao seu fórum íntimo não pode acontecer sem o acompanhamento de uma disciplina, onde o bailarino-autor-ator, para não cair no caos, na confusão e no inexpressivo, deve buscar traduzir esse universo. É dessa contínua oposição entre espontaneidade e disciplina, interioridade e artificialidade, sentimento e forma, que vai se construindo o impulso vital das imagens corporais.

Notas e Referências

(1) O cineasta Federico Fellinique trabalhou com Pina Bausch pela primeira vez em no longa-metragem E

La Nave Va, lançado em 1983. O filme se passa em junho de 1914, quando o navio Gloria N. deixa Nápoles levando as cinzas da cantora lírica grega Edmea Tutea, que serão jogadas no mar da Grécia. Entre os passageiros estão diversos artistas e nobres, de vários países. Durante a viagem o navio acolhe refugiados sérvios, o que traz problemas quando ele é abordado por uma embarcação do Império Austro-Húngaro, que tinha declarado guerra à Sérvia recentemente. Na trama mais visual do que narrativa Pina interpreta a princesa Lherimíia. É desse filme a imagem insólita do rinoceronte num barco pequeno sendo levado pela força dos remos em busca de esperança.

(2) Entre 1976 e 1978, Pina produziu duas óperas de Glück que foram, provavelmente, as suas últimas coreografias dentro do que se convencionou chamar dança tradicional. O início de um novo estilo bem mais radical foi marcado pelo trabalho em torno de obras de Kurt Weill e Bertold Brecht que incorpora ballet, teatro e musical para além de críticas sociais e políticas. (www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=600&sec=secn=14k, em 31 de julho 2008).

(3) João Simões Lopes Neto é um escritor gaúcho, considerado pela crítica como precursor de Guimarães Rosa. É autor de Contos Gauchescos, escrito em 1912, verdadeira obra-prima do seu gênero. As narrativas são quadras históricas inerentes à épocas já afastadas, traçadas em prosa. São subsídios para a história de uma literatura regional, pouco conhecida além das fronteiras do Rio Grande do Sul.

(4) A lenda da Salamanca do Jarau é a mais bela e mais complexa das lendas recolhidas do conhecimento popular e documentadas pelo escritor João Simões Lopes Neto, em 1913, no livro Lendas do Sul. Dela participam formas e cores de diferentes raças, crenças e terras. Entende-se que os mouros teriam introduzido a prática da magia negra nas terras da Espanha. A cidade de Salamanca era o mais importante reduto dessa prática, embora também estivesse presente em Córdoba e Toledo. Mas, a "Cueva de Salamanca" ou de San Cibrian (ou de Cipriano mais tarde) deixou fundas raízes desse culto, que era praticado em cavernas e subterrâneos escuros e ocultos. Nada mais natural que os campeiros do Rio Grande, assim como os rio-platenses, tenham chamado de Salamancas as cavernas e furnas descobertas aqui, e nelas depositados seus fantásticos tesouros, a desafiar a coragem e incentivar a imaginação de todos. A Salamanca do Jarau é uma delas. As notícias de tesouros nas terras da América, a origem vulcânicas do cerro, com suas manifestações sísmicas e sua imponência na monotonia das planícies do pampa, criaram o ambiente para desenvolver na mente fantasiosa dos nativos, essa lenda que teria assinalado o nascimento da raça gaúcha. Nela está viva e pulsante toda a força do imaginário dos primeiros povoadores destes campos. A moura princesa, o espanhol sacristão, o português Blau Nunes, mesclando o espanto guarani, à rebeldia charrua, a nostalgia do negro – no ventre do cerro – miscigenaram etnias para o nascimento do homem do pampa, livre das maldições vencidas nas sete provas.

(5) Nascido em 07 de agosto de 1919, na cidade de Traun, Áustria, o escultor Xico Stockinger emigrou para o Brasil, em 1921 e naturaliza-se brasileiro em 1956. Suas obras estão em diversos espaços públicos (museus e praças), principalmente no Rio Grande do Sul e em São Paulo. Foi o fundador, em 1961, do Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

(6) Jacques Dalcroze (1865-1900) foi um músico austríaco, que lecionou no Conservatório de Genebra (1892) e dedicou sua vida ao estudo das leis de expressão e do ritmo. A pesquisa feita por ele sobre ritmo e movimento teve considerável influência no teatro e especialmente na dança moderna, no fim do século XIX. Dalcroze desenvolveu o método eurítmico é um sistema de treinamento musical que utiliza a resposta do aluno ao ritmo proposto através de movimentos rítmico-corporais. Para Dalcroze o "movimento corporal é o fator essencial para o desenvolvimento rítmico do ser humano", ou que "a execução de ritmos corporais

contribuem para o desenvolvimento da musicalidade". Na prática pelo movimento corporal é que se pede tomar consciência do valor plástico do ritmo, assim como nas diversas modalidades agógicas e dinâmicas.

NOVARINA, Valère. Carta aos Atores. Editora Sete Letras, RJ, 1999.

GIL, José. Movimento total - O Corpo e a Dança, Editora Iluminuras, RJ, 2005.

WIGMAN, Mary. Le langage de la danse. Editora Papiers, Paris, 1986

ISER, Wolfgang Iser. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, Editora 34, RJ, 1999

LANGENDONCK, van Rosana. Merce Cunningham: Acaso, tempo, espaço. Editora Edição do Autor, SP, 2004.

BADIOU, Alain, Pequeno Manual de Inestética. Editora Estação Liberdade, SP, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, Editora Cosac Naify, 2007.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos - Lições de Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. Editora Cosac & Naify, SP, 2001

PICON-VALLIN, Béatrice. Arte do Teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea. Editora Cotovia, SP, 2007

DANTAS, Alexsandro Galeno Dantas. Antonin Artaud: a Revolta de um Anjo Terrível . Editora Sulina, SP, 2005

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. Editora 34, RJ, 1996

LABAN, Rudolf. The Mastery of Movement. Editora Evans. Londres, 1960

MALDINEY, Henry. Arte e a Existência. Editora Klincksieck, Paris, 1986

KANTOR, Tadeusz. O Teatro da Morte. Editora L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, p. 215-224 (texto extraído e traduzido para fins didáticos, por Marta Isaacsson)

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O que é a filosofia. Editora 34, SP, 1997

DELEUZE e GUATTARI. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Editora 34, S P, 1996

CONEXÃO SEIS

CORPO-PENSAMENTO

Henri Bérghson (1) diz que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco. Através de uma série de planos de consciência diferentes, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Mas o que seria uma memória do corpo? Talvez seja possível intuir que esta memória seria a atualização das marcas e das sensações dispersas das vivências. Vivências em processo e que remetem a uma dimensão inicialmente individual, que oferece um tipo de sustentação para a autonomia da criação em dança, tornando o corpo território privilegiado para o jogo de intrincações e desintrincações pulsionais. O corpo como imagem da memória, garantindo uma espécie de conversão das sensações, que dizem respeito a um desejo que evidencia a repetição das marcas que permaneceram registradas como signos de percepção, pois são o registro de experiências vividas em diferentes momentos.

