

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

TATIANA NUNES DA ROSA

**A PERGUNTA SOBRE OS LIMITES DO CORPO COMO
INSTAURADORA DA PERFORMANCE: PROPOSTAS POÉTICAS
– E, PORTANTO, PEDAGÓGICAS – EM DANÇA**

Porto Alegre

2010

TATIANA NUNES DA ROSA

**A PERGUNTA SOBRE OS LIMITES DO CORPO COMO
INSTAURADORA DA PERFORMANCE: PROPOSTAS POÉTICAS
– E, PORTANTO, PEDAGÓGICAS – EM DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

Porto Alegre

2010

Este trabalho é uma parte de um propósito.

O caminho percorrido também.

Dedico-os

aos meus pais, Luiz Cesar e Tânia

ao meu amor, Marcelo

e à pequena Violeta que está chegando.

AGRADECIMENTOS

Ao prêmio FUNARTE KLAUSS VIANNA de Dança, ao FUMPROARTE e bolsa ApArtes/CAPES, que tornaram esta pesquisa possível.

Ao PPGEDU-UFRGS pela competência e responsabilidade administrativa.

Aos meus parceiros de dança Cibele Sastre, Alexandra Dias, Michel Capeletti, Heloisa Gravina, Luciana Paludo, Mônica Dantas, Marco Phillipin, Eduardo Severino, Luciano Tavares, Dani Boff, Carla Vendramin e Suzi Weber, por fazerem parte da banda de garagem dos meus sonhos.

Às colegas de mestrado, pela cumplicidade.

Aos alunos da Graduação em Dança: Licenciatura UERGS/FUNDARTE.

À minha sogra, Cristina, pela atenção incansável.

Agradeço especialmente
a Marcelo Träsel
e a Gilberto Icle.

Sem a paciência, a dedicação, a sensibilidade e, especialmente,
a confiança de ambos, este trabalho não teria sido possível.

Agradeço, do fundo do coração, o exemplo
e as oportunidades para crescer como pessoa.

Does art betray the love it seeks to honor?

Peggy Phelan

RESUMO

Esta dissertação faz parte de uma pesquisa poética que abrange produções artísticas em dança. Assim, o *corpo contínuo* ou *algodãozado* é apresentado não como um conceito, mas como uma noção que opera construindo obras. Esse termo é uma imagem cunhada no âmbito da produção artística e pedagógica da autora, e procura dar conta de um entendimento de um corpo que não se reduz ao biológico, um corpo que, uma vez experimentado, desdobra-se em imagens, conceitos, palavras, sensações, impossibilitando o encontro com uma realidade última ou com um *eu*. Esse corpo também se desdobra no espaço, ao qual se entrega, do qual depende e com o qual é dinamicamente formado. Nesse campo de um *eu* problemático, o ponto de vista em primeira pessoa, a via da escuta das sensações, procura ser uma ferramenta de acesso para que se possa perceber os jogos de poder, de definições de realidade e conceitos, reiterados nas ações corporais, entendidas como idênticas a conceitos e imagens. Como essa experiência não encontra um ponto de fundação, passa a ser entendida como detonadora de um processo de criação permanente, confundindo arte e vida e solicitando ao fazer artístico a responsabilidade por explicitar as convenções que o legitimam, bem como pela proposição de outros modos de fazer. Daí a necessidade de compreender um processo artístico à luz das tradições que informam seus modos de fazer, ou, dito de outra maneira, que lhe subjetivam. No caso desta pesquisa, esta tradição abrange o legado de John Cage e Merce Cunningham, e, mais especificamente, da geração da Judson Church, ou da chamada dança pós-moderna norte-americana dos anos 1960 e 1970, especialmente no que se refere ao uso de técnicas de educação somática proposto como procedimento artístico por esses últimos. As produções artísticas aqui enfocadas – a série *Caixas*, os desdobramentos do espetáculo *Instruções para abrir o corpo em caso de emergência* e os procedimentos de *falar-fazer* – são produzidas por esse entendimento. Ao longo dos anos da pesquisa, o fazer das mesmas foi demandando a complexificação do entendimento do *corpo algodãozado*, desembocando na própria abordagem da escrita aqui presente como um de seus desdobramentos poéticos.

Palavras-chave: Dança. Corpo. Dança Pós-Moderna Norte-Americana. Judson Church. Pesquisa em arte.

ABSTRACT

The present dissertation is one of the results of a research in Poetics, which comprises also artistic Dance productions. The terms *Continuous* or *Cottoned Body* are presented not as a concept, but as a perception that develops a work of art. *Cottoned Body* is an image derived from the author's Artistic and Educational history, built on the understanding of a body that can't be reduced to Biology. A body that, once experienced, unfolds into images, concepts, words, sensations, not to be limited to a ultimate reality or a *Self*. The first-person point of view, the way of listening to sensation, is an tool to access power games, definitions of reality and concepts, which are reiterated in body actions – herein understood as identical to concepts and images. The foundations of such experience are not attainable, therefore it fosters a permanent creative process, blurring Life and Art, and compelling the Artist to present the conventions that legitimate her *Poiesis*. Hence the need to comprehend *Poiesis* in light of the traditions that subject it. In the present research, this traditions can be traced back to the legacy of John Cage and Merce Cunningham, and the Judson Church generation from the 1960s and 1970s. We focus specifically on the use of Somatic Education as a tool for artistic creation by the Judson Church group. The artistic works analyzed in this dissertation (the *Caixas* series; the developments of *Instruções para abrir o corpo em caso de emergência*; and the *Falar-Fazer* procedures) are a result of such comprehension. During the research time, the *Poiesis* of these works engendered a complexification of the notion of *Cottoned Body*. This complexification resulted in the narrative approach presented in this dissertation, itself one of its poetic unfoldings.

Keywords: Dance. Body. American Post-Modern Dance. Judson Church. Poetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – cena de “Caixa + Solo” (janeiro de 2006). Criação e performance de Tatiana da Rosa.....	capa
Figura 2 – Caixa + Solo: O cercamento prévio não acompanha as marcas do chão.....	71
Figura 3 – Caixa + Solo – janeiro de 2006.....	77
Figuras 4 e 5 – Caixa + Solo – janeiro de 2006.....	79
Figura 6 – Caixa + Solo – janeiro de 2006.....	79
Figuras 7 e 8 – Caixa + Solo – janeiro de 2006.....	80
Figura 9 – Caixa + Solo – janeiro de 2006.....	80
Figura 10 – cena de “Caixa + Solo” (janeiro de 2006). Criação e performance de Tatiana da Rosa.....	quarta capa

SUMÁRIO

ENTÃO,	11
1. JÁ É, JÁ FOI	27
2. EM DANÇA SE DIZ	36
3. UMA PERGUNTA SURGIDA ENQUANTO SE DANÇA É SEMPRE A MESMA PERGUNTA, OU SERÁ ELA MESMA DANÇA?	39
4. MERCE CUNNINGHAM	46
5. DE CUNNINGHAM A JUDSON CHURCH. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS LIMITES DA DANÇA.	49
6. TRISHA BROWN E A DANÇA PÓS-MODERNA NORTE-AMERICANA	51
7. DESMANCHAR OS LIMITES E OS PÓLOS	59
8. O CORPO ALGODÃOZADO	62
9. DESDOBRAMENTOS	66
10. DESCRIÇÃO DE UM TRABALHO	70
10.1. O QUE PODE SER A DESCRIÇÃO DE UMA CRIAÇÃO EM MOVIMENTO?.....	70
10.2. CAIXA + SOLO.....	71
11. MARCA DE REFERÊNCIA QUE ORGANIZA UM FINAL	82
REFERÊNCIAS	84

ENTÃO,

No começo era o movimento.
[...] No começo não havia pois começo.
José Gil

[desisto.]

[escuto.]

[suave, macio, escrotidão, abertura.

Por som, pelo poder do corpo entregue ao espaço e ao tempo, pela permissão, por outros meios. Olhar com o dentro, comovente. Deixo-me observar, às vezes encontro o branco, algo como uma tensão afásica.

Fazer ter sentido, procurar o sentido, auscultar no corpo, na memória. Conseguir entrar no texto pra mim está significando não criar tensão. Ouvir o corpo quando dá branco e tensão. Possível, em aberto, leveza e peso, ocupando um espaço. Uma escrotidão, uma alegria. Entrar na tensão, conversar com ela, dizer pra ela que ela faz parte, aceitar, ser aceito, não precisar chorar lágrimas de sangue.

Respeitar o que a afasia sabe.

(*To think in a marrow bone* (Yeats, na epígrafe de *Thinking Body*, de Mabel Todd, o livro fundamental da Ideocinese). (visceral ou esquelética?).

Dói no osso, a transformação é no osso, no nervo, músculo postural e osso. Daí para algodãozar.

Dizendo *então*, que marca um *agora*; declarando a impossibilidade de marcar o limite de um movimento através de uma citação em sua materialidade – na presença em itálico da voz de outrem –; deslizando do silêncio para palavras incertas, por um gaguejar, busco iniciar este texto problematizando o seu começo. O faço não como um paralelo ou como uma ilustração do conceito que opera na pesquisa em dança que apresentarei aqui, mas como um desdobramento da mesma. Um texto é sobre algo, ou posso pensá-lo como o desdobramento do corpo, do movimento ou de uma dança? Ou ele mesmo como uma dança? Existe um limite *a priori* que separa corpo e texto?

O recurso de colocar *então* como a primeira palavra procura evidenciar o fato de que o presente texto não existe por si mesmo, mas é uma marca no agora que afirma, portanto, um *antes*, o de pessoas no tempo e no espaço que compartilham este texto. O *então*, pensado dessa forma, é assim utilizado pelo *Yoga Sūtra* de Patañjali, como primeira palavra – o que me foi explicado pela professora Nazaré Cavalcanti. O *então*, o *Atha*, é uma benção e a palavra que, proferida pelo princípio criador, fez surgir mundos. *Atha yogānuśāsanam* (*então começa a instrução autorizada sobre yoga*) é o primeiro sutra desse texto clássico indiano. Ele carrega três elementos: *Atha*, *então*, representando o aluno; *anuśāsanam*, o professor, o conhecimento; *yoga* a união, a relação. O *Atha* marca um agora para o aluno, é para ele que o aprendizado e a vida do texto estão começando. O conhecimento não existe por si mesmo. É o aluno que faz com que o professor se torne professor e o texto se torne presente. O *então* localiza o texto que o segue, retira do texto seu caráter de pura informação ou registro, presentifica-o, procura torná-lo uma possibilidade de relação entre aquele que entrega o conhecimento e aquele que o ouve. O

estudo do *Yoga Sūtra* não compõe a “parte teórica” de uma aula de ioga, mas é considerado uma prática de escuta que pressupõe tempo de desenvolvimento e convivência, sem pressa ou esforço, para que seus conteúdos assumam “uma ressonância mais profunda [...] mais relevante, mais reveladora” (DESIKACHAR, 2007, p. 216). Do professor, espera-se a clareza produzida pela prática, pelo autoconhecimento e pela entrega.

Vejo aqui sintonia com a proposta de Zumthor, para quem a leitura é performance e o corpo de quem lê tem um papel na percepção do literário. Nas suas palavras, “o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma” (ZUMTHOR, 2007, p. 53). Zumthor percebe que há um movimento e uma reverberação entre a palavra escrita e o leitor, e que essa distância cria volume, admite o corpo jogado no espaço, no tempo, na experiência e, portanto, na mutabilidade. Um texto passa a ser um ponto de referência para uma experiência que é maior que ele, ele deixa de ser lei, não admite mais ser visto como um objeto fixo.

Com efeito, aqui, nesta proposta, com alguém dizendo *então* para quem lê agora, procuro abrir uma marca arbitrária de um início que, portanto, ilumina um *antes* e coloca a mim e a ti – leitor – no tempo e no espaço. Mas há uma diferença importante aqui, pois o texto que apresento é, bem ao contrário de um texto clássico, errante. Esta que te fala traz no máximo as descobertas de uma bailarina que tem procurado apropriar-se de uma certa tradição em dança para poder criar a partir dela, lembrando que essa apropriação envolve sempre o compartilhar de experiências com outras pessoas – parceiros de criação e de reflexão, alunos, público – e também o risco e a fortuna de ter tais papéis confundidos. Também a exemplo do *Yoga Sūtra*, podemos compreender os papéis no fazer da arte e da dança como feitos das ações que lhes dão vida.