Para dar conta das experiências que atravessam os movimentos da criação, tendo a dança como memória do corpo a partir de imagens-lembranças, parece importante assumir uma posição de escuta flutuante, com uma sensibilidade flutuante e um olhar flutuante. Flutuação que não se limita a ver, mas que interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa os movimentos que se dão em patchworks, aos pedaços. E que convocam diferenças. Convocam elementos variados. Há todo um outro conjunto de múltiplos tipos, que contribuem para a expressão do sentido, da busca pela noção da presença e da fluência do bailarino-autor-ator. Assim como um ouvido que se deixa atravessar pelas variações de tom e de ritmo da fala e não se limita a ouvir uma palavra que se repete monotonamente, o bailarino-autor-ator entraria em um plano perceptivo sensível aos descompassos entre o conteúdo de uma vivência, por exemplo, e a forma como ela se apresenta como uma imagem a ser explorada.

O princípio que norteia o trabalho nas salas de ensaio das companhias Ânima, H e

Terpsi é deixar-se atravessar pelas intensidades que vem de si mesmo a partir de alguma provocação, algum questionamento exterior, algum esboço de um gesto ou mesmo de um impulso interno. Primeiramente o foco é a imagem pré-individual, sintonizando-se ou não com as expressões de vitalidade, com os ritmos, a pulsão, as atmosferas que se criam a cada momento. Ressalto que pode não ocorrer sintonia, pois em algumas situações os rumos são incertos e são delineados no decorrer da experimentação, que leva em consideração o bailarino-autor-ator com a sua noção de presença e de fluência do movimento natural, aquele que é anterior – que está relacionado com a imagem pré-individual, que é o movimento em potência – e do movimento dançado, que garante a passagem de algo que está em potência para uma situação em ato, uma situação presente.

Esta situação de presença do movimento dançado, conforme o filósofo português José Gil, provoca mapas de intensidades que percorrem o corpo do bailarino. O corpo fica disponibilizado para ser afetado pela vitalidade da presença de intensidades de ações para se tornar acessível como significação e suscetível de transformações. E como bem observa Gil, o sentido da dança está na própria ação de dançar. A imanência, que está contida na execução é inseparável, realizando o sentido no movimento dos corpos carregados de vivências, que podem ser exploradas ou não ser exploradas. Tudo depende sempre da proposta. Mas a proposta no trabalho do bailarino-autor-ator nas três companhias passa invariavelmente pela busca e liberação de camadas soterradas de emoções e de sentimentos.

Nem sempre se chega aos gestos não enunciados, aos gestos subjacentes, aos gestos do pensamento. Essa busca exige, como pondera Antonin Artaud, uma geografia experimentada. Essa geografia se revela como corpo-pensamento que leva em conta uma geografia cênica – não apenas em relação ao espaço, mas ao corpo colocado no espaço onde há conexões de fluxos e delírios comunicativos, rejuntando o que é da poética, o que é da vida individual, o que é da realidade.

Dessa maneira, é possível considerar que as vivências permanecem como um estrato de memória, fazendo com que o eu se divida em partes em que diferentes vivências encontram-se desvinculados em registros variados. É como se o bailarino-ator-autor fosse dividido num ser psíquico de puro saber que observa os eventos a partir de fora com o corpo da fenomenologia e num corpo totalmente físico com o corpo da medicina (anatomia), com a quase-articulação (o que se articula no corpo), as limitações anatômicas, a sobrefragmentação do gesto (movimento que se decompõe numa infinidade de movimentos menores).

A ausência inicial de uma ordenação nesses registros variados que se moldam ao corpo físico e ao corpo psíquico na criação pode parecer estranha, mas é uma marca a ser considerada quando se leva em conta o pensamento de alguns moventes gaúchos, pois as sequências dançadas não se organizam segundo regras de disposição dos signos, mas segundo circuitos de energia que regulam a formação de sentido. Tatiana da Rosa, que se iniciou na dança na infância com base na escola inglesa, em sua formação foi aluna de Cecy Franck, Victória Milanez, Jane Blauth e Gerson Berr, trabalhou com a Ânima, a H e estudou na Trisha Brown Dance Company, ressalta que não consegue pensar em um trabalho em grupo que não inclua momentos de experimentação corporal e improvisação:

"Com a improvisação, a idéia da autonomia (que acho que não é sinônimo de individualismo) é fundamental. Cada participante precisa dar conta da complexidade de sentidos que uma obra pode ter para ele, e se comprometer em compartilhar esses sentidos com os outros. Existem vários procedimentos técnicos da educação somática que subsidiam um diálogo consciente do bailarino com sua dança, e que podem auxiliá-lo a improvisar e a abrir os sentidos de seu próprio movimento. Como eles partem de experiências corporais básicas (sentar, deitar, caminhar), acredito que tem o potencial para alimentar uma gama muito grande de criações, e não podem ser vistos como exclusivos deste ou daquele coreógrafo. Como coreógrafa, tenho cada vez mais a necessidade de ser professora, entendendo que nas aulas que me interessam dar, o professor é o orientador de uma experiência que coloca o aluno em contato com sua própria experiência. A partir de explorações que mostram como é complexo o processo de compartilhar sentidos entre pessoas, acho que é possível passar para procedimentos de improvisação e composição, que também pode ser uma prática de grupo.

Assim como preciso me ver como professora, quero trabalhar com bailarinos que queiram ser colegas e co-autores, que possam assim dar conta das sutilezas dos movimentos."

Essa ausência e multiplicidade de sentidos de um experiência pode percorrer todo o processo e ir além dele para que a marca seja a construção do sentido a partir somente da presentificação da obra no fazer do movente. A obra que está no corpo ou é o sentir desprovido de sentido, que não pode se expressar a não ser por alterações orgânicas, sensações, gestos e atos repetitivos. É a imagem da vivência sendo convertida em imagens no corpo. Por outro lado, o puro saber destas conversões não tem às vezes colorido nem sentido afetivo permanecendo numa esfera de abstração e de esvaziamento. Às vezes há ruídos na conversão. Nem sempre isso é negativo, mas se trata de algo que é incorporado ou retrabalhado. Algo como o serpentear.

Creio que é possível dizer que serpentear é uma espécie de método Pina Bausch de dança. Um fio invisível interroga, procura respostas, converte imagens e serpenteia: nem teatro, nem dança. Na verdade, serpentear é convocar. Convocar, como já foi ressaltado, em um único trabalho, elementos variados (clássico, dança moderna, circo, dança étnica, teatro de rua, festa de salão). Uma linha serpentina move-se e esse movimento de orla constitui toda uma dança, que busca camadas soterradas de emoções e de sentimentos a partir de gestos não enunciados, gestos subjacentes, gestos do pensamento.

É preciso o investimento do ambiente para fortalecer o processo de introjeção que agrega as qualidades da conversão de uma vivência ou de uma referência externada que desperte do individual na experiência da criação. Trata-se de um processo que inclui a experiência de ser continuamente destruído e construído. Eis um motivo pelo qual a performance de bailarinos-autores-atores como Tatiana e Daggi Dornelles, que estudou em Folkwang Hochschule, em Essen – e iniciou na dança pelo balé clássico com Jane Blauth, que foi aluna de Tony Petzhold e trabalhou com a Terpsi – parece inacabada ou desconectada de sentido primeiro, tendendo para uma construção que não se finaliza

jamais. Uma construção em transferência em um campo de forças que passa diretamente pelo corpo, pelas sensações, por pequenas percepções. Esse encontro se passa em um estado emergente em que a fragmentação é a técnica.

Essa fragmentação que é a técnica, as vivências em relações e co-relações, as imagens-lembranças ajudam a forjar a teia do bailarino-autor-ator. Daggi ressalta a questão dos pequenos desvios para o movimento do autor. São esses desvios que acabam contribuindo para o fazer da teia. Em Nijinsky temos bem claro na história da dança a questão do desvio, basta lembrar de montagens como o *Spectro da Rosa*, em que Nijinsky fazia um desvio na coreografia, um "como se fosse assim", uma versão pessoal e no caso específico em presentificação. Nijinsky conferia a sua marca de autor nas obras enquanto estava dançando, chegando ao ponto de redefinir a obra, fato que provocou - na época em que ainda não era coreógrafo - a fúria de criadores que assinavam as obras que o russo deveria executar, como no caso de *Specro*.

Outros bailarinos também modificaram obras de repertório, garantindo a "versão de fulano de tal". Mas ninguém radicalizou tanto como Nijinsky, que alterava até mesmo a contagem, os "tempos do movimentos", modificando a estrutura da obra. Não se tratava apenas de fazer algo para direito quando deveria ser para a esquerda. Trava-se de simplesmente não fazer.

No caso de Daggi, os desvios para as imagens-lembranças em meio ao processo de criação com referência ao presente e fatos do mundo que interferem no cotidiano garantiram a teia de suas performances. Daggi pode ser considerada uma das primeiras a integrar o grupo de bailarinos-autores-atores. Foi ela que transformou de forma pioneira no Rio Grande do Sul esses "descuidos" em coreografia:

"As coisas foram acontecendo, naturalmente, no tempo da teia que ata a vida. Eu nunca consegui pensar em termos autorais com a objetividade e senso de propriedade características de nossa sociedade. O único fato evidente é que, desde o início, eu sempre produzia pequenos desvios nas coreografias que me eram dadas para dançar: era como se eu precisasse refazer a idéia do outro nas possibilidades do meu próprio corpo e da minha experiência de mundo; não havia nisso qualquer desejo de provocar, era

uma naturalidade do meu corpo que precisava ser buscada."

Na modernidade nacional, chamariam o ato de apropriação, mas Daggi não gosta da palavra. Ela considera que a coreografia se metamorfoseava ao encontrar seu corpo. Numa outra via, ela brincava muito com a possibilidade coreográfica em aulas, pois costumava coreografar para espetáculos de teatro e, embora as idéias fluíssem, nunca havia se sentido apta a coreografar. O que ocorreu, em meados dos anos 80, é que ela precisava fazer algo com as coisas que desejava dizer.

O mundo me parecia – já naquele tempo – uma estrutura caótica e falida, e as proporções desta observação eram muito intensas para caber em palavras. Então, eu comecei a dançar, não uma coreografia pura, mas coisas que se manifestavam por cenas de movimento misturadas a textos e tudo o que viesse como parte da composição. Tudo vinha de mãos dadas: o movimento, a fala, os figurinos, o cenário, os sons. Até hoje é assim: o movimento serve a um todo que parece estruturar-se por vontade própria e sem comprometimento com a questão coreográfica, se a tomamos a rigor. Eu mesma sou um instrumento desta engrenagem, desta orquestra, e não consigo pensar em termos fechados de autoria. Aquilo a que chamamos criação parece-me uma espécie autônoma de vida, que emerge em certos momentos, através de um ou mais indivíduos. Mas, se não cedemos à cegueira de nossa vaidade, percebemos que é a mesma vida que já foi fluxo manifesto em outros, muito antes de nós. O mundo é uma coisa muito velha. A única novidade, a única autoria realmente preciosa é o fato de retomarmos estas velharias com o frescor surpreendente e inesperado de nosso engajamento ao tempo presente. E esta é a mais difícil das autorias por aprender: somos recicladores de coisas disponíveis no mundo, coisas que nos foram dadas e que deveríamos deixar que seguissem seu fluxo de mutação. Eu vou vivendo e observando, e o curso do mundo me indica o caminho."

Ivan Motta e Carlota Albuquerque também perceberam nos anos 80 mais claramente o campo de força e a importância do olhar flutuante para chegar ao "como se" na condição de um fazer da dança contemporânea gaúcha como memória que procura compreender o funcionamento do corpo constituído por e na linguagem da execução do gesto, que sustenta o "dizível" para o sujeito e de condições de produção dos sentidos, enquanto exterior determinante dos sentidos. Motta e Carlota passaram a

mover gestos corporais como formulações do corpo e o corpo como materialidade significante do/no "discurso" da dança. Um discurso que é mostrado, ou seja, que não existe como organização semântica. Um discurso de imagens e entre imagens, de metáforas, que tem como foco o bailarino como afirmação de si mesmo, de sua existência e de referências que o atravessam ou são compartilhadas por ele.

Nesse compartilhamento criado por Albuquerque e Motta, há um plano da ação - o plano em que nosso corpo contraiu seu passado em hábitos motores - e o plano da memória pura, em que nosso "espírito" conserva em todos os seus detalhes o quadro de nossa vida transcorrida. Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum, em justapor mecanicamente lembranças a esta lembrança, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho. Localizar uma lembrança não consiste também em inseri-la mecanicamente entre outras lembranças, mas em descrever, por uma expansão crescente da memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado aí apareça. Os planos de ação não são dados como coisas inteiramente prontas, superpostas umas às outras. Eles existem antes virtualmente, com essa experiência que é própria. A inteligência, movendo-se a todo instante ao longo do intervalo que as separa, as reencontra, ou melhor, as cria de novo sem cessar. O caminho da criação nas companhias Terpsi e H, consiste nesse movimento próprio que não cessa.

Henri Bergson ressalta que as mesmas necessidades, a mesma capacidade de agir, que recortaram nosso corpo na matéria, irão delimitar corpos distintos no meio que nos cerca. Tudo se passará como se deixássemos filtrar a ação real das coisas exteriores para deter e reter delas a ação virtual: essa ação virtual das coisas sobre nosso corpo e de nosso corpo sobre as coisas é propriamente a nossa percepção. Mas, como os estímulos que nosso corpo recebe dos corpos circundantes determinam constantemente, em sua substância, reações nascentes, e como os movimentos interiores da substância cerebral esboçam assim a todo momento nossa ação possível sobre as coisas, o estado cerebral corresponde exatamente à percepção. Não é nem sua causa, nem seu efeito, nem, em nenhum sentido, sua duplicata: ele simplesmente a prolonga, a percepção sendo nossa ação virtual e o estado cerebral nossa ação começada (1999, p. 272).

Nossa percepção desenha a ação possível de nosso corpo sobre os outros corpos. Mas nosso corpo, sendo extenso, é capaz de agir sobre si mesmo tanto quanto sobre os outros. Em nossa percepção entrará portanto algo de nosso corpo. Todavia, quando se trata dos corpos circundantes, eles são, por hipótese, separados do nosso corpo por um espaço mais ou menos considerável, que mede o afastamento de suas promessas ou de suas ameaças no tempo: é por isso que nossa percepção desses corpos só desenha ações possíveis. Ao contrário, quanto mais a distância diminui entre esses corpos e o nosso, tanto mais a ação possível tende a se transformar em ação real, a ação tornando-se mais urgente à medida que a distância decresce.