Este talvez seja o convite mais importante da tradição em dança a que me refiro, a dos artistas da geração da Judson Church, ou dança pós-moderna norte-americana dos anos 60: o convite explícito para que as práticas e papéis em dança e em arte possam ser revisitados, revisados e criados a partir da necessidade de quem propõe uma dança – e formas de viver em sociedade –, em lugar de hábitos de nomenclatura (do que é um “bailarino”, “dança”, “arte”, “professor”, “coreografia”, “movimento”, “corpo”, “pesquisa”, “espetáculo”, “técnica” e tantos outros) que podem ter perdido seu poder formativo

(PAREYSON, 1993), isto é, seu poder operativo na criação. Perguntar-se dos limites do movimento e do corpo significa olhar para o que está agregado nesses conceitos, nessas palavras, tocá-los, e, por isso, movê-los, abrindo a possibilidade de mover junto outras categorias e delas nos apropriarmos.

[Para quê o esforço de problematizar o começo do texto e a natureza do próprio texto, se talvez esse ato não seja o centro desta pesquisa?]

Para que esta pesquisa possa existir como o reverberar de uma pergunta que não tem cessado: onde começa e termina o movimento? Onde começa e termina o corpo? Essa pergunta surgiu – imprecisa assim e incluindo implicitamente a referência ao espaço – entre 1999 e 2000, durante meus estudos nos estúdios da Companhia de Trisha Brown (uma das artistas de referência da Judson Church), em Nova York (via bolsa ApArtes/CAPES) e engendrou uma série de trabalhos, procedimentos e escolhas artísticas, pedagógicas e profissionais. E, parece-me, continua produtiva para minha prática. Assim, dos nomes que seguem regendo o fazer da dança, “movimento” e “corpo”, colocados como pergunta, são os que balizam os desdobramentos desta pesquisa. É a partir deles que as articulações sobre outros termos vêm se agregando. A pergunta não é original. Pelo contrário, atravessa todo o campo da dança no século XX e encontra nos artistas citados respostas e articulações paradigmáticas. O que interessa trazer aqui é acima de tudo o testemunho de um proceder artístico a partir desse legado, o que inclui, necessariamente, as especificidades de minha produção poética.

Ocorre justamente que, no presente momento, não pude evitar que a pergunta transbordasse, como presença, ato, como arte e realidade, como um fazer, ela mesma, para este texto. Não foi mais possível abordar a escrita dissociando-a das vivências corporais que alimentam meu fazer de dança. Isso quer dizer que a pesquisa ganhou outra força quando admiti formalmente que não poderia negligenciar as conexões entre os movimentos mais díspares do dia-a-dia como passíveis de serem constituintes também do processo de escrita. Escrever a pesquisa não poderia mais ser o momento em que eu acreditava, por hábito, ser necessário cessar a imaginação e curiosidade artísticas – aquelas faculdades que inventam conexões e apostam em sentidos e formas –, em que eu separava, mesmo sem querer ou acreditar, a acadêmica da artista. Também seria necessário agregar definitivamente as resistências,

inércias e temores, dar espaço para a perda, para a entropia, ser carinhosa com os movimentos mais íntimos e pouco brilhantes. Como o desistir.

Não dissociar o corpo da escrita foi um chamamento, uma frase que virou um norte, dita, se não me falha a memória, numa conversa com Maria Albers, naquele momento minha orientanda de Trabalho de Conclusão de curso na Graduação em Dança: Licenciatura UERGS/FUNDARTE. Também poderia ter surgido em uma das conversas com Cibele Sastre, com Alexandra Dias, com Michel Capeletti, com Heloisa Gravina, com Luciana Paludo, com Mônica Dantas, com Marco Fillipin, todos parceiros de trabalho, ou então com outros alunos orientandos. Citar todos eles aqui importa muito. É uma outra maneira de dizer que meu corpo não contém toda minha dança, ou que o movimento se desdobra entre corpos e desafia seus limites e que o conhecimento se faz em relação e na prática, em diálogo. Entendo que um dos maiores desafios de qualquer pesquisa, acadêmica ou artística, é o de bem reconhecer as contribuições que lhe formam. No caso presente, a maneira de obter essa clareza é dar corpo ao fato de que as contribuições desses parceiros e dos alunos são permanentes e dinâmicas. Na pesquisa em artes e, portanto em dança, isso inclui não só formulações teóricas, mas principalmente as soluções pontuais para os modos de fazer e propor dança que vão sendo absorvidos e repetidos nas práticas uns dos outros. Essa premência em comum em *trazer o corpo para a escrita* tem uma necessidade formativa, de elaboração de um modo de fazer.

E aqui também já vale sublinhar o quanto a situação reconhecidamente pedagógica é necessariamente poética. Se procuro aprender a não desligar a artista da acadêmica, é porque fui estimulada há mais tempo, como professora da Graduação em Dança: Licenciatura da UERGS/FUNDARTE, a não separar a professora da artista, a abraçar o projeto pedagógico desse curso e de seus outros três cursos-irmãos (as graduações em Artes Visuais, Música e Teatro), o da formação do professor-artista, ou artista-professor. Isso se deu especialmente em seu projeto original, quando os cursos ainda tinham a denominação de Pedagogia da Arte, a qual podia dar conta da formação neles oferecida, a de licenciatura-bacharelado, esta vista não como uma dupla habilitação, mas como um conceito em que esses dois papéis são entendidos como um só. Cito aqui Isabel Marques, não à toa a professora convidada que

proferiu a aula magna de abertura da Graduação em Dança, em 2002: “quer no mundo profissional da dança, ou das instituições de ensino, são os *conceitos* de arte/dança do diretor-coreógrafo/professor (ou do professor/diretor-coreógrafo) que diretamente se transferem para o processo de criação, ou para o processo educativo” (2001, p. 108).

Desta forma, esse movimento, que é de sobrevivência, fez parecer incoerente não admitir o texto como um desdobramento do corpo. Por esse caminho, as reflexões, as experimentações e produções poéticas em torno do papel das averbações e vocalizações numa pesquisa em dança (na instância acadêmica ou artística); das qualidades dessa fala; do *status* da fala, do movimento e do saber específico do artista de dança; em torno dos lugares instituídos ou não da pesquisa, bem como sobre a própria condição de pesquisa da criação artística foram se avolumando ao longo do período do mestrado na sua produção textual, conceitual, poética e pedagógica. Encarar o texto como um desdobramento do corpo e da pesquisa era uma operação que me parecia quase um maneirismo há pouco tempo atrás, quando percebi que não poderia evitar tal caminho. Terminou por compor a dimensão mais recente de minha trajetória – mas não a única – e gerar seu recorte metodológico.

[E por que toda essa insistência inicial em tornar o texto um desdobramento de uma criação a partir do corpo? O que dá volume à pergunta sobre os limites do corpo e, por consequência, a esse procedimento?]

Porque acredito que propor o texto como um desdobramento de uma dança tem coerência com a pergunta mesma dos limites do corpo e do movimento.

Se compreendo que idéias e imagens se dão muscularmente, isto é, que não estão nunca apartadas do corpo (ALEXANDER, 1992, p. 25) e são idênticas a meu movimento, que existem como materialidade, como ação; se compreendo que há ação – aquilo que é permeado pela vontade (NUNES, 2003) – no corpo humano, mesmo quando este parece em repouso; que essa ação desenha meu tônus e minha identidade, uma vez que o biológico não se reduz a um campo neutro, impessoal e imaculado pela cultura; se admito que a memória e a sensação do corpo também não são fixas ao longo do tempo, pois a cada vez que observo minhas sensações não encontro a referência exata do que havia sentido no dia anterior; se aceito que meus movimentos são

produzidos tanto por aquilo que nomino como *minha* vontade, mas também pelo que é involuntário e por forças que não partem de meu corpo, como a gravidade ou forças de outrem; se percebo nos movimentos que repito no dia-a-dia o jogo do dar-me a ver, do projetar, do performatizar, da produção de um papel social, para *fora de mim*; se compreendo que o limite entre o que é percebido e o que é imaginado não é claro, não encontro, portanto, o corpo como um fundamento estável, como limite biológico e garantia do *real*, nem como polo para a articulação de dicotomias.

Essa última noção norteia toda esta pesquisa. De alguma maneira, uma *confiança no corpo*, em uma *sabedoria do corpo*, numa *entrega ao corpo* foi se consagrando como um esteio para artistas cênicos e performáticos. Aqui mesmo pude lograr entrar na feitura deste texto através do ato de declarar, de evocar um poder do corpo e a possibilidade de *escutá-lo*. Entretanto, o que a experiência atenta desse corpo mostra é essa instabilidade, um campo que se abre, se desdobra, se amplia, se multiplica, se *move* e move com ele significados estabelecidos. Encontra uma realidade *de ossos que têm luz fosforescente por dentro*, que são curvos, úmidos e plásticos ao mesmo tempo em que alavancam forças físicas inelutáveis ou interdições simbólicas que podem doer; a realidade do corpo vivido, do limite articular, da sensação, que se desdobra em imagens, memória, movimentos, palavras e desejos, em que as palavras “ossos”, “curvos”, “úmidos”, “plásticos” podem perder seu poder de referência. Assim, esta pesquisa poética parte de uma problematização do corpo, esse “significante supremo que recobre um vazio” (GIL, 1997, p. 14).

Como já dito, as constatações que engendraram essa noção são oriundas da experiência artística nos estudos práticos na Trisha Brown Dance Company em 1999 e 2000 e operam em meu trabalho poético-pedagógico desde então. Como será explicitado mais adiante, o que encontrei experimentalmente nos estudos foi a falência da noção de um *corpo concreto* que eu buscava até aquele momento. Uma breve contextualização sobre a obra dessa artista é necessária pra que se possa compreender o tipo de comprometimento – com a abordagem de uma corporeidade estendida – que gerou tais constatações a que os estudos me expuseram.

O trabalho artístico de Trisha Brown e seus parceiros artísticos inquiriu o corpo na sua amplitude, como um campo mais vasto que o dos corpos

constituídos pelas técnicas de dança hegemônicas até então no mundo ocidental (o *ballet* e a dança moderna). Tal operação decorre da herança imediata de John Cage e Merce Cunningham e de Anna Halprin. Pondo em cheque as marcas e limites tradicionais do que era o corpo e o movimento na dança e, assim, de quem pode ser um bailarino, esses artistas foram fundamentais na construção de poéticas e práticas articuladas em torno do questionamento da política do espetáculo. Propuseram formas espetaculares que moveram a relação com o público, os espaços da performance (nesta frase entendida como encenação) e os limites de uma obra de arte, aprofundando a noção de processo como obra e as possibilidades da improvisação ao vivo, engendrando de maneira central o que ao longo dos anos 60 e 70 foi sendo constituído como *performance art* (aqui no sentido estrito, cunhado no campo das artes visuais). Foram atores de um momento profícuo de borramento do limite entre as artes, através, entre outras coisas, da proposição de formas de criação colaborativa e participativa.

A produtividade e consequência das construções desses artistas estão profundamente enraizadas na afirmação e desenvolvimento *poético*, como criação artística, daquilo que quase vinte anos depois na América do Norte (FORTIN, 1999) e mais de 30 anos depois no Brasil passou a ser reconhecido pelo nome de educação somática. Tal nome engloba tanto tradições artísticas, marciais e ascéticas orientais, quanto práticas de investigação oriundas na sua maioria do campo terapêutico surgidas no ocidente no início do século XX, como a Técnica de Alexander, a Ideocinese de Mabel Todd, a Eutonia, os Fundamentos de Bartenieff, o Método Feldenkrais, o Body-Mind Centering, a abordagem da coordenação motora de Piret e Béziers, entre outros. De uma maneira geral, tais métodos abordam o corpo pela propriocepção, incluindo a relação da consciência com o movimento e a auto-observação de movimentos simples e cotidianos, entre outros fatores importantes.

Talvez o caráter mais forte do trabalho de Trisha Brown seja a compreensão do processo poético não como a afirmação de uma verdade sobre o corpo, mas como a escolha de um aspecto que se afirma numa relação, num acordo provisório. Nesse sentido, seu trabalho colabora para que se estabeleça uma ruptura com a dança moderna. Mas é preciso que se compreenda esse movimento como irregular, composto também de algumas

continuidades. As obras de muitos de seus antecessores da modernidade na dança são pautadas por organizações binárias do movimento, pela eleição de um *princípio*: em Martha Graham, por exemplo, a contração-relaxamento baseadas no movimento da respiração; em Doris Humphrey a queda-recuperação em relação ao centro de gravidade. Tais princípios reverberam a busca moderna por uma verdade acerca do humano, um projeto utópico. Já para Trisha, o corpo não tem um centro fixo, qualquer parte do corpo pode iniciar um movimento para atirar-lhe num jogo sem centro e sem orientação cima-baixo/direita-esquerda/frente-costas com a gravidade. Por outro lado, a eleição de tal aspecto em sua obra guarda, sim, a tarefa moderna de busca pelo que é próprio de cada arte. Na dança, esse aspecto é o *movimento por ele mesmo* como fonte de sentidos próprios. Quem o desenvolveu foi Merce Cunningham, uma geração antes, nos anos 1950 nos Estados Unidos, ao apartar suas obras das motivações temáticas e da carga expressionista presentes na maior parte das poéticas da dança moderna até então. A geração de Trisha, ao trazer para a arte movimentos banais e cotidianos, a corporeidade *em si*, e colocar em cheque a espetacularidade, completou esse caminho.

Porém, esse *movimento por ele mesmo* de Cunningham contém uma complexidade que contradiz a própria busca por uma especificidade – basta pensar em sua parceria com John Cage e no estudo do zen-budismo que o informou para a suspeitarmos. Sua ênfase está no processo perceptivo e não no objeto artístico. Apresenta o *movimento por ele mesmo* no lugar de isolar e dirigir a construção de um significado, convidando-nos a entrar no ato de *apenas olhar*, sem procurar agregar-lhe sentido. Essa é uma forma de aceitação, de *desistência*, de abertura para a percepção de nossas próprias expectativas de significação. É aí que o ato de olhar revela a sua construção e detona o desdobramento de associações, que o movimento deixa de ficar contido em si mesmo.

Esta complexidade está presente também nas formulações da geração seguinte. A dança de Trisha Brown é exemplar nisso. Seu trabalho gira em torno do *diálogo* do corpo com a gravidade, só que de alguma maneira isso não é tomado como um *princípio*, mas meramente como um *foco* de seu trabalho, um problema de movimento em torno do qual outros elementos – como a

memória e o risco físico e emocional – se aglutinam. Entregar o peso do corpo à gravidade para que o movimento seja ampliado é uma tarefa *paradoxal* (para usar um termo de José Gil), pois exige que o bailarino dialogue constantemente com seus hábitos motores – também perceptivos –, presentes como tensões musculares, uma vez que são estes que resistem a essa entrega. Essa resistência exige ser abordada pela percepção dela mesma, por um *não-fazer*, por uma observação suave de um corpo (proporcionada a esses artistas pelos métodos somáticos) que, experimentado, não se contém no peso e na concretude (ainda que não os negue), mas, dito mais uma vez, se desdobra em imagens, memória etc..

E aqui voltamos a um corpo que se abre e deixa de ser fundamento. Por ele é possível dizer que o trabalho de Trisha se faz em acordos provisórios, que não tenta fundar uma verdade. A escolha de um aspecto, como o jogo *efetivo* com a gravidade, não é uma prova de nada, mas algo que se relaciona com um sem fim de elementos que explodem da observação do corpo e impossibilitam a eleição de um princípio. Esses muitos elementos, articulados por outras escolhas, geram outras poéticas. Acredito que isso explica porque os anos 1960 na dança norte-americana foram marcados pela história de uma geração, de um coletivo de artistas com obras que guardam semelhanças, mas também enormes diferenças formais, substituindo as figuras das grandes matriarcas e patriarcas que haviam procurado forjar grandes sistemas. Os artistas agregados em torno da dança na Judson Church não queriam lançar sistemas pedagógicos e estéticos, mas sim destrinchar e expor as relações de poder, os acordos sociais tácitos inscritos inclusive nos hábitos corporais que estabeleciam os valores em dança, o corpo e o movimento de um bailarino *de verdade*. Isso interessava mais do que afirmar um fundamento, uma ontologia, configurada até então como um *princípio* que parecia guardar um segredo. Nesse pensar, tornava-se mais simples conviver com opções poéticas que poderiam ser contraditórias entre si. O quase expressionismo de Deborah Hay contrastava com a clareza analítica do minimalismo de Trisha ou de Robert Morris e conviviam com as repetições sobre passos do *ballet* de Lucinda Childs. Mas todas elas estavam bebendo da fonte da experimentação da observação sensível do corpo (mais uma vez: através de metodologias que lhes eram anteriores e que não estavam consagradas na dança), colhendo seu

desdobrar em imaginação e em política. Experimentar no corpo era o meio de se perguntarem o que havia de igual ou diferente entre o corpo de um bailarino legitimado por uma formação e o de qualquer outra pessoa. No caso de Trisha, para que um bailarino de formação tradicional possa entregar seu movimento à gravidade, os desafios se mostram tão árdus quanto para qualquer pessoa admitida como *iniciante*, já que é o seu hábito – de movimento, de identidade – que se interpõe à entrega. As categorias e os binômios estavam definitivamente postos em jogo e cada artista recebia a tarefa de admitir sua poética como uma escolha entre outras, forjada e provisória.

É assim que esse corpo e a dança se esgarçam enquanto forma, fenômeno e política, que a arte é borrada pela vida. A referência de dança que alimenta esta pesquisa é justamente a de artistas que questionaram, borraram e alargaram seus limites, ao mesmo tempo em que aprofundaram suas questões.

O apanhado de verificações em torno da pergunta dos limites do corpo, surgidas durante os estudos, acabou ganhando, no âmbito de minha pesquisa, o nome de *corpo contínuo* ou *algodãozado*. Sendo acima de tudo uma imagem, essa noção tem, para mim, um potencial operativo e formativo, isto é, um potencial que constitui meu trabalho artístico. Muitas vezes, o que guiou os trabalhos foi a própria relação com essa imagem como forma. Ela balizou intuitivamente muitas conceituações e análises teóricas. O *corpo algodãozado* faz pensar em corpos imersos no espaço, misturando-se com o espaço como algodão que vai sendo esgarçado, tornando-se menos denso e se espalhando em todas as dimensões, para dentro e para fora do *meu* corpo, em relação. Nesse espaço, meu ponto de vista imerge e é esgarçado junto, se multiplicando. A imagem do *corpo algodãozado* não acrescenta nada que a da Banda de Moebius já não tenha trazido para as noções de relações dinâmicas entre o espaço interno e externo do corpo e entre outros fatores no Sistema de Análise do Movimento de Rudolf Laban (SASTRE, 2009; FERNANDES, 2007) ou na educação somática (FORTIN, 2003). Pelo contrário, é tributária dessa segunda imagem, por força das referências que a construíram. Entretanto, foi a imagem do *corpo algodãozado*, nascida no âmbito desta pesquisa, que carregou suas intuições e sua forma específica, sua *poética*. Dizendo mais uma vez: importa aqui o traço e o testemunho de um processo artístico construindo

conhecimento e gerando suas configurações próprias.

Essa imagem tem uma ancoragem no espaço. Na verdade, ela surgiu como consequência de uma articulação poética um pouco anterior. O mergulho no contínuo desdobrar de questões que os estudos na Trisha Brown Dance Company provocavam foi me afastando cada vez mais da expectativa inicial de compreender um princípio unificador no corpo, um ponto central para a organização do movimento, uma *verdade* que estabelecesse uma hierarquia capaz de organizar minha própria produção poética. A decorrência é que me vi, no período final do curso, em 2000, elegendo *a delimitação do espaço da performance, arbitrária e externa ao corpo*, como um *ponto norteador*, um *ponto de referência*, um *foco* para a minha produção poética.

Compreendi que o procedimento de delimitar o espaço válido para a performance, de simplesmente demarcar uma área *dentro* da qual eu poderia organizar meu movimento e os outros elementos cênicos, era capaz de detonar o processo de objetivação de minha imaginação coreográfica. Não me interessava ali explicitar essa delimitação para o público, os trabalhos não eram *sobre* o espaço. Importava lançar mão de um procedimento: o de determinar um fator, como quem escolhe uma parede para jogar *squash*, em torno do qual *qualquer* outro pudesse se articular. Esse espaço nasceu como geometria, como dimensão, como a necessidade de projetar meu movimento para muito além da minha cinesfera, mas imediatamente mostrou suas implicações na política do espetáculo, isto é, sua capacidade de determinar *o que* deveria ser visto como uma obra de arte, *quem* vê e quem mostra, quem *fala*, e, principalmente, o que pode ser *material válido* para uma obra de dança. Onde começa e termina o movimento?

Assim nasceu, ao final de 2000, a série de trabalhos denominada *Caixas*, em que diversas obras de diferentes envergaduras, que vão da coreografia à intervenção espacial, são unidas por esse único procedimento que tem o papel de *dar um foco* para uma exploração que se abre, o da delimitação prévia de um espaço para a performance. Cada uma dessas *Caixas*, que na maioria das vezes não passam de quadriláteros de arestas vermelhas demarcados no chão, agrega o que nelas porventura entrar, como no ditado "o que cair na rede é peixe". Cada *Caixa* pode agregar cultura e cor. Podem entrar pele, roupa, máscara, qualquer tipo físico, tecnologia, qualquer

atitude, qualquer movimento ou repertório de movimento, música, ruído, palavra, murmúrio. Elas não são um elogio de um ponto de partida e esse ponto de partida não é o corpo (tantas vezes representado na cena contemporânea pelo corpo nu e despojado), elas são feitas de uma marca arbitrária, risível e problemática, uma vez que o trânsito para fora delas é (mesmo que não o quiséssemos) ininterrupto, a começar pela relação com a platéia. Daí o corpo algodãozado, o corpo *contínuo*, surgido na criação de um dos trabalhos da série *Caixas*. As experiências que forjaram essa produção foram a da continuidade do corpo no espaço, em relação com o espaço, entre sujeitos, com a cultura, baseadas em um senso de que *o movimento não acaba* e que o corpo não é um fundamento estável.

Me vi jogada nessa problemática de *um corpo que se desdobra* e que *não é estável nem se contém em si mesmo*. Depois da série *Caixas*, outros trabalhos, metáforas e ações pedagógicas e políticas vieram, sempre desdobrando essa noção, que segue operativa. É por essa qualidade do corpo como campo que se abre e se desdobra no espaço em ações, reações, sensações, imagens, conceitos e palavras, é por não encontrar o limite final do corpo, que preciso, por conseqüência, assumir também o texto como movimento e como desdobramento do corpo. Continuo admitindo elementos que se agregam e me vejo aqui na difícil tarefa de explicitar – para mim mesma – a coerência dessa escolha. Encarar o texto desta maneira, operativamente, é uma tentativa de procurar compreendê-la, em ato.

[Por que propor, então, esta pesquisa como *em dança* e mover-me a partir de conceitos operatórios?]

Se o mergulho na observação do corpo torna-se ferramenta de criação, se ele abre o processo e desdobra movimentos, imaginação e conceitos, o passo inevitável desse caminho é o de compreender e propor esta escrita e esta pesquisa como *pesquisa em arte* (REY, 1996), como *pesquisa em dança*, e colocar sua pergunta central (a dos limites do corpo) como um *conceito operacional*, segundo essa perspectiva metodológica. Posso compreender uma investigação como uma busca da verdade, ou do real; posso compreendê-la como uma maneira de dizer os pactos que constituem o real, ou posso ainda deixar o real em suspenso, como numa criação vertiginosa. Se olho para o que me constitui como sujeito como uma eterna aproximação metafórica, e se olho

como ato, se me proponho a olhar meu próprio olhar como um fazer, então estou em pleno movimento, em plena mudança, *então* danço.

A pesquisa em arte se coloca a pergunta sobre o papel do material escrito, dado que ele existe em função de uma produção artística, o centro e a razão de ser desse tipo de investigação. Há uma tendência que constantemente se imiscui, a de defender que aquilo que é reflexivo na obra se dá, primordialmente, nas averbações. Com isso se separa a elaboração mesma da obra – seu momento formativo – da sua própria inteligência e se gera a dicotomização da própria pesquisa e a desvalorização das especificidades do saber artístico. Pareyson (1993) nos dá pistas importantes para desmanchar essas noções ao propor que é no elaborar mesmo da obra que a sua regra se faz e opera. Podemos pensar que o *raciocínio* de uma obra se dá no emaranhado – ou no *continuum*? – entre atos, imagens mentais e conceituações. Se pensamos na escrita, ela mesma como um diálogo formativo, sujeito a regras próprias, a um fazer tradicional que negocia com sua própria forma, essa oposição se desmancha.

Assim, esta pesquisa se assume como poética, tomando-a – a criação artística – como seu núcleo, justificativa e fim. A imaginação, invenção, análise e crítica que produz são as da criação artística, sendo ela o eixo norteador, aquilo que baliza as produções, os investimentos pedagógicos, os diálogos com teorias e a produção textual. Daí a importância de compreender sua discussão central (a dos limites do corpo e do movimento) como um conceito operacional, como o articulador, semeador de uma produção prática, sensível e simbólica, de uma produção artística. Para Lancri,

um conceito [...] não se torna verdadeiramente operacional senão quando permite chegar a *produções* que não existiriam sem ele. É por isso que os conceitos utilizados pelos artistas [...] nem sempre apresentam as características que os tornam válidos aos olhos dos outros pesquisadores em Ciências Humanas. [...] É a prática, na verdade, que dita aqui suas leis, [...] Longe de procurar subsumir sua prática a um conceito prévio que seria cientificamente aceitável, [...] trata-se [...] de deixar essa prática desdobrar o conceito que trabalha, *contradição inclusive*, e isso, sobretudo, se ele pretende ver essa prática produzir, ao termo, uma teoria capaz de encarregar-se dela (LANCRI, 2002, p. 29).