E, quando essa distância é nula, ou seja, quando o corpo a perceber está em nosso próprio corpo, é uma ação real, e não mais virtual, que a percepção desenha. Tal é precisamente a natureza da dor, esforço atual da parte lesada para recolocar as coisas no lugar, esforço local, isolado, e por isso mesmo condenado ao insucesso num organismo que já não é mais apto senão aos efeitos de conjunto. A dor portanto está no local onde se produz, como o objeto está no lugar onde é percebido. Entre a afecção sentida e a imagem percebida existe a diferença de que a afecção está em nosso corpo, a imagem fora de nosso corpo. E por isso a superfície de nosso corpo, limite comum deste corpo e dos outros corpos, nos é dada ao mesmo tempo na forma de sensação e na forma de imagem.

Bergson ressalta também que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco. Através de uma série de planos de consciência diferentes até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. O corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe:

"Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se

girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens." (BERGSON: 1999, p.20).

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver. Para Bergson, nossa existência decorre em meio a objetos em número restrito, que tornam a passar com maior ou menor frequência diante de nós cada um deles, ao mesmo tempo que é percebido, provoca de nossa parte movimentos pelo menos nascentes através dos quais nos adaptamos a eles. Esses movimentos, ao se repetirem, criam um mecanismo, adquirem a condição de hábito, e determinam em nós atitudes que acompanham automaticamente nossa percepção das coisas:

"Ao mesmo tempo que se desenvolve esse processo de percepção e adaptação que resulta no registro do passado sob forma de hábitos motores, a consciência retém a imagem de situações pelas quais passou sucessivamente, e as alinha na ordem em que elas sucederam. Para que servirão essas imagens-lembranças? Ao se conservarem na memória, ao se reproduzirem na consciência, não irão elas desnaturar o caráter prático da vida, misturando o sonho à realidade? Seria assim, certamente, se nossa consciência atual, consciência que reflete justamente a exata adaptação de nosso sistema nervoso à situação presente, não descartasse todas aquelas imagens passadas que não são capazes de se coordenar à percepção atual e de formar com ela um conjunto útil. No máximo algumas lembranças confusas, sem relação com a situação presente, ultrapassam as imagens utilmente associadas, desenhando ao redor delas uma franja menos iluminada que irá se perder numa imensa zona obscura." (BERGSON: 1999, p.92).

No entendimento de Bergson, certamente são imagens de sonho; que costumam aparecer e desaparecer independentemente de nossa vontade (1999, p. 96): "Deveremos constatar uma exaltação da memória espontânea na maioria dos casos em que o equilíbrio sensório-motor do sistema nervoso for perturbado, e, ao contrário, uma inibição, no estado normal, de todas as lembranças espontâneas incapazes de consolidar utilmente o equilíbrio presente." Essa lembrança espontânea, que se oculta certamente atrás da lembrança adquirida, é capaz de revelar-se por clarões repentinos: mas ela se esconde, ao menor movimento da memória voluntária."

O passado parece efetivamente armazenar-se sob duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo. Dessas duas memórias, a primeira é verdadeiramente orientada no sentido da natureza; a segunda, entregue a si mesma, iria antes em sentido contrário. A primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar. O único serviço regular e certo que a segunda pode prestar à primeira é mostrar-lhe as imagens daquilo que precedeu ou seguiu situações análogas à situação presente, a fim de esclarecer sua escolha.

Exercemos em geral nosso reconhecimento antes de pensá-lo. Nisso consiste seu aspecto de familiaridade. As tendências motoras já seriam suficientes, portanto, para nos dar o sentimento do reconhecimento:

"Constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a percepção e a ação, essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens. Em geral, para remontar o curso de nosso passado e descobrir a imagem-lembrança conhecida, localizada, pessoal, que se relacionaria ao presente, um esforço é necessário, pelo qual nos liberamos da ação a que nossa percepção nos inclina: esta nos lançaria para o futuro; é preciso que retrocedamos no passado. Nesse sentido, o movimento tenderia a afastar a imagem. Todavia, por um certo

lado, ele contribui para prepará-la. Pois, se o conjunto de nossas imagens passadas nos permanece presente, também é preciso que a representação análoga à percepção atual seja escolhida entre todas as representações possíveis." (BERGSON: 1999, p.107).

Bergson destaca que os movimentos efetuados ou simplesmente nascentes preparam essa seleção, ou pelo menos delimitam o campo das imagens onde iremos colher. Devido à constituição de nosso sistema nervoso, somos seres no quais impressões presentes se prolongam em movimentos apropriados: se antigas imagens vêm do mesmo modo prolongar-se nesses movimentos, elas aproveitam a ocasião para se insinuarem na percepção atual e fazerem-se adotar por ela. Com isso aparecem de fato à nossa consciência, quando deveriam de direito permanecer cobertas pelo estado presente. Poderíamos portanto dizer que os movimentos que provocam o reconhecimento automático impedem por um lado, e por outro favorecem, o reconhecimento por imagens.

Em princípio, o presente desloca o passado. Mas, justamente porque a supressão das antigas imagens resulta de sua inibição pela atitude presente, aquelas cuja forma poderia se enquadrar nessa atitude encontrarão um obstáculo menor que as outras; e, se, a partir de então, alguma delas for capaz de superar o obstáculo, é a imagem semelhante à percepção presente que irá superá-lo:

"A atenção implica uma volta para trás do espírito que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente: haverá inicialmente uma inibição de movimento, uma ação de detenção. Mas nessa atitude geral virão em seguida introduzir-se movimentos mais sutis, alguns dos quais foram observados e descritos, e que têm por função tornar a passar sobre os contornos do objeto percebido. Com esses movimentos começa o trabalho positivo, e não mais simplesmente negativo, da atenção. Ele é continuado pelas lembranças. / Se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que a desenham em linhas gerais, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. Ela cria assim pela segunda vez a percepção presente, ou melhor, duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem-lembrança do mesmo tipo. Se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais

profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram. E a operação pode prosseguir indefinidamente, a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares." (BERGSON: 1999, p.115).

O bailarino-autor-ator faz uma espécie de leitura corrente, colhendo aqui e ali alguns traços característicos e preenchendo partes do intervalo com lembranças-imagens. Vivências projetadas sobre o corpo, que a distingue, enquanto imagem presente, enquanto realidade objetiva, de uma imagem de uma vivência estimulada para ser apresentada no aqui e agora, transmitindo a sua totalidade. À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam. Na verdade quase todas. Bergson adverte que a imagem do "meu corpo", ao contrário, permanece invariável. Devo, portanto, fazer da imagem do corpo um centro, ao qual relacionarei todas as outras imagens.

As formas como isto ocorre, ou seja, a relação das imagens, no fazer do bailarino-autor-ator são muito diversificadas, mas algumas marcas podem ser expostas na criação das companhias gaúchas e dos bailarinos envolvidos. Imagens, como sonhos que se processam entre o sono e a vigília, num estado intermediário, coisas que se apresentam com um gigantesco impacto e trazem, em si, milhões de histórias, questionamentos, sentimentos, reflexões e poesia; quando surgem, ficam perseguindo. Para Daggi, essa "perseguição" é um pedido que deve ser atendido. "São meus partos, minhas fecundações, coisas que me escolhem como meio de fazê-las vivas. Depois da imagem, sobra o enigma e a tarefa árdua de fazê-la compartilhável com um público de formação e expectativas diversas. É difícil. Às vezes, parece impossível."

Daggi acredita que é preciso achar o meio termo entre o respeito à coisa (as perguntas e respostas) e sua integridade, de um lado, e às pessoas com sua presença de outro. "Não podemos bajular, mas também não subestimar a capacidade alheia e, menos ainda, julgarmo-nos especiais, e falando uma língua cifrada, mesmo que assim ocorra." A linguagem artística pode ser complexa, muitas vezes, quase inatingível, outras, mas jamais o gozo de uma linguagem privada e acima do mundo.