Assim tomada, a discussão sobre os limites do movimento transborda

para este texto, não somente como análise conceitual, mas como operação ao produzi-lo. Não se busca aqui uma empreitada estilística e formal no campo da literatura, mas sim uma sugestão, uma forma de encarar e considerar o texto, mantendo sua produção aberta para esses desdobramentos, convidando a olhá-lo como mais uma produção simbólica, metafórica, como um jogo entre imagens, palavras, conceitos e movimentos. Pareyson, falando sobre sua teoria estética, diria que o seu

[...] ponto de partida [...] não foi um sistema filosófico pressuposto, mas o recurso direto à experiência, assim também seu ponto de chegada não poderia ser uma concepção geral da arte que se apresentasse como fechada e definitiva, mas um conceito por assim dizer *operativo*: um conceito que, longe de pretender encerrar e esgotar de uma vez por todas a *essência* da arte, servisse como princípio *regulador* e orientador na experiência artística [...] (PAREYSON, 1993, p. 11).

Portanto, como já dito, a pergunta sobre os limites do corpo não será apresentada como um conceito, mas como uma noção de *corpo contínuo* ou *algodãozado* que opera construindo uma obra e uma trajetória. Essa noção está atravessada pela proposição de Pareyson de que “*formar* [uma obra] significa *fazer* inventando ao mesmo tempo o *modo de fazer*” (1993, p. 12-13). *Algodãozar o corpo* é colocar a experiência e a escuta como o foco principal de um *formar*.

Desisto.

Escuto. Não me preparo, porque já o estou, faz muito tempo. Escutar, levar em conta o corpo que já está nos coloca em experimentação, em jogo, na vertigem das forças. Dessa escuta emerge a tensão da impossibilidade de se apontar onde começa o corpo e a dança. E essa tensão opera formando dança.

[Por fim]

Assim, o esforço de encarar o texto como um desdobramento do corpo e do movimento existe para que o trabalho não abandone a sua coerência e possa, por isso, continuar se desdobrando. Como já dito anteriormente, o papel da escrita em relação à dança não é o tema central deste trabalho, ainda que essa reflexão específica tenha adquirido um papel importante para dar forma a um desejo que me move sobremaneira, o de dar volume à voz do artista de

dança e o saber de suas especificidades.

Para esse caminho, o diálogo com as referências teóricas é parte integrante. As que prevaleceram neste caminho são as que estimularam que o trabalho não perdesse o vetor da criação, do jogo que constrói possibilidades de realidade, como Foucault e José Gil. O compromisso com elas é o de procurar dar lhes dar o maior volume possível através das práticas, trazer às reflexões os *comos* (também eles reflexivos) propostos pelos artistas estudados aqui, permitir não só que a teoria impacte os modos de fazer, mas também que as práticas iluminem e tensionem as teorias. No caso do campo da dança, que ainda luta por reconhecimento em todos os níveis, essa é uma tarefa urgente.

No caminho dessa articulação não garanto linearidade, dado que muitos nexos ainda estão se clareando. Grande parte deste trabalho foi investida na perseguição da minúcia, de algo esperando para ser dito, e que muitas vezes ainda escapa. Dar espaço de corpo ao texto foi o recurso encontrado para que o engajamento sensível e imaginativo que se mobiliza quando me conecto com a dança pudesse ser derramado também ao longo do processo de redação. Deixar este último aberto para novos desdobramentos poético-conceituais, novos termos que pudessem se articular nesse *corpo contínuo, algodãozado*, foi uma premência para manter *uma chama acesa*, uma conexão, um sentido. Como propõe Mônica Dantas, “[...] escrever sobre dança [é] uma outra maneira de dançar” (1999, p. 7).

* * *

Meses atrás, perguntei à professora Nazaré Cavalcanti se eu poderia utilizar a palavra *Então*, o *Atha* como a palavra que abriria este texto, e se esse uso estaria apropriado. Quando concluiu as explicações sobre o *Yoga Sūtra*, me disse: “Sim, pode usar, tem a minha bênção. Como diria John Cage, qualquer começo é um bom começo.”

1. JÁ É, JÁ FOI

Desisto.

Elevar-se do chão é empurrar o chão, nunca é se afastar dele.

Estar – desistindo.

[Encontrar a conexão, encontrar a doçura e o punch necessários.

O lento processo de desistir para encontrar o ponto de conexão.]

Não é metafórico, se processa na musculatura.

Anos atrás eu precisava escrever um texto sobre minha pesquisa, exatamente como agora, e, procurando o nexos que nem sempre está à mão, consegui principiar minha tarefa com as palavras acima. Eu me via num período em que, pelas voltas e sustos que a vida dá, até dançar não estava fazendo sentido. Para mim, a dança é como se fosse o pano de fundo da minha identidade e eu nem suspeitava ser possível existir sem a imaginação corporal que sempre me moveu e fascinou por seu sentido, que era como um manancial. Mas naquele momento também o mundo parecia estranho, como se eu olhasse a vida cotidiana como que de dentro de um aquário. As coisas e as pessoas pareciam distantes, nebulosas, sem som. Eu tinha a sensação de que eu não cabia em meu corpo, que todo o seu volume exterior havia rachado como terra em terremoto, ainda que não tivesse se desprendido, e que o que eu reconhecia por um *eu* - ainda que não totalmente *incorporado*, assumido, porque muito estranho - era algo frágil como uma larva ainda sem tónus, muito sensível, capaz de absorver percepções e ter sentimentos que eu não suspeitava existirem e que trasbordavam para além da minha capacidade cotidiana e já dada de lidar com eles.

[e dizer isso é como um desabafo, um caminho achado para continuar traçando e criando essa conexão. Um caminho que só achei ainda ontem, quando vi que eu estava pulando entre dois polos. O primeiro, o de ter

necessidade de dar corpo e voz a um processo tenro e que de fato passou a constituir minha dança e o segundo, o de desacreditar esse caminho pelos seus excessos confessionais, o de questionar a validade da presença de tais considerações em público.]

Mas nada seria mais contraditório com a postura que este trabalho procura explicitar que a segunda opção. Há coisas que a gente custa não a entender, mas a compreender que precisam ser assumidas, levadas ao mais literal do ato.

Seria contraditório excluir por via de um julgamento habitual, acrítico, algum movimento antes de deixá-lo tomar *plenamente* o espaço, não aceitar o lugar que estou, o peso do corpo, o presente da ação. Se pretendo fazer da investigação dos limites do corpo uma fonte de trabalho, por que eu excluiria um movimento de prévio? Mas será que com isso estou dizendo que o trabalho não admite escolhas, que é pura passividade? Não. O que é importante distinguir aqui é um julgamento habitual, feito sem escolha, de um julgamento que minimamente reconheço estar exercendo. Um julgamento prévio, um preconceito, ganha poder excessivo justamente porque o retiramos do espaço, lhe damos a qualidade de entidade acima da corrente da existência, lhe damos essa condição de *pré* alguma coisa, como um antes do antes, como se não fosse exercido por alguém e não fosse ele mesmo um movimento. “No começo era o movimento. [...] No começo não havia pois começo.” (GIL, 2004, p. 13)

[O que quer dizer *não retirar do espaço*?]

Quer dizer admitir que o julgamento seja movimento, que se dá como um fazer em meu corpo, em tensões musculares, em ações *de alguém*, no tempo e no espaço, em jogo. Admiti-lo no espaço é admiti-lo como uma ação que exerci e, assim, uma ação que passo a reconhecer. Se pude chamar meu desabafo de movimento, posso chamar meu julgamento de movimento, não como mera figura de linguagem, metáfora. A não ser que eu encare a metáfora como algo que se pode levar *ao mais literal do ato*. O pressuposto de base aqui é o de que pensamento não se dá *como* movimento, pensamento é movimento.

O julgamento foi o movimento de segurar o outro movimento que nascia, de trancá-lo, contê-lo, não deixá-lo desenvolver-se plenamente no espaço, de contrair a passagem de um fluxo. O outro movimento exercia pressão, porque *real*, já no espaço do corpo desde que nasceu.

Retirá-lo do espaço é então uma espécie de ilusão. Não tenho como retirá-lo do espaço, mas sim como não admiti-lo, não reconhecê-lo, enquanto ele continua exercendo força. Há pelo menos três maneiras de se dar poder a um pensamento: colocando-o como uma lei acima da política, ignorando-o ou admitindo-o no espaço. Meu julgamento ganhou um poder que eu não exercia conscientemente porque não era plenamente reconhecido. Daí toda a insistência deste trabalho numa escuta do corpo. É possível parar e reconhecer essa ação no nosso campo proprioceptivo. Sentimentos e imagens provocam tensões que detonam significados. Podemos, com uma pausa suave, com um recuo de observação, percebê-las agindo. Posso até saber de meu julgamento, mas há a possibilidade de parar para senti-lo em ação, em tensão muscular, e, assim, permitir seu movimento, colocá-lo no espaço, e, especialmente, compreendê-lo como uma ação minha. Da mesma maneira, posso dar a um conceito qualquer o estatuto de verdade se ignoro as ações que lhe produzem.

Ao admitir que um pensamento seja ação no espaço, ganho possibilidades de compartilhar poder com ele, de exercer a escolha de suprimi-lo, de resistir ou de me entregar a ele, me deixar construir por ele. Pausar, desistir, recuar, escutar são chaves para reconhecer uma ação e ter alguma escolha de modificar a relação com esse poder, de aumentar a sua *reversibilidade* (FOUCAULT, 2006b, p. 306), a condição de mobilidade desse jogo. Pausando posso perceber ações que estou tomando. Pausar é observar.

Assim, o pensamento *já está* no espaço. *Já é, já foi* um instante atrás.

[e como posso dizer que pensamento é movimento?]

Isto é dito aqui primordialmente pela força da experiência em práticas somáticas em ambientes de aula e ensaio de dança. Atenho-me a ela por sua produtividade. É assim que F. M. Alexander lida com esse aspecto central em sua técnica:

Darei da maneira mais completa possível os detalhes reais das experiências que fiz, contando o que observei e vivi durante esse processo, pois acredito que, assim procedendo, estarei dando a meus leitores a oportunidade de verem por si mesmos a seqüência de eventos que finalmente me convenceram [...] de que o que se conhece por “mental” e “físico não são atividades separadas (ALEXANDER, 1992, p. 24-25).

Já Shusterman (1999), falando a partir de sua experiência com técnicas

de educação somática, afirma: “Até as alegrias e estímulos do chamado puro pensamento são (para nós, humanos encarnados) influenciados por condicionamento somático e requerem contração muscular” (p. 303). Sugere como exemplo disso a ligação entre o ritmo e profundidade da respiração – “que raramente percebemos” (p. 303) – com estados emocionais.

Talvez não importe tanto trazer uma evidência explicativa, mas entender uma maneira de encarar, conceber o corpo, como, por exemplo, propõe Gil (2004). Citando a semelhança de sua articulação com a de Bergson, aponta para possibilidades mais complexas:

Não podemos encarar aqui uma separação entre os dois sistemas, o do corpo e o do espírito, porque os movimentos corporais ínfimos produzidos pela consciência só são ditos físicos graças aos seus efeitos macroscópicos. No extremo da escala do infinitamente pequeno, o visível tal como o invisível (microscópico, mas “material”) adquire uma outra textura ontológica, a de imagens (ou de energia psíquica). Neste sentido, a diferença entre “matéria” e “imagem” resume-se a uma questão de escala: a consciência-imagem “existe dentro” do corpo desde que pertence ao sistema-corpo que vai do macroscópico ao infinito microscópico (GIL, 2004, p. 24).

Assim, o que estou fazendo quando digo que *retiro um pensamento do espaço*, é, mais propriamente não embarcar em seu próprio movimento. O que posso fazer é não deixar o movimento seguir seu fluxo, ampliar-se, cumprir sua trajetória. Posso admitir que o julgamento existe, posso aceitá-lo e, assim, negociá-lo, ou não aderir ao seu movimento, ou exercê-lo.

É por isso – e por outras experiências dessa ordem - que preciso abordar o corpo como uma pergunta, colocando seus limites em suspenso.

Com isso, este trabalho se filia ao que podemos chamar de uma poética da aceitação, da entrega, do não-comando, da desistência, da perda, da escuta, do corpo no espaço, que, assim, se abre, se desdobra. Deborah Hay, uma das participantes do Judson Dance Theater, diz:

Meu corpo encontra energia na rendição (HAY, 2000, p. 4).

[e por que usar o termo *poética*?]

O termo poética, no lugar de estética, é utilizado ao longo deste trabalho por inspiração de Dantas (1999, p. 42-44), que o sugere primeiramente na

acepção de Pareyson (1993). Segundo este último, as poéticas são as referências de entendimentos e modos de fazer, programas artísticos sedimentados por artistas, que orientam o próprio fazer em arte. Seu caráter é “histórico e operativo” (1993, p. 299), isto é, subordinadas a um fazer e a um gosto particular. É isso que torna possível a “legitimidade de todas as poéticas” (1993, p. 301), a sua concomitância, abrindo ao artista um “imenso campo de pesquisa, toda arte na amplitude de suas manifestações, garantindo-lhe assim o seu valor especulativo justamente no ato de chamá-la à concretude da experiência [...] [e evita] a absurda absolutização do [...] gosto” (p. 301).

Com essa consideração, procuro reiterar a posição que atravessa toda esta pesquisa: a da compreensão de uma noção de corpo como criação, seja em arte, seja para além desse campo, e não como fundamento de uma verdade baseada na biologia ou em valores transcendentais. Muitas vezes o universo da dança contemporânea, aquele que absorveu explicitamente o legado e o ideário da dança pós-moderna americana, especialmente no fazer corporal baseado no que hoje chamamos de educação somática, termina por justificar-se por um meliorismo, isto é, na eleição do aperfeiçoamento e da correção como fins em si mesmos, colocando-se no vetor de uma verdade pela saúde.

Há máximas que se repetem em salas de aula e estúdio, como *respeitar os limites do corpo, entregar o corpo e o peso para o chão, ser amigo do chão, respeitar a individualidade de cada aluno ou bailarino*. Muitas vezes existe nesse discurso a tendência à normatização de que fala Pareyson, justificando um fazer de dança por seus benefícios à saúde. Quando falo aqui de uma entrega, de corpo no espaço, certamente estou respondendo a um eco em comum, mas a busca é por manter a poética, o fazer artístico como vetor. Essa poética da entrega do corpo ao espaço é oriunda de dois eixos que informaram os artistas da dança pós-moderna, o das ascetes espirituais e marciais orientais e o das práticas somáticas, surgidas a partir do início do século XX, na sua maioria de processos de cura de seus criadores (vale ainda a investigação do quanto esses dois eixos estão imbricados, considerando o interesse do mundo ocidental pelo orientalismo já desde o século XIX) (WHEELER, 1987-88, p. 15-17). Esses eixos geraram questões bem mais amplas para os artistas em questão, como, principalmente, o questionamento

dos limites da dança e da arte – a obra de John Cage, amplamente informada pelo zen-budismo, é para eles a grande referência – e suas implicações políticas. Portanto, interessa aqui tomar as práticas somáticas como metodologias de investigação do corpo e da percepção como instâncias de criação social e simbólica, de desestabilização e proposição de verdades (inclusive a da saúde), tomar a *entrega do corpo ao espaço* como uma dúvida, e permitir que os sentidos mais inusitados se agreguem ao fazer artístico, a esse corpo que não cessa. Aceitar o corpo, aceitar onde estou, o que já é, pode ser aceitar a falha, a perda, o feio, o grotesco, o fabricado, o conflito.

Com essa reflexão não estou procurando isolar a arte da ética, de seu papel de construção de mundo, mas sim colocar que esse papel se efetiva pela via do questionamento e da proposição de verdades, e não da orientação por uma verdade dada.

Como exemplo da compreensão do corpo como lugar de política, temos as palavras de Yvonne Rainer. Sobre a declaração que constitui a obra *The Mind is a Muscle*, de 1968, da qual o Trio A faz parte, ela explica ser:

[...] uma reflexão sobre o estado mental que reage com horror e descrença ao ver um vietnamita ser morto por um tiro na TV – não apenas pela visão da morte, mas pelo fato de que a TV pode ser apagada logo após, como se desliga um mau filme de western. Meu corpo segue suportando a realidade / meu corpo segue sendo realidade persistente. [no original: My body remains enduring reality] (RAINER, 1999, p. 41).

Assim temos aqui uma noção de corpo como possibilidade de entrega, de observação dos processos, de suspensão de expectativas e de abertura para o que ultrapassa conceitos. Mais uma vez: a experiência do corpo não é estável, e é justamente a busca por estabilizar o mundo que gera conceitos. Guardo essa estabilização na paisagem postural que forma minha identidade. Esse jogo de estabilização e mobilidade se dá no alinhamento dos ossos em relação à gravidade e envolve emoções, imagens e conceitos. Godard (1995, p. 224-229) chama essa paisagem postural de pré-movimentos e diz que eles são “lugares de inscrição da história” (p. 226). Não nascemos com essas ações-conceito, elas são formadas em jogo com a cultura e com a natureza. Assim, posso interferir nessa identidade através da observação suave das tensões, da identidade das mesmas com imagens, da sugestão de novas

imagens, entre tantos outros recursos. Com isso esse *eu* se multiplica e se confunde com a cultura e com o espaço.

O corpo é o que ultrapassa a minha vontade, que guarda resistências e hábitos. Posso aceitar meus julgamentos, mas aceitá-los é vê-los no espaço, como uma produção qualquer, como um movimento. Ao mesmo tempo, é a entrega a esse corpo que permite algum agenciamento nessa constituição, nesse processo que posso entender como formativo (novamente no sentido de Pareyson).

É a essa maneira de operar que se refere o *não julgar*, também repetido exaustivamente em todo o universo da dança pós-moderna e da improvisação. *Não julgar* é colocar em experiência o que estava dado como conceito, remetendo à noção de pré-objetividade de Merleau-Ponty (CSORDAS, 1993, p. 137), é o voltar à percepção e à experiência. Isso é *confiar no corpo, render-se ao espaço, ao tempo, à experiência*. Isso é *entrar em movimento e em processo*. Isso é aceitar onde estamos, como estamos, o que desejamos e o que não queremos, o que temos e o que não temos. E é colocar o poder em jogo. Não é de se estranhar que o desenvolvimento da dança pós-moderna, aliado à difusão das práticas somáticas, tenha gerado relações profundas com movimentos sociais, como o feminismo e o *queer* (SHUSTERMAN, 1999, p. 304).

Com isso não estamos falando de um *laissez-faire*, mas de uma complexificação do processo de escolhas.

Esse corpo que não se contém nos coloca mais uma vez na problemática do antes e do começo. É preciso ver um começo, no movimento, como uma marca convencionada. Mergulhar na experiência proprioceptiva não nos leva a uma experiência de tábula rasa. A propriocepção de que falamos aqui é a de uma pessoa em andamento, que, agora, tendo um antes que não lhe será negado, pode olhar para o que lhe ocorre.

É isso que gera andamentos e necessidades tão diversas em situações de ensaio e aula, especialmente se entramos nessa instância. Essa realidade demanda a discussão e a explicitação dos acordos como uma instância do processo pedagógico. O professor não pode ser a autoridade questionável. Se lembramos do *Yoga Sūtra* e do comentário já citado de T. K. V. Desikachar, mesmo em sistemas em que a autoridade é uma condição e o processo pedagógico depende de uma aquiescência receptiva por parte do aluno, o

professor deve se mostrar, através de suas atitudes, digno do seu papel, aberto, receptivo e capaz de propiciar clareza.

O mesmo pode ser pensado sobre as relações nos processos de criação que procuram levar essas percepções em conta (lembrando sempre que essa dimensão está presente em situações primordialmente pedagógicas). É por isso, mais uma vez, que a criação com base nesses pressupostos leva à necessidade da investigação sobre as próprias relações de trabalho e da atuação do artista na constituição política de seu ambiente. E ao questionamento sobre o próprio limite do que é obra e entre as artes.

Com isso, trazemos mais uma vez a qualidade da escuta como uma via de trabalho e criação, a necessidade de uma entrega observadora que abre espaços para comunicações mais sutis - sobre as quais José Gil (1997 e 2004) se debruça de maneira inspirada. Cito aqui a preocupação de Foucault, na *Hermenêutica do Sujeito*, com a escuta como ascese, como uma condição para a mesma: “[...] a escuta não pode ser definida como *tékhnē*, porquanto com ela estamos no primeiro estágio da ascese. Na escuta, começamos a ter contato com a verdade” (2006b, p. 409).

A escuta faz *desdobrar*, esgarça relações, coloca o íntimo em jogo, em performance, em performatividade.

[Daí o jogo com os colchetes para administrar as necessidades confessionais e os desvios de raciocínio deste texto. O que pode ser *a obra ela mesma* e o que é *comentário sobre?*]

Refiro-me aqui brevemente aos conceitos de desdobramento, de fora, ou exterioridade, e de performatividade. A imagem do corpo esgarçado, algodãozado, procura dar conta desse corpo no qual o dentro e o fora são nebulosos – a gravidade atinge meus ossos na medula, a receptividade me permite ser movida pelo outro. Gil coloca que *a tarefa dos bailarinos* (2004, p. 60) é encontrar maneiras de fazer a interioridade do corpo, a confusão entre órgãos, sentimentos e afetos, ser plena projeção no espaço, plena exterioridade desde dentro. A noção de exterioridade aparece em Foucault (FOUCAULT, 2008, p. 53) e em Deleuze (a partir de quem Gil fala) como forma de colocar em jogo a unidade do sujeito, sua interioridade, sua intimidade, sua autenticidade, seu fundamento. Os três autores auxiliam a pensar um corpo em processo, se proferindo sempre, sendo criação e invenção, articulado,

tensionado pela cultura. Exatamente como na compreensão da dança como processo, como o proferir de si mesma, trazida por Valéry (GIL, 2004, 185-201), como o eu que sou outro que sou eu, sem que exista uma fundação última em representação.

E o desdobrar? É o esgarçar do algodão, é o trazer à tona a articulação construída do que está dado e naturalizado como dentro, é o investigar das relações, seja entre pessoas, entre instituições, entre imagens e ações musculares. Daí os trabalhos e as relações de criação como *desdobramentos*.

Podemos aglutinar a essa discussão o termo *performatividade*, como proposto por Schechner (2002, p. 110). Ele o propõe como um termo amplo que abrange tanto as manifestações artísticas cênicas, quanto outras que possam ser vistas “como performance” (p. 110), ou seja, daquilo que é realizado, atuado, socialmente. Para a performatividade, a interioridade interessa como possibilidade de atuação, de ação no mundo. Assim, esse conceito engloba inclusive a constituição de identidades (como a de gênero), por exemplo, como performatizadas, realizadas, acionadas, fazendo colapsar as categorias da arte. É importante salientar que a emergência das teorias de Schechner é fruto de um mesmo ambiente e momento histórico que gerou o movimento da Judson Church. Sua parceria com Allan Kaprow, a figura-referência dos happenings, indica o tipo de demanda conceitual que gerou sua noção de performatividade. O que nos leva, mais uma vez a Cage e Cunningham. Por esse ponto de vista, o que *eu sinto* interessa como imediatamente performatizado. Quando Steve Paxton propôs um simples ficar em pé como performance, no qual ele buscava estar atento às menores variações de seu equilíbrio, ele estava convidando a inclusão da nossa escuta (bem como propunha Cage) no mundo compartilhável.

[Até que ponto interessa a minha confissão?]

Então eu havia dito que consegui principiar minha tarefa escrevendo o texto que abre este capítulo. Não eram apenas palavras que estavam ali escritas, eram uma *evocação*, um mergulho na sensação, uma entrega. No próximo capítulo serão desenvolvidas algumas idéias a esse respeito.

2. EM DANÇA SE DIZ

Trago aqui referências metodológicas do campo da dança que procuram dar forma à mesma concepção de corpo discutida até aqui. É importante mapeá-las para nos perguntarmos sobre o hábito de atribuir a conceitos oriundos de teorias, das ciências ou da filosofia o papel de originadores de pensamento em arte. Esse fluxo não ocorre sempre em um único sentido. Elas são trazidas aqui apenas como exemplo desse fluxo.

A noção de uma forma de relacionamento que não supõe um centro fundador, discutida até aqui, encontra eco na noção de *cluster*, segundo Peggy Hackney. Hackney, analista do movimento de Laban-Bartenieff, propõe essa noção (2002, p. 231-232) para sugerir que podemos organizar agrupamentos de conceitos e permitir que eles se interrelacionem, propondo um movimento entre os mesmos. Os *clusters* são conjuntos cuja relação é instável e reorganizada a cada *ato performativo*, a cada ação individual. Para Hackney,

[...] está claro que não há nenhuma definição de um conceito que capte acuradamente a essência de cada situação. Como os conceitos são conhecidos através de múltiplas experiências corporais, qualquer pessoa lendo uma definição iria sem dúvida experienciá-lo como desapontante e carente da riqueza que merece. [...] as definições dos conceitos mudam de acordo com o contexto em que são aplicados. Também posso escolher agrupar os conceitos de maneira diferente, de acordo com diferentes associativos. [...] Não há duas pessoas que mapeariam um conceito exatamente da mesma maneira (HACKNEY, s.d., p. 231-233).