A memória-dança também opera no corpo-pensamento. Quando se trabalha e vê muitas coisas, ocorre a vontade de fazer certas coisas se aproximar de linguagens de artistas como Bob Wilson (2), Meredith Monk (3), Limón (4). Tudo é apenas a consequência de uma permeabilidade ao estar no mundo, num infinito de trocas e rebalanceamentos. O saber que não sou e não sei é, igualmente, o que me potencializa em uma espécie de saber. Às vezes, acredito que é uma ausência de gana de criar que faz com que as coisas transbordem, fugindo do pirão de ciência-poder-esclarecimentos que permeia a criatividade oficial. Isto não significa desprezo ao estudo, mas a aceitação de saberes diversos: alguns saberes vêm do estudo sistemático, e são bons; outros, vêm de impulsos não lógicos, que poderão se esclarecer com o tempo, e também são bons, e produzem mudanças profundas, sustos na preguiça das culturas e dos espíritos, amarrados pelos hábitos. Estes últimos são amantes da criação artística, fecundam. Brecht, um estudioso obcecado, costumava dizer que precisava de atores com estudo, com ampla formação técnica e com “escola”, mas eles deveriam saber que, no momento de criar, tudo é esquecido para que as coisas nasçam sem amarras. Pelo mesmo caminho seguem Pina Bausch, Rui Horta (5) e Wim Wandekeybus (6), entre outros.

O repertório "clássico" do "como se" é o trânsito em passagem gradual da idéia à imagem e da imagem à sensação. Esta passagem condensa os momentos para servir-se dele e para manifestar-se através de ações que são a razão de ser de sua união com o corpo em função do espaço e do tempo em uma complexidade crescente, que parece deixar uma amplitude cada vez maior da capacidade de esperar antes de reagir e de colocar a excitação recebida em relação com uma variedade cada vez mais rica de mecanismos motores. Mas isto, como analisa Bergson, é apenas o exterior, e a organização mais complexa do sistema nervoso, que parece assegurar uma maior independência do ser, não faz mais que simbolizar materialmente essa própria independência, isto é, a força interior que permite ao ser vivo libertar-se do ritmo do transcorrer das coisas, reter cada vez melhor o passado para influenciar profundamente o futuro, ou seja, enfim, sua memória, no sentido especial desta palavra.

O bailarino e coreógrafo Airton Tomazzoni, que trabalhou inicialmente com Guelho Menezes e Cibele Sastre, na *Ânima*, iniciou na dança com aulas de balé, jazz e dança

moderna na companhia Balé Phoenix, que teve como integrantes Ivan Motta e Carlota Albuquerque, busca a apropriação do movimento e não a transferência. Busca estimular a produção de material de improvisação, selecionando o que vai sendo produzido. Ele tem uma proposta curiosa sobre o fazer do bailarino-ator-autor. Segundo Tomazzoni, é possível compará-lo a um arranjador ou DJ, como destaca Helena Katz. Ou seja, os movimentos criados a partir de perguntas, propostas, imagens, palavras a partir da individualidade são posteriormente manipulados em prol de uma poética. Para chegar a poética seria necessário manipular o material, compor gestos, mexer nas qualidades.

Mas nem tudo são flores no caminho de uma dança que exprime o sentido e do bailarino-autor-ator. Há alguma confusão no Rio Grande do Sul com as fronteiras entre dança e teatro. Praticamente não há nenhum artista totalmente contrário ao trânsito entre as artes, a confusão está em uma espécie de tentar impor um relação e também de reconhecer a relação. Por mais que a Antropologia Teatral busque universais para acabar com esta fronteira e falar do bailarino-ator, Tomazzoni pondera que raras vezes percebeu no teatro a aceitação de uma dramaturgia como a de Cunningham ou mesmo de Forsythe, capaz de assumir a qualidade do movimento e abrir mão de narrativa, personagem, trama, história:

"A idéia de que o movimento significa por si, pelas suas qualidades parece muito tímida na dramaturgia teatral. A dança, neste sentido, vem se arriscando mais, em olhar para este corpo em movimento e poder tão apenas contemplá-lo e perceber transições e configurações que não nos damos conta. Lógico que há muitos mal entendidos, como em qualquer coisa recente, e muita coisa, feita de qualquer jeito, acaba gerando uma má dramaturgia de dança."

Para Tomazzoni a construção do fazer do bailarino-ator-autor passa pela proposta de estados corpóreos que instauram a dramaturgia da dança. Os estados corpóreos envolvem a idéia de conflito. Possibilidade de conflitos de linhas, de direções de movimentos, de forças, de tonicidade, garantindo um pensar o corpo que dança em cada obra. E cada obra vai solicitar sua forma de feitura. Atentar para uma dramaturgia da

dança e das possibilidades de significação do movimento, não implica necessariamente em abandonar a música, narrativa e história, mas sim encontrar novas formas de conexão ou mesmo de descobrir como operar com antigas formas, mas para resolver problemas artísticos presentes, contemporâneos. As possibilidades não se excluem. O maior problema talvez seja o de copiar regras sem processá-las.

Toda esta diversidade é o que faz a complexidade e a dificuldade do momento atual, não apenas em arte, mas na vida como um todo e, talvez, tanto a vida como a criação artística tenham, ambas, um árduo caminho de aprendizagem a trilhar para sobreviver a este desafio: a consciência de que tudo se relaciona a tudo e, neste campo farto, precisamos aprender a saber que somos “menos” do que imaginamos e que precisamos agir com mais comprometimento em relação ao que não somos em uma dança que não exprime o sentido. Uma dança que é o sentido e que tem no corpo sua caixa de ressonância. E é esse corpo, conforme Merleau-Ponty, que deverá dar conta do sentido do gesto. Este sentido dos gestos não existe naturalmente em dança. Não há uma significação para tudo. Ou seja, em dança – e não só em dança - o sentido do gesto não é percebido do mesmo modo. Há um modo de apreensão sensível na base do gesto corporal, que leva em conta o corpo-pensamento, um corpo enquanto fenômeno.

Notas e Referências

(1) Filósofo francês, Henri Bergson nasceu em Paris, a 18 de outubro de 1859 e morreu na mesma cidade a 4 de janeiro de 1941. Filho de pais judeus de origem polonesa, apesar de sua excepcional aptidão para as ciências, optou pela filosofia. Ensinou em Angers e, depois, em Clermont, até 1888. Retornando a Paris em 1889, ensinou no Liceu Henri 4º, na École Normale Supérieure e no Collège de France. Bergson é um marco na filosofia moderna: substituindo pela visão biológica a visão materializante da ciência e da metafísica, ele representa o fim da era cartesiana. Exprime, em nível filosófico, um novo paradigma baseado na consciência, adquirido pela cultura de seu tempo, das conexões entre a vida orgânica e a vida social e psíquica. Chamando a sua metafísica de "positiva", ele dá a essa palavra um significado tão original quanto o que atribui ao "dado imediato". Sua originalidade reside, fundamentalmente, no tipo de ruptura que ele introduz no racionalismo do século 17. Enquanto outros oporiam ao racionalismo a subjetividade ou a história, Bergson tem uma visão nova (que também o distancia de Hegel) da dialética e da existência. Bergson constrói a sua filosofia sobre quatro idéias fundamentais: a "intuição", a "durée", a "memória" e o "élan vital". Para ele, a filosofia não só se distingue da ciência, como mantém com as coisas uma relação que é o oposto da relação científica. Uma é o conhecimento do absoluto, e outra, do relativo. Um absoluto não poderia ser dado senão numa intuição, ao passo que todo o resto depende da análise.

(2) Bob Wilson é um diretor de teatro norte-americano, conhecido como um renovador dessa linguagem por usar sofisticados recursos de iluminação e pela combinação de teatro, música e dança em suas montagens. Na infância, teve problemas de fala que determinaram seu interesse pela linguagem visual. Seu trabalho está marcado por imagens surrealistas e textos anárquicos. Entre suas montagens mais destacadas estão: *Einstein on the Beach* (*Einstein na Praia*), de 1976; *Civil Wars*, de 1986; *A Morte de Danton*, *O Cavaleiro Negro*, *A Vida e a Época de Josef Stálin* (1973); *The Days Before: Death, Destruction and Detroit III* e a ópera *O Corvo Branco*.

(3) Meredith Monk, performer norte-americana cujo trabalho vocal e interdisciplinar, híbrido de canto, dança e performance, é referência para nomes como Björk, Laurie Anderson e Jean-Luc Godard,

(4) Limón (1908-1972) foi coreógrafo e dançarino americano-mexicano que fundou a moderna companhia de dança em 1946.

(5) Rui Horta começou a dançar aos dezasete anos nos Cursos de Bailado do Ballet Gulbenkian, com Jorge Salavisa e Wanda Ribeiro da Silva. Dirigiu a Companhia de Dança de Lisboa, sendo um dos principais agentes no desenvolvimento de uma nova geração de bailarinos e coreógrafos portugueses. Fundou a companhia de dança contemporânea S.O.A.P. em 1991, que se tornou a companhia residente no Künstlerhaus Mousonturm, em Frankfurt. Também trabalhou com a gaúcha Daggi Dornelles na S.O.A.P.

(6) Wim Vandekeybus: Co-fundador do grupo de dança contemporânea *Ultima Vez*, do belga Wim Vandekeybus vive e trabalha na Espanha.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

SOMBRA CARVALHO, José. *A Subjetividade Corpórea*. São Paulo: Unesp, 2006.

CONEXÃO EM CONCLUSÃO

OS MÚLTIPLOS EXTRATOS DO BAILARINO AUTOR DE SI MESMO

O corpo do bailarino-ator-autor na dança feita nas companhias Ânima, H e Terpsi se caracteriza principalmente pelo impulso vital, pelo corpo-pensamento e pela autoria. Torna-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda a semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido com sua realidade vulnerável, brutal, erótica e sagrada. Há a composição a partir da presença corporal. O corpo vivo da bailarino-autor-ator é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos. Nesta rede circulam processos sensório-motores, que coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. A dança contemporânea articula, reflete e ocupa este corpo diverso. O corpo disciplinado, treinado e moldado para funções da significação na dança entrou em metamorfose, passando a articular-se com seus fantasmas, marginalização, discursos, tormentos, deformidades, juventude e velhice.

O bailarino-autor-ator ficou diante da necessidade de uma descorporificação. Conforme Hans-Thies Lehmann, o movente faz do próprio corpo e do processo de sua observação um objeto estético. E é menos como significante do que como provocação que este objeto vem à tona. O diretor teatral Eugenio Barba (1), que trabalha com a intensificação da presença corporal a partir de princípios que compõe o que denominou-se "antropologia teatral", se encontra entre os defensores de uma nova corporeidade em cena, visando um corpo que possa se tornar em um agente provocador de uma experiência que não necessite de um sentido, em que presente desloca o passado em um

progresso do passado para o presente, tendo o corpo como imagem da memória e a dança como corpo-pensamento.

Barba ressalta que o corpo se apresenta colonizado, de modo que necessita de uma treinamento que compreende não apenas suas libertação para uma expressão espontânea, mas também uma segunda colonização a partir da qual se fortalecem sua expressividade, precisão, tensão e com isso sua presença. Diante de uma dialética física, o corpo recolonizado/aculturado produz uma imagem que torna visíveis as tensões emotivas, conceituais e psicológicas.

Na dança executada em cena pelas companhias gaúchas citadas há um pouco desta recolonização, deste descorporificação arquitetada por Ninjinsky e do fio que serpenteia de Pina Bausch: um corpo em convocação. A linha "serpentina" move-se e este movimento de orla constitui a dança e seu paradoxo em meio a criação dos movimentos. No caso de Pina, em uma única peça, ela convoca elementos variados (clássico, dança moderna, circo, dança étnica, teatro de rua, festa de salão). Convoca ainda a biografia pessoal, o autor no bailarino, abrindo espaço para o corpo biográfico ou corpo-biografia. É a presença da respostas gestuais ou verbais íntimas do bailarino às idéias de formulação de um espetáculo.

A partir da biografia pessoal tornada dança é possível compreender aos poucos do que se trata cada resposta, cada imagem, cada improviso, pois a intenção é dar conta das camadas soterradas de emoções e de sentimentos, dos gestos não enunciados, gestos subjacentes, gestos do pensamento, da subjetivação, que fazem parte da configuração do sujeito. Um sujeito que vive o próprio corpo. Esta proposta de viver o próprio corpo ronda a experiência biografia em meio ao serpentear de técnicas e da não-codificação, situação recorrente em obras da Terpsi, *Ânima e H*, em que nem sempre os bailarinos possuem formação em dança, abrindo caminho para atores, artistas plásticos, músicos, poetas, atletas ou mesmo pessoas sem ligação com atividades artísticas.

O que vale é a estrutura física anatômica e a vivenciada, ou seja, o corpo vivido.

Para o filósofo francês Merleau Ponty, o corpo é uma estrutura física e vivida ao mesmo tempo. O fluxo de informações transita entre o dentro e o fora do corpo. A compreensão deste "entre", como uma rede de relações intrínsecas que se organizam, é um dos pontos centrais do bailarino-ator-autor. Compreender o "entre" ajuda a garantir melhor clareza sobre como a cognição se desenvolve no corpo e a partir de sua experiência vivida no ambiente ou situação em que se localiza.

Há ainda uma outra relação complexa acerca do corpo, que é a relação "entre" o corpo, a mente e o cérebro, envolvendo percepção, memória e raciocínio. Conforme António Damásio, o fluxo contínuo de padrões mentais da mente pode ser substituídos por imagens. Damásio afirma que as imagens são construções do cérebro e que existe uma determinada coesão e coerência na forma em que todos os seres humanos constroem suas imagens sobre o conceito de mundo ou de um determinado objeto, como formas, texturas, som e espaço. Compartilham-se conceitos e aspectos em comum e num certo nível de conformidade. Entretanto, as construções que são feitas acerca do mundo ao redor não revelam uma realidade absoluta e totalmente compartilhada. A subjetividade é que dá o desnivelamento dos conceitos estabelecidos.

As imagens podem ser classificadas de acordo com o seu substrato neural em imagens perceptivas ou imagens evocadas. Esbarro nas relações dos "entre" sem um maior aprofundamento, pois não é esta a intenção, apenas para ressaltar os tipos de relações que se revelam na construção e criação do corpo feito biografia, que percebe, evoca e inventa imagens nas companhias gaúchas. Segundo Damásio (1996, p. 124), ao utilizarmos imagens evocadas, podemos recuperar um determinado tipo de imagem do passado, a qual foi formada quando planejamos qualquer coisa que ainda não aconteceu, mas que esperamos que venha a acontecer.