Num caminho semelhante ao da ideia de *clusters*, está a investigação contínua na experiência do corpo (*ongoing*), conforme sugerido por Cohen (1993, p. 01), que é uma forma de abordar a criação em dança, chamado pela autora de *Body-mind Centering*. Nessa abordagem, como nesta proposta de pesquisa, estou sempre inventando meu próprio corpo (tanto o meu corpo quanto o corpo de conhecimentos do *Body-mind Centering*), pois estou a cada momento reinventando as maneiras por intermédio das quais eu falo e experimento o corpo.

A abordagem de Cohen trabalha de uma forma poética que subverte a tecnicista das abordagens centradas na anatomia, nos conhecimentos científicos do corpo, uma vez que aquela propõe analisar nossa fisiologia na prática. Terminamos, então, por encontrar o potencial produtivo de imagens, sensações e movimentos dessa experiência mesma.

A perspectiva dos *clusters* e do *ongoing* também auxiliam a circunscrever a necessidade de deixar a minha escrita ser invadida pela criação, pois não posso conter os desdobramentos ou aquilo que ficaria de fora. Nada fica de fora; tudo está em jogo.

[Não escrever *sobre*, mas escrever *de dentro*.]

Não são viagens ou figuras de linguagem, mas maneiras aproximadas de descrever uma percepção. Exercitar a descrição de percepções é uma necessidade, uma demanda no campo da dança. Não são metáforas, mas *etno-idio-grafias*; compreendo-se que a noção corrente de conhecimento tem uma prevalência do verbal e do visual (SKLAR, 2007) – do analítico –, minimizando o poder do intuído e do sentido.

[Por que posso dizer que as metáforas são verdadeiras?]

Sklar faz uma espécie de fenomenologia da palavra e da sensação, ao falar da predominância da visão como forma de conhecimento. Ela dá exemplos de outras experiências sinestésicas, nas quais sentidos e falas se invadem (2007, p. 41). Tais experiências – exemplificadas por intermédio de performances em outras culturas – interrelacionam sensações fazendo a palavra ganhar outro estatuto. Nós poderíamos tomar apenas como metáforas expressões como “poder ouvir o choro da água” (2007, p. 41), mas a autora argumenta que se trata de outra visão de mundo na qual os sentidos se organizam de outras maneiras. Numa acepção próxima, Efron (*apud* SKLAR, 2007, p. 41) fala que “gestos são uma parte intrínseca do processo de pensamento”. Ou seja, demonstra que pensamento é corpo.

No mesmo caminho, Sklar – assim como Zumthor já havia defendido – procura relacionar os modos somático e verbal, dizendo que

[...] na matemática e no pensamento instrumental, assim como em muito do tagarelar mental cotidiano, palavras e representações simbólicas estão apartadas da imediatez das sensações e trabalham como abstrações em relação umas às outras. É muito comum discutir teorias abstratas sem sentir a

reverberação somática das palavras. Mas também é possível tentar fazer as palavras participarem do esquema somático que representam. Então o processo de pensar com palavras se torna um processo de evocar sua reverberação somática (SKLAR, 2007, p. 44).

3. UMA PERGUNTA SURGIDA ENQUANTO SE DANÇA É SEMPRE A MESMA PERGUNTA, OU SERÁ ELA MESMA DANÇA?

A pergunta sobre os limites do corpo, oriunda do esforço em desmanchar polarizações e em deslocar a discussão da dança da questão indivíduo-cultura, de afastá-la de um romantismo não é nova.

[Por que então lançá-la mais uma vez?]

As principais constatações sobre esse corpo, que não é fundador nem estável e que engendram e formam esta pesquisa poética, saltaram a meus olhos no estudo prático do trabalho de Trisha Brown e da dança forjada a partir do movimento da *Judson Church* (da dança pós-moderna norte-americana). O que decorreu disso foi, principalmente, uma produção poético-pedagógica de atuação *em* dança. Assim, mais uma vez, essa pergunta é colocada aqui como *conceito operatório* de uma pesquisa poética. Interessa neste trabalho contribuir com essa discussão, trazendo, principalmente, os desdobramentos prático-poéticos oriundos dessa pergunta.

Assim, interessa também trazer os conhecimentos próprios do campo da dança. Coloco-me aqui como uma bailarina que deseja contribuir com a construção de seu campo de trabalho. Isso me faz, imediatamente, localizar a presente investigação numa *linhagem* que outros artistas-pesquisadores têm-se proposto a fazer. Dantas (1999, 2004 e 2005), por exemplo, propõe a vivência da própria dança pelo bailarino como uma abordagem metodológica. Fernandes (2002) insiste na ideia de que não há carências metodológicas próprias da dança, ao reconhecer no Sistema Laban essa possibilidade. Na mesma direção, Miller (2007), discípula de Klauss Vianna, tem contribuições importantes sob o ponto de vista da investigação poética do corpo.

Pode-se tomar, assim, como fonte primária o próprio fazer da dança, conhecimento oriundo diretamente do campo da dança. Por exemplo, quando cito neste trabalho as contribuições de José Gil, vejo em seus escritos mais um reverberar do que um revelar. A sua reverência ao conhecimento dos artistas que ele discute é evidente; não se trata, no entanto, de propor uma investigação refratária às teorias, muito antes pelo contrário, mas de nos

permitirmos perguntar o quanto artistas como Cunningham, Paxton ou Brown, não são eles mesmos “fundadores de discursividade” (FOUCAULT, 2006a, p. 280).

Talvez seja por isso que eu mesma tenha dificuldades em situar teoricamente as questões que a prática poética em dança engendra no meu fazer artístico, assim como as perguntas em torno do corpo. É difícil situá-las nas teorias, dialogar com elas. Não é possível falar pacificamente em corpo e presença, seja pelas questões que emergiram da experiência, seja pelas demandas de cada perspectiva teórica.

Ainda assim, como uma das ideias centrais deste trabalho é a noção de que o corpo é incompleto e instável, construído pela cultura, Foucault parece ter uma contribuição superlativa ao pensamento sobre o corpo, tal qual se apresenta aqui. Ele supõe que o conhecimento não é exclusivo de um indivíduo, mas um diálogo em rede, que forma cada um de seus sujeitos.

Então, a evocação inicial do *Yoga Sūtra* de Patañjali, que supõe que um texto ganha vida no espaço entre duas pessoas, ao mesmo tempo em que as forma, pode ser associada à ideia de sujeito em Foucault. Em ensaio que analisa as obras de Yvonne Rainer, Pina Bausch e Anne Teresa de Keersmaeker, à luz de Foucault, Burt assinala que tais produções artísticas e teóricas eram contemporâneas entre si. Ele diz que

[...] enquanto tradições provocativas de práticas radicais de dança estavam cruzando e [recruzando] o Atlântico, idéias teóricas sobre o corpo, metafísica e história (no trabalho de Michel Foucault e outros teóricos pós-estruturalistas) também estavam provocando os leitores ao redor do mundo. Aliás, o uso de metodologias pós-estruturalistas neste ensaio para investigar questões do corpo e da presença é provocado pela coincidência dessas investigações filosóficas e cênicas (BURT, 2004, p. 29).

Escrevo este trabalho e minha própria dança ao revisitar textos e experiências de outros autores, artistas ou teóricos. Vejo, como propõe o estudo do *Yoga Sūtra*, o lidar com essas palavras como uma prática. Assim, posso ver um velho perguntar como um novo dançar.

* * *

Piero Manzoni, artista italiano, erigiu, em 1961, em um parque na Dinamarca, *A Base do Mundo*, um pedestal destinado a não ser uma escultura, mas suporte para a Terra, vista então como obra de arte, realidade tornada símbolo (GOLDBERG, 2001, p. 149). Diego Velázquez, artista espanhol, pintou, em 1656, o quadro *Las meninas*, que, num vertiginoso jogo de espelhos, atira a representação para fora da tela, nos lançando ao mesmo tempo para dentro da obra, desafiando nosso senso de realidade e os limites da mesma.

Michel Foucault, em seu texto *As damas de companhia* (2001), nos detalha o jogo de espelhos e representações da pintura *Las Meninas*, de Velázquez, segundo sua própria observação, dada no Museu do Prado. Em seu livro *A Short History of Western Performance Space*, David Wiles (2003, p. 9) nota que Foucault falha em apontar que a pintura havia sido encomendada pelo Rei da Espanha Felipe IV para sua apreciação particular nos próprios aposentos mimetizados na obra. Wiles, como pesquisador da performance, faz essa ressalva não como uma tentativa de invalidar, mas antes de estender o olhar foucaultiano a seu objeto de estudo, num esforço em nos mostrar que “[...] aquilo que vemos como uma ‘obra de arte’ clássica e consagrada, assim é tornada por seu contexto em um museu” e que, da mesma maneira, “os prédios do teatro moderno transformam textos teatrais em clássicos, com significados dissociados de seu contexto espacial” (WILES, 2003, p. 9).

No intuito de aproximar algumas operações da obra de Foucault ao chamado campo da dança, o presente texto procura apresentar esses pequenos retratos anteriores na sua possível materialidade, não como citações *sobre* um objeto, mas como movimentos, como *aparições*, como *exterioridade* (FOUCAULT, 2008, p. 53), detalhando as contingências de cada episódio. A tarefa não é fácil: percebo, nos parágrafos recém-compostos, o uso fácil da relação causal entre autores e obras; nele, a crença numa presença carnal e ontológica insinuando-se a todo o momento, no desejo de afirmar o espaço e o corpo. Como sugere Wiles (2003, p. 7-8), “a ênfase de Foucault no espaço está relacionada com sua análise do presente”.

Para quem busca refletir e legitimar o pensamento e o conhecimento a partir do corpo, a obra de Foucault fornece a virada necessária para um olhar

horizontal: o de corpos que olham corpos e que, no dia-a-dia, constituem corpos. Entretanto, sua obra propõe um espaço de forças em jogo no agora, de possibilidades de ação. O corpo pensado a partir de Foucault não é o de uma presença pacífica, não é capaz de manter-se alheio a tudo o que é da imaginação e dos poderes. O corpo proposto por ele é negociação, é impermanência e tem contornos mutáveis; um corpo que não serve para afirmar o sujeito, que “desfaz a fantasia do sujeito (dançante)” (LEPECKI, 2005, p. 11), e não mais aquele corpo que a dança quer quando se pensa naturalizada, quando não articula em seu pensamento o jogo de enunciados que utiliza para construir sentido.

Ao se referir ao sujeito como uma fantasia associada ao corpo que dança, Lepecki (2005) está olhando para a obra *O último espetáculo* do coreógrafo francês Jérôme Bel, de 1998. Nessa obra, coreografia, nome do autor, a própria função autor (na medida em que coloca a pergunta sobre quão autor é um intérprete, no ato da dança) e intérprete são dissociados por intermédio do recurso da repetição da obra por diferentes bailarinos. O espetáculo cita a obra *Wandlung*, de Suzanne Linke. Além disso, ao início de cada execução da coreografia referência, cada bailarino diz “eu sou Suzanne Linke”, referindo à artista autora da coreografia.

Por fim, a coreografia é executada atrás de um pano, sendo dado ao espectador somente a música. A obra quebra, assim, a noção de corpo como a afirmação necessária para que exista dança (LEPECKI, 2005).

Porém, a operação que o pensamento de Foucault provoca não resulta somente em obras que colocam em xeque o que podemos chamar de dança. Ainda que cada bailarino na gravação em vídeo de *O último espetáculo* não explore às últimas consequências as forças em jogo no ato mesmo do dançar – quem sabe, a *reversibilidade* (FOUCAULT, 2004, p. 266) do poder que o movimento dançante é capaz de pôr em jogo –, passando pelos movimentos como se fossem citações de movimentos, quase negando-se a serem tomados pelas linhas de força gravitacionais e de significados que a coreografia permite, a obra de Bél procura colocar em jogo a fantasia do sujeito e do sujeito-carne, e não da dança. Ecoa a proposição de Foucault sobre “o fim do homem” (2006a, p. 294), aceitando o sujeito como uma construção e reafirmando a necessidade de um traçado sobre como nossa noção de sujeito tem se

constituído.

Foucault nos ajuda a perceber por que a dança persiste. É justamente seu afã em colocar nosso olhar na atualidade do jogo de forças que nos constitui; que nos dá subsídios para compreendermos porque nossa visão corrente de homem, de sujeito, de verdade, de representação, de corpo, faz falhar, na maioria das vezes, as tentativas de comunicação das vivências experimentadas por quem dança. É quase anedótico o embate de bailarinos com as palavras, fazendo com que boa parte das pessoas que constroem dança afirme a impossibilidade de dançar e pensar ao mesmo tempo (e a *burrice* dos bailarinos). Ao mesmo tempo, os esforços em torno do estabelecimento da dança como campo de conhecimento legitimado só estão logrando resultados mais significativos atualmente, em que outras maneiras de falar sobre o corpo têm se avolumado.

As pistas para essa compreensão apontadas aqui foram encontradas mais claramente em torno das proposições tardias de Foucault sobre o sujeito, especialmente na ideia do *cuidado de si* (2004), cuja presença no pensamento grego é ressaltada. Ele tributa nossa noção de sujeito ao subsequente apagamento dessa noção e à predominância da noção de “conhecer-se a si mesmo” como o norteador de toda a história da filosofia ocidental, dedicada a procurar um *dentro*, uma razão oculta, uma ideia apartada das práticas, *sobre* as coisas. Seria necessário ver o conhecimento de si como uma prática constitutiva entre outras, uma prática de *cuidado de si*, e não como a direção de uma busca por uma verdade oculta e determinante. Pelo contrário, o cuidar de si na antiguidade pressupunha um fazer prático; um exercitar íntimo do processo de subjetivar virtudes por outros sugeridas, de subjetivar um discurso. Foucault cita práticas da Antiguidade, como as coleções de anotações de virtudes aprendidas e das trocas de correspondência (2000a) como formas que cruzam necessariamente o conhecimento que foi coletado ou sugerido por outro e a necessária elaboração em si dos mesmos.

O sentido desses fazeres não é o de revelar e purificar o ser; “pelo contrário, de captar o já dito [...] com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 2000a, p. 137), de contrastar “a autoridade tradicional da coisa já dita com [...] a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (2000a, p. 141). Essa noção pressupõe então uma

relação dialógica, de auto-observação, negociação e construção, e não de uma busca interna de um eu independente do social.

Foucault compreende o desconforto causado por sua proposta ao dizer “como soam aos nossos ouvidos, estas injunções a exaltar-se, a prestar culto a si mesmo, a voltar-se sobre si, a prestar serviço a si mesmo? Soam como [...] a afirmação-desafio de um estádio-estético e individual intransponível” (2006b, p. 16).

O que não nos está dado – e o que o autor oferece – é a noção do cuidado de si como uma prática, como o caminho das ações que nos constituem e nos colocam em ação e em relação com os outros. As práticas aprendidas nos formam e por elas atuamos. Porém, elas podem e devem implicar em uma forma de consciência, de dar-se conta: “o cuidado de si implica certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (FOUCAULT, 2006b, p. 14.). A prática é entendida como exercício e como persistência, repetição acompanhada de autorreflexão.

Assim, desenham-se contornos de um relacionamento entre corpo, sujeito e cultura que não nos confina numa visão de disciplinamento escravizante, vazio de criação. Ao estender esse discurso à dança, criam-se formas de pensá-la que não obrigam ao elogio da individualidade sem vínculos para compreender sua produtividade. Aliás, é justamente na negação das tradições, do compartilhar de processos e saberes, que o fazer da dança se empobrece.

E esse fazer é repetitivo e íntimo. Ele se dá no visitar de gestos de outros; também na surpresa de um bailarino em não reconhecer no seu horizonte perceptivo os caminhos do sucesso do dia anterior, ou em percebê-los sendo dominados, na surpresa de não reconhecer o mesmo *si mesmo* no passar dos dias. Ele acontece nas pequenas percepções (GIL, 2004), em deixar-se ser tocado pela materialidade dos movimentos e pensamentos, ser processado por eles, nas “meditações” (FOUCAULT, 2000a, p. 132-134).

O cuidado de si parece dar conta de outra noção de técnica: preciso ver as minhas circunstâncias, aceitar os meus limites, me reconhecer naquilo que é inercial, inconsciente, no sentido do sintoma freudiano (como exterioridade) (FOUCAULT, 2000b), naquilo que resiste, que preciso trabalhar, na ascese diária, para que se incorpore, e não punir-me e forçar-me direta e imediatamente a

atingir a forma idealizada, desprezando o negociar diário em meu próprio corpo como mero resíduo.

No discurso corrente sobre a técnica de dança (e que, como já dito aqui, nem sempre dá conta do que é vivido em dança), o aprendizado de formas coreográficas tradicionais é facilmente associado a uma imposição que desvirtua o bailarino de sua expressão pessoal. Por um lado, ou como modelo imutável, compreendida a sua preservação como um fim em si mesmo, em detrimento das atualizações pessoais a cada ato de dança, por outro lado.

Parece faltar entre esses dois pólos uma noção de jogo e sobrar uma noção de verdade última, de obra acabada. Parece faltar a noção de que a dança só existe enquanto efetivamente dançada, nos muitos corpos que dançam e trocam. Dançar uma matriz pode ser diferente de executar uma matriz. Dançar torna necessário o engajamento do bailarino, a sua imersão na experiência, no seu deixar-se levar (deixar-se observar), deixar-se mudar, abandonar a si, encontrar outra maneira de ser em si e assim sucessivamente.

Por isso persiste a dança: um bailarino é formado pelas coreografias e procedimentos que aprende e pratica em si, a dança forma e reconforma o bailarino, e uma coreografia é sempre reconfigurada por aqueles que a dançam, a cada vez. É no corpo próprio que percebo os movimentos que me movem; que posso dar-me conta das forças que atuam – e assim permitir *reversibilidade* (FOUCAULT, 2004, p. 266) no jogo de poder que me forma – mas, ao mesmo tempo, esse corpo é mudado a cada dança. Nela, não há corpo que seja só sujeito ou só objeto. As danças *vão sendo* por intermédio dos bailarinos.

* * *

É nesse sentido que são apresentados a seguir os artistas cujos processos formativos informam esta pesquisa. Compreender um trabalho a partir dos processos artísticos compartilhados é uma condição para seu aprofundamento.

4. MERCE CUNNINGHAM

Ao lado de John Cage, com quem dividiu a vida e a obra, Merce Cunningham plasmou muitas das principais possibilidades ainda em voga na produção contemporânea. Embebido no estudo do zen-budismo e herdeiro consciente da tradição moderna tocada pelo dadaísmo e por Duchamp, a Cage interessava investigar a natureza do som e o quanto o limite entre a música e o ruído é dado—por uma convenção cultural. As decorrências disso para o pensamento do corpo em cena, ao vivo, em performance, encontram-se no trabalho de Cunningham. O encontro com Cage nos anos 1940 assinala também o fim do seu trabalho como bailarino de Martha Graham, uma das mestras da dança moderna, de marca fortemente expressionista.

A grande contribuição de Cunningham foi propor que o movimento não precisa significar nada além dele mesmo, para então investigar seus limites, como Cage fez com o som. Se o que Graham e seus contemporâneos queriam era trazer a dança para a vida contemporânea, carregando-a de traços humanos, Cunningham logrou soluções que escapam de uma relação temática e ilustrativa para essa demanda.

Ao construir obras em que o movimento não reivindica significado nem utilidade, Cunningham parece, à primeira vista, propor um afastamento da vida, uma entrada num formalismo esvaziado. Mas isso mostra apenas que o caminho escolhido por Cunningham foi rigoroso e corajoso.

Para plasmar esse movimento que vale por si mesmo, ele aprofundou os procedimentos do acaso na construção da obra, buscando dar aos bailarinos oportunidades de não imprimir inflexões expressivas no dançar, a se manterem na atualidade do movimento. Seu vocabulário é uma espécie de combinação direta e justaposta entre passos oriundos de seus estudos anteriores, o *ballet* e a dança moderna de Graham. Constrói (e ainda é necessário falar sobre ele no presente) suas seqüências determinando movimentos propositadamente desencontrados para diferentes partes do corpo, simultaneamente.

Como se isso não bastasse, as sequências são sorteadas com moedas do I Ching no momento da entrada em cena. Isso resulta num antivirtuosismo eletrizante. Quem vivencia as suas peças percebe o envolvimento e a atenção dos bailarinos à matéria mesma dançada, ao momento presente.

Outro traço fundamental dos trabalhos de Cunningham é o desenvolvimento da colaboração com resultados diretos na obra. Se o movimento fala por si mesmo, ele coexiste sem hierarquia com sons e objetos. A música e os elementos plásticos em cena (a noção de *cenário* foi fatalmente arranhada por ele) são encomendados a artistas sem qualquer combinação anterior e apresentados definitivamente em conjunto, pela primeira vez, no momento da estréia.

Assim, bailarinos aprofundam a possibilidade de combinar movimentos prescindindo da música e dividindo o espaço cênico com esculturas e objetos, muitas vezes móveis (os móveis de Calder e as almofadas metalizadas de Warhol são alguns dos exemplos célebres). No palco de Cunningham não há centro.

A grande chave é que os próprios trabalhos de Cunningham não buscam tampouco ser o centro do momento da performance. Buscam desmanchar qualquer sentido que se insinue, para retornarmos à percepção. Como explica Copeland (1999) (segundo quem Cunningham conseguiu, mesmo sem ligação artística direta, levar adiante a proposta de distanciamento de Bertolt Brecht), o que ele faz é mover a política da percepção. Aborda, no coração, o “apetite semiotizante do espectador” (o termo é de Michèle Febvre) (1995, p. 63). Retira a solução e a catarse da encenação para colocar ao espectador – a cada um de nós – a tarefa de perceber sua própria busca por sentido.

Cunningham convida a ver que o gosto e o sentido são construídos no corpo, na percepção, e que, mesmo que subjetivada pela cultura, que inflexionada por um jogo com o social, a percepção tem um acesso único e pessoal, e assim nos inclui no momento presente da obra, abertos a intuir seus desdobramentos futuros. São esses os traços humanos que escolhe, traços não óbvios e nada figurados.

Ao se debruçar com amor incondicional sobre o movimento, Merce Cunningham abriu caminhos que continuarão frutificando para além do seu próprio. Merce nos deu um movimento que se basta. Só que para se bastar, o

movimento não termina em si. Movimento é também o que ocorre entre a percepção de quem vê e a de quem dança. Precisamos desse vocabulário para dar forma a um mundo ainda não dito.

5. DE CUNNINGHAM A JUDSON CHURCH. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS LIMITES DA DANÇA

Quando Trisha Brown realizou *Homem caminhando no lado de um prédio*, em 1970, em que um homem simplesmente descia um edifício de Nova Iorque, caminhando na horizontal preso por cabos, estava fazendo dança.

Essa arte parece nos fazer pensar em tudo: da dieta das bailarinas à falta de uma narrativa evidente nas coreografias, mas não em política. Bem, talvez Trisha não estivesse fazendo dança, mas performance. Ou quem sabe era mesmo dança? Afinal, bailarinos treinam muito seus corpos e podem dar saltos espetaculares do topo de um prédio.

Mas não. À luz do dia, sem figurino, sem anúncio, o homem apenas caminhava de cima a baixo, lentamente, enquanto durasse o percurso, já que não havia trilha nem *soundscape* para marcar o início ou o fim da função.

E era dança. Trisha Brown vinha da dança, processava o legado da dança e propunha novas formas e questões para a dança. O que, paradoxalmente, não significava delimitá-la, mas dissecar e desafiar seus parâmetros.

Foi isso que ela e seus companheiros começaram a realizar quase 10 anos antes, entre 1962 e 1965, na igreja batista Judson, na Washington Square, do Greenwich Village. O que eles faziam prescindia do treino e do repertório tradicional da dança. Eles estavam propondo tarefas como carregar tijolos como movimentos válidos, sem qualquer aparato do espetáculo. O sentido era revelar o processo, mostrar o corpo cotidiano, o corpo que não inaugura um lugar de sonho, mas que – nas palavras de Yvonne Rainer, uma de suas participantes – permanece presente depois que desligamos a televisão.

A maior parte desses artistas eram bailarinos, como Rainer (que seguiria depois no cinema), Steve Paxton, Deborah Hay, Lucinda Childs (conhecida pela parceria com Philip Glass em *Einstein on the Beach*, de 1976) e Meredith Monk (que juntou-se às apresentações mais tarde). Porém artistas de outras áreas também participavam. Entre eles se destacava Robert Rauschenberg,

artista plástico que havia sido um dos principais colaboradores de Merce Cunningham.

Aliás, é a partir de Cunningham e John Cage que podemos entender que a fronteira fluída entre as artes não é uma questão de simples mistura, mas de uma compreensão dos sons, dos movimentos e das formas como eventos que ocorrem a despeito da nossa interpretação e delimitação. A dança pensada a partir de Cunningham é a que se compreende na sua espacialidade, como um evento, uma ocorrência no tempo, como um ruído.