Enquanto o processo de planificação se desenrolou, formamos imagens de objetos e de movimentos e consolidamos a memorização dessa ficção em nossa mente. A natureza das imagens de algo que ainda não aconteceu, e pode de fato nunca vir a acontecer, não é diferente da natureza das imagens acerca de algo que já aconteceu e que retemos. Elas constituem a memória de um futuro possível e não do passado que já

foi. Essas construções parecem ser inventadas por um complexo mecanismo de percepção, memória e raciocínio. Tais construções são perceptivas quando são dirigidas pelo mundo exterior ao cérebro, ou seja, pelo mundo que está dentro do corpo ou em torno dele, com uma pequena ajuda de uma memória do passado. As construções são evocadas quando são inteiramente governadas pelo interior do cérebro, no processo de construção do pensamento.

A pesquisadora de teatro Karin Virginia Rodrigues Giglio, em sua tese de mestrado, faz uma ressalva importante com foco na questão da palavra imagem. O termo imagem não deve ser pensado como a construção de uma foto ou um filme no cérebro e muito menos ser considerado apenas por acionar uma única modalidade sensorial: visão. Segundo Karin, a imagem, e isso é extremamente fundamental em dança, deve ser vista como uma estrutura construída com sinais advindos de cada uma das modalidades sensoriais. Podemos falar desta forma de uma modalidade somato-sensitiva, sendo que soma, palavra grega, significa corpo. A modalidade somato-sensitiva não trata de um único sistema, inclui várias formas de percepção e não acontece de forma estática. Seria uma combinação de vários subsistemas, onde cada um destes transmite ao cérebro sinais sobre o estado de aspectos muito diferentes do corpo.

O que o cérebro processa no ato da percepção (assim como na evocação) de qualquer objeto (e dá-se a entender que objeto é qualquer outra coisa que não seja o próprio organismo em que se confere a consciência) são imagens mapeadas por suas diferentes regiões e entradas sensoriais e, imediatamente, dão respostas motoras visíveis ou não. As imagens mentais assim são sinalizadas e seguem em fluxo contínuo que se inter-relaciona de variadas formas e ritmos. Para Damásio, o cérebro e o corpo encontram-se indissociavelmente integrados por circuitos bioquímicos e neurais recíprocos dirigidos um para o outro. Possuir uma mente significa formar representações neurais que se podem tornar imagens manipuláveis num processo chamado pensamento.

O pensamento é um fluxo de imagens. Estas imagens são padrões mentais, estruturas criadas a partir de sinais advindos das diversas modalidades sensoriais e respondem pelas mudanças de estado corporal. A dança como pensamento proposta

pelas companhias gaúchas envolve o fluxo de imagens. Os caminhos para se mover neste fluxo é que irão oferecer algumas variações entre Ânima, H e Terpsi, pois entram em jogo realidades biológicas, psicológicas, metafísicas, culturais e neurológicas. Realidades que tem no corpo uma estrutura complexa e cambiante repleto de determinismos e imprevisões. A dança como pensamento em um corpo que é uma memória viva e mutante, e que no caso da dança tem o movimento como sujeito.

Rudolf Laban também possui uma proposição que envolve o corpo como memória. Ele relata sobre uma memória imemorial que se adquire em tempos muitos primitivos, em que, provavelmente, o contato com o espaço se dava de forma básica, inteira e primordial. Esta maneira de contato com o espaço teria sido corrompida pela experiência encantadora do raciocínio e do tempo linear do pensamento clássico. Para Laban, a dança exprimiria muito bem esta forma de memória, uma espécie de isomorfismo entre espaço, representação e estar no espaço.

A dança é o pensamento do corpo, é o movimento interiorizado. A dança para o corpo pode ser a possibilidade constante de recategorização e mudança, reafirmando as potencialidades perceptivas e cognitivas do corpo, que reconfigura sua memória. Para Helena Katz, conforme exposto em sua tese de doutoramento, o corpo que dança seria a apresentação plástica de um percurso neuronal que se estabelece no cérebro, de uma matriz lógica que, ao tornar-se movimento, caracteriza o que ela chama de pensamento do corpo. No âmbito cerebral, informações sobre a movimentação a ser efetuada seguem esta trajetória nervosa que determina um mapa ou padrão estrutural. Quando este padrão é reproduzido na musculatura, por meio de processos de codificação e decodificação de instruções, e constrói no corpo a estrutura da matriz neurológica que o gerou, a dança realiza-se e, sob estas circunstâncias, apresenta o pensamento que instala por meio de sua movimentação.

Inúmeros elementos do espetáculo reforçam a materialidade do corpo que dança. Sua tangibilidade não é somente apresentada pelos corpos dos bailarinos em cena, mas por toda a materialidade das linguagens envolvidas neste trabalho. Ela se instala por meio das imagens sugeridas no cenário-luz — a microscopia sangüínea, o contraste

radiográfico dos bailarinos em frente ao quadrado branco de luz — e pelas sonoridades — sons de respiração, ruídos do corpo. A fisicalidade deste corpo reafirma-se ainda por meio das palavras das canções, elementos semânticos — e sonoros — que o descrevem, estabelecendo, nesta última relação, o vínculo entre sua fisicalidade e inteligência.

Para o pesquisador francês Jean-François Lyotard, o corpo é o hardware que torna o pensamento — o software — possível. Segundo Lyotard, não há lugar fora do corpo para o pensamento filosófico formular suas questões. Qualquer possibilidade de pensamento, portanto, sob a forma da dança ou dela desvinculado, teria como suporte a materialidade do corpo e esta materialidade constituir-se-ia no único meio pelo qual o pensamento pode ser instituído. Ou, como Helena Katz teria afirmado em seu doutoramento, a cognição é algo que está encarnado, que faz parte do próprio corpo. A biologia e a física seriam, assim, tão responsáveis pelo nosso sistema de conceituar quanto a cultura.

O corpo que dança, por meio da própria linguagem do movimento, fala por si mesmo e sobre si mesmo. A dança do corpo leva o caminho de nossas reflexões a sempre se dobrarem mais uma vez, e mais outra, num movimento sucessivo de questões que remetem a outras questões, construindo uma teia de referências mútuas sem fim. Neste sentido, o corpo apresenta a si mesmo. O bailarino sobre ele mesmo. O corpo é a expressão de uma conduta, e ao mesmo tempo, criador do seu sentido a partir de uma intenção que se esboça e reclama a sua complementação.

Em muitos balés das companhias gaúchas, o bailarino-autor-ator pode ser considerado o cronista da trivialidade. Coloca no corpo que dança sua biografia, sua vizinhança. Os temas são tarefas do cotidiano, recortes do cotidiano, releituras da história. Sempre a mesma coisa, nunca a mesma coisa. Nesta rotina caseira de fazer dança, Ânima, H e Terspi procuraram descobrir o que há no escuro do humano e que luzes fazem vibrar o pensamento, instigando seus elencos e mostrar que o movimento se dá secretamente na microscopia, na imobilidade, no gesto gasto, no rosto ainda não usado e na explosão. Uma dança moldada enquanto desencarnada. Uma dança pronta para ser ocupada por um impulso interno e não expressada.