E era assim que a dança tomava as ruas, como uma obra do acaso. Quando o homem desceu o edifício, não representava, apenas caminhava. Realizava um ato entregue a ele próprio, ao peso, ao espaço e à observação que, na sua simplicidade, não estava querendo provocar inefáveis sensações (aquilo que há de menos impositivo e de mais inalienável), leituras específicas ou *costuras*. Nem mesmo tentava impor a participação do transeunte como espectador, pois sua ação se dava nessa falta de barreiras que define o que é rua. Não impor sentidos naquilo que é público, mas permitir a convivência de eventos. Isso é político. Arte que não vem com explicação ao lado.

Na verdade, não interessa separar a experiência de dança de Trisha Brown de uma definição de performance, até porque as experiências da Judson Church estão na gênese dessa disciplina das artes plásticas. Mas é importante entender tais eventos como geradores de grande parte do que se faz na dança contemporânea hoje, independentemente da consciência dos seus atuais criadores a esse respeito. A política do espetáculo foi questionada, e a exacerbação da questão do espaço da cena é resultado disso. Também a relação com o treino está num processo contínuo de modificação, depois que a definição de quem pode dançar se viu em cheque. Era isso, enfim, que, sem alarde, fazia o homem na parede, virando o virtuosismo do avesso e experimentando as sutilezas do caminhar, essa mesma ação de que a maioria de nós é capaz e onde somos plenamente autorais, já que não há uma maneira de fazê-la igual a outra na humanidade.

6. TRISHA BROWN E A DANÇA PÓS-MODERNA NORTE-AMERICANA

De 1962 a 1965, o grupo de jovens artistas que tomou o espaço da igreja batista *Judson*, na *Washington Square* de Nova Iorque, realizou uma profunda ruptura no universo da dança. O movimento por eles constituído entrou para história como a *dança pós-moderna*. A discussão empreendida por Banes (1987, p. xii-xxxix) nos mostra a complexidade do uso desse termo. A consagração desse nome para designar tal período se deve muito à clara reação que representou à dança moderna, de caráter expressionista, ao mesmo tempo que sua produção apresenta elementos modernistas, como os da busca pelas especificidades do campo da dança.

Os artistas aqui apresentados não representam apenas escolhas pessoais. O impacto de suas obras no universo da dança, e mesmo no das artes visuais, é paradigmático. Os procedimentos corporais abordados pelos artistas da *Judson Church* foram sendo difundidos lentamente ao longo das últimas quatro décadas. Trisha não à toa é tomada como a criadora dessa abordagem, conhecida pelo nome genérico de *técnica de release*, apesar de não sê-lo. Tal nome passou a se configurar mais tarde como um conjunto de conhecimento intitulado hoje, também, como *Educação Somática* (FORTIN, 1998). Tal denominação inclui estudos e sistemas como o *Body-Mind Centering*, os estudos de Irmgard Bartenieff a partir de Rudolf Laban, a Técnica de F. M. Alexander, o método Feldenkrais, entre muitos outros. Esse campo de estudos inclui também artes marciais orientais como o *Aikido* e o *Tai-Chi-Chuan* e sistemas tradicionais como o do *Ioga*. Por partirem da percepção e da subjetivação do movimento, esses materiais instrumentalizaram os artistas da *Judson Church* para a investigação a partir da experiência de qualquer indivíduo.

A atribuição de autoria para Trisha pode ter ocorrido em função de sua obra ao lado das experimentações de Steve Paxton na improvisação de contato. *Release* tem relação com a inversão do sentido de controle: sem abrir mão dos comandos habituais do corpo, não é possível dançar as suas coreografias ou fazer as surpreendentes suspensões em dupla da

improvisação de contato.

Dentro do espírito da época, a disposição era a de romper estética e politicamente com os procedimentos e códigos estabelecidos da dança, da sociedade e entre as disciplinas, democratizando a participação e radicalizando a experimentação.

Se antes deles, Merce Cunningham havia concebido a dança como um processo não-intencional, livre de qualquer significado que não a sua própria materialidade, foi a geração de Trisha Brown que deu os passos definitivos para a realização de uma dança totalmente imersa no que o momento social inspirava, ao abrir mão das técnicas de dança conhecidas sem tentar constituir uma nova técnica específica em forma de sistema, lançando-se na direção da experimentação radical. Eles lançaram mão de técnicas advindas de outras áreas que não a dança, como terapias corporais, artes marciais, entre outras. Suas investigações baseavam-se na concretude do corpo humano, do corpo do *não-bailarino* que realiza tarefas cotidianas, questionando assim a relação com o público e com a dança de fundo dramático.

A falta de interesse por uma sistematização vinha de duas noções fundamentais: eles não buscavam exprimir os significados pessoais da subjetividade, mas dar ao corpo possibilidades variadas e hierarquicamente indistintas de diálogo – qualquer regra ou tarefa era um motivo para deflagrar uma ação ao vivo na qual se podia observar as configurações possíveis dessas matrizes. Se com a mesma intenção, Cunningham havia criado uma técnica sistematizada, cujo fim era extrair do gesto qualquer inflexão emocional e pessoal, os artistas da *Judson* desejavam abrir a dança para a variedade de pontos de vista e resultados possíveis. Sua motivação principal era a de quebrar com os procedimentos de produção de dança e suas relações de poder. Eles desejavam outras maneiras de dançar, muitas outras: a maneira de cada indivíduo contaminada pelos demais.

Nesse universo, a valorização do corpo cotidiano fazia todo sentido. Uma técnica acabada significava a determinação de um valor, a distinção de um corpo específico para a dança. Também o palco no seu uso convencional era parte dessa relação, sendo negado naquele período. No espaço da *Judson*, plateia e palco ficavam ao mesmo nível e nada impedia que qualquer pessoa propusesse uma nova performance. As performances também ocorriam em

diferentes espaços, como parques, telhados e apartamentos. Tudo era possibilidade de diálogo: as regras da performance, as propostas dos diferentes colaboradores, os limites do espaço.

Há outra influência importante para esse grupo: os workshops de Anna Halprin, na Califórnia. Neles buscava-se a experiência corporal pela improvisação, uma relação curiosa com a anatomia, o ambiente e os seus limites sociais. Halprin tinha um gosto desenvolvido pela investigação do corpo e pela busca de uma outra relação social, baseada numa cultura física como dimensão criativa. Foi com essa informação que a geração da *Judson* criou um retorno – em relação a Cunningham – ao corpo orgânico, sujeito a uma maior gama de variações.

Assim, ao contrário do corpo abstrato de Cunningham, o corpo reivindicado por esses artistas era um corpo em relação com outros corpos, um corpo que era ao mesmo tempo lugar de participação política, um corpo que não é abstraído quando a performance termina (RAINER, 1999, p. 40-41).

Dessa forma, ao mesmo tempo em que propunham a composição de danças por matrizes de jogos – as tarefas – e elementos de diálogo, os artistas da *Judson* não queriam separar suas danças da vida real. Desejavam abolir todas as fronteiras do estabelecido e eram capazes de reconhecer a criação de valores culturais em diálogos incessantes e descentralizados. Nesse sentido, o ideário dos anos 1960 adquiria leveza em relação ao dos artistas do início do século.

Os artistas desse movimento continuaram desenvolvendo pesquisas próprias com conseqüências inéditas ainda nos anos 1970, construindo um período da dança que é designado, por muitos, como pós-moderno. Técnicas corporais estranhas à dança, como artes marciais, *Ioga*, Técnica de Alexander e também a capoeira foram sendo incorporadas nas pesquisas desses artistas. A improvisação foi amplamente desenvolvida, sendo largamente praticada como performance em Nova Iorque até hoje. Uma das suas mais importantes formas é a Improvisação de Contato, criada por Steve Paxton, na qual corpos em contato distribuem seus pesos mutuamente, desafiando as noções de comando e de indivíduo.

Desde os anos da *Judson*, Trisha Brown focou a sua investigação coreográfica na relação do corpo com a gravidade. Entre suas performances

estão as emblemáticas *Man Walking down the Side of a Building*, de 1970, na qual um bailarino, literalmente, caminha na parede de um prédio suspenso por um cabo, ou *Spiral*, de 1973, na qual bailarinos, também suspensos, caminham em torno de pilares cilíndricos.

Trisha não queria criar uma técnica específica de dança, não queria um corpo que se diferenciasse para executar outras habilidades. Queria, sim, mostrar como o corpo cotidiano era também construído, era um arranjo social e individual.

Ao caminhar na parede, o bailarino fazia uma ação fora do habitual, mas no contexto do seu trabalho isso era visto como uma variação a mais nas tantas que o corpo cotidiano pode viver, já que é a relação com o chão que organiza todos os nossos movimentos de maneira indistinta: vamos aprendendo a permanecer em pé empurrando o chão, experimentando as trocas entre o empurrar e o ceder, o engatinhar, o acocorar, sentar, levantar e caminhar. Esses caminhos podem ser vários. Portanto, a suspensão na parede não é vista como um virtuosismo, mas como uma tentativa de clarear o que é próprio do movimento.

Na busca desses limites, Trisha apresenta, já no período da *Judson Church*, peças de alto impacto físico, como *Lightfall* (1963) e *Trillium* (1962), nas quais modifica as relações de ações simples com o chão, como sentar ou ficar em pé, resultando em movimentos que tentam, por exemplo, “deitar suspenso no ar” (GOLDBERG, 1999, p. 37). O trabalho de Trisha supõe que colocar o corpo em risco lhe abre possibilidades de respostas inusitadas, fora do habitual. É numa relação objetiva com uma tarefa ou desafio de movimento que novas formas se criam.

Essa troca constante de pontos de vista e papéis na sua obra é uma estratégia fundamental para se revisitar uma mesma coreografia com frescor. O trabalho de Trisha mostra que tudo no corpo é movimento, inclusive quando parece parado. Isso é a matriz e o poder da sua criação artística.

A dança de Trisha Brown consiste no jogo de arriscar-se em situações de desequilíbrio em relação à gravidade e deixar que o corpo dê sua própria solução, com um mínimo de interferência muscular voluntária e esforço.

Sua pedagogia constrói uma noção de corpo em que se busca clarear os limites dele (como o peso, por exemplo, nunca o negando) e os elementos que

constituem o movimento. Entende-se o corpo como *em relação*.

A pesquisa de Trisha Brown desenvolve-se sobre as possibilidades do corpo cotidiano, inserido no seu meio, não apenas no sentido de um *despojamento*, mas da atenção aos limites que nos constituem, em qualquer nível de atuação. Trisha mantém uma afinidade profunda com buscas da época da *Judson Church*, marcada pelo “não ao espetacular” do manifesto de Yvonne Rainer (1999, p.30). Diante disso, pode parecer paradoxal que seu trabalho exija uma profunda especialização técnica para a sua realização. No entanto, diferentemente da dança de herança romântica – que busca um movimento ideal por intermédio do esforço, motivado por uma emoção –, nesse trabalho o sujeito conscientiza-se de seus limites reais para que se mova com eles, procurando não reter as formas resultantes.

É importante ressaltar aqui que todas as descrições e considerações que se seguem neste capítulo são oriundas diretamente de observações de aula, empreendidas ao longo dos estudos na Trisha Brown Company, em 1999 e 2000. Não remetem, portanto, a nenhuma fonte bibliográfica. Com isso, temos um exemplo de como diferentes fontes podem compor conhecimento em dança.

No seu trabalho, o motor básico é o peso do corpo e a reação a ele, numa noção de constante adaptação à ação da gravidade. Essa abordagem não tenta estabelecer um centro fixo, o corpo é entendido como instável mesmo quando parado, em pé, e capaz de contrair-se ativamente mesmo quando deitado, descansando. Assim como não se busca uma forma final, não se elege um ponto de partida ou uma organização binária para os movimentos, uma hierarquia das partes do corpo ou um ponto de apoio preferencial (aspecto bastante desenvolvido também na Improvisação de Contato de Steve Paxton), tomando consciência da sua tridimensionalidade.

Uma das imagens mais comuns do corpo entregue ao seu peso é a do *corpo colapsado*, uma imagem presente no vocabulário de dança. Ela descreve os momentos em que o corpo se desarticula pela ação da gravidade, membros que se soltam deixando de reagir a ela, cessando suas conexões articulares. Porém, nem tudo é passividade no trabalho de Trisha. Estar em relação com seu meio significa também reagir a ele (ou ter consciência das reações) e construir uma noção mais apurada do espaço e dos outros bailarinos, a partir

de uma consciência das percepções.

O bailarino está ativamente buscando tornar-se consciente do que o constitui para poder fazer as suas próprias escolhas dentro de suas possibilidades de movimento. É por isso que o trabalho de *consciência corporal*, buscando o alinhamento do esqueleto, é tão valorizado, bem como a constante atenção a aspectos tais como a relação do olhar do bailarino com o movimento, com os outros bailarinos e com o espaço, e do movimento com as expectativas pessoais. Ao se conscientizar das reações do corpo e de seus mecanismos o bailarino pode ser capaz de evitá-las ou otimizá-las. É possível entender como, quando