Nunca consegui fazer uma dança puramente dançada ou simplesmente de transferência de movimentos. A curiosidade, o desejo e a imaginação sobre danças a serem criadas sempre foi parte integrante da minha motivação para dançar. Gosto de muitas coisas que vejo, nesta linha de uma dança ocupada, de um corpo ocupado por impulso vital. Mas nem sempre consegui ter uma razão para juntar passos. As coisas me invadem amarradas e não me cabe separá-las. Mas há um dado a ser considerado: a nascente. O uso de recursos, o mix de linguagens, ou seja lá o que for, e mesmo a pura dança (se é que isto é possível – uma dança sem contágios), parece que só adquirem luz própria – e esta luz é a alma do trabalho – se as coisas conspiram para um instante maior de encontro e comunicação.

Entender ou não, nestes casos, fica em segundo plano: a fala do todo, em arte, quando este todo fala, é comunicação da ordem do sensível e, muitas vezes, num primeiro impacto, incompreensível. Acho que o próprio artista, muitas vezes, é surpreendido por pontos obscuros deste processo: desvenda o que é possível, e segue. Mas isto é um terreno delicado e perigoso, de esclarecimento complexo: as coisas não são tão claras como desejaria a nossa ambição analítica, e a forma como tocamos cada um é já a própria mutação do trabalho. E a medida que o trabalho avança, ou melhor que as vivências encontram espaço no corpo-memória, de alguma maneira, vai ficando complicado separar o pensamento de bailarino do de coreógrafo.

A bailarina Tatiana de Rosa, que foi minha partner em balés nas companhias Ânima e H, ressalta que o pesamento na dança pós-moderna fica borrado. Mas não um borrado para explicar a mistura de uma poética. Trata-se de um borrado de outra ordem. Borra-se o limite entre o momento da experimentação e o da apresentação. Isso se dá principalmente na improvisação como performance ao vivo. Se o material técnico que ali fui estudar é pensado como uma permanente experimentação sobre nossos movimentos mais básicos, e sobre a relação da consciência com o os mesmos, qualquer situação de aula, ou mesmo fora dela, passa a ser possibilidade de criação. Talvez fosse mais útil falar em instauração da obra de dança, e não de o coreografar de uma obra de dança,

dado que não é apenas a criação de partituras fixas que definem uma obra. Em alguns momentos fixo coreografias, em outros abro tarefas a serem resolvidas ao vivo. Essas tarefas podem estar relacionadas ao movimento, ao espaço, a elementos visuais, musicais.

Acho que o compromisso de todas as artes é encontrar outras e outras maneiras de fazer, dizer, presentificar, fazer viver o mesmo. Arte é maneira. Tatiana pondera que a arte acontece quando sentidos são renovados, deslocados, e não quando reiterados. Não são só aqueles que se assumem como artistas que estão movendo sentidos. Isto está acontecendo o tempo todo entre duas pessoas, e na vivência de cada um. A realidade não é estática nem plenamente compartilhada e comunicável. Creio que a tão perseguida emoção artística acontece quando testemunhamos um arranjo nunca antes proferido de algo até então conhecido. Isso é algo diametralmente oposto à generalização e à busca de uma verdade fixa, ou de uma verdade. Acredito que quando fazemos algo que acabamos chamando de arte, estamos fazendo o elogio à tão necessária e vital diversidade de percepção entre indivíduos, à diferença entre seres humanos. E se quisermos que algum de nós faça algum arranjo nunca visto, é preciso cultivar um vasto espaço de experimentações repetitivas, lotadas de clichês, de equívocos. Não há "gênio" sem ambiente.

No caminho deste arranjo nos resta a discutir é o tipo de "dramaturgia" escolhida: lógica, não lógica, esclarecida, obscura, com estilo narrativo definido, liberta e transgressora, e ao infinito. O que temos, há alguns anos, é uma fartura de obras fragmentadas, sem uma linha narrativa, ou sem desejos de esclarecê-la. Conforme a bailarina Daggi Dornelles, toda esta diversidade é o que faz a complexidade e a dificuldade do momento atual, não apenas em arte, mas na vida como um todo e, talvez, tanto a vida como a criação artística tenham, ambas, um árduo caminho de aprendizagem a trilhar para sobreviver a este desafio: a consciência de que tudo se relaciona a tudo e, neste campo farto, precisamos aprender a saber que somos "menos" do que imaginamos e que precisamos agir com mais comprometimento em relação ao que somos.

Notas e referências

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, Editora Cosac Naify, 2007.

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

BARBA, Eugênio e Savarese, Nicola. A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral, Editora Hucitec, SP, 1995.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS

ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. Editora Perspectiva, SP,1995;

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006;

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Max Limonad, SP, 1987;

BADIOU, Alain. Pequeno Manual de Inestética, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002;

BARBA, Eugênio e Savarese, Nicola. A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral, Editora Hucitec, SP, 1995;

BONFITTO, Matteo. O ator compositor, Ed. Perspectiva, 2006;

BROOK, Peter. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002;

CHRISTOUT, Marie-Françoise, Le Sacre du Printemps cahier pédagogique, <http://www.cndp.fr/ballettrusse/pedago/sacre.htm>;

CYPRIANO, Fabio. Pina Bausch. Cosac Naify, SP, 2006;

DELEUZE, Gilles. Mil Platôs - volume 3, Editora 34, SP, 1996;

GARAFOLA, Lynn, Diaghliev s cultivated audience, The Routledge Dance Studies Reader, Routledge, Londres, 2004;

GIL, José. Movimento total - O Corpo e a Dança, Editora Iluminuras, RJ, 2005;

GIL, José. Metamorfoses do Corpo, Editora Relógio D'Água, Lisboa, 1997;

GREINER, Christine, O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados. Editora Ana Blumme, SP, 2006;

GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971;

ISER, Wolfgang Iser. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, Editora 34, RJ, 1999;

KATZ, Helena e GREINER, Christine. A Natureza Cultural do Corpo - Lições de Dança 3. Universidade Editora, RJ, 2002;

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978;

LANGENDONCK, van Rosana. Merce Cunningham: Acaso, tempo, espaço. Editora Edição do Autor, SP, 2004;

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, Ed. Cosac Naify, 2007;

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos - Lições de Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000;

MEYERHOLD, Vsevolod. O Teatro de Meyerhold, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1969;

NIJINSKY, Vaslav. Diário de Nijinsky, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1985;

NIJINSKY, Vaslav, Cahiers, Babel/Actes Sud, Paris, 2000;

NOVARINA, Valère. Carta aos Atores. Editora Sete Letras, RJ, 1999;

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003;

PORTINARI, Maribel, História da Dança. Editora Nova Fronteira, RJ, 1989;

RODRIGUES, Graziela. Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação, Funarte, RJ, 1997;

RIVIÉRE, Jacques, Le Sacre du Printemps, What is dance ?, Oxford Univeristy Press, Oxford 1983;

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003;

ROUX, Céline. Danse (s) performative (s), Ed. L'Harmattan, 2007;

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental, Ed. Ufrgs, 2006;

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998;

SANT'ANNA, Denise, *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. Estação Liberdade, SP, 2001;

SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Editora da UNICAMP, SP, 1995;

SCHUSTER, *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Editora Rocco, RJ, 1985;

SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*, Ed. Seuil, 2007;

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1989;

WIGMAN, Mary. *Le langage de la danse*. Editora Papiers, Paris, 1986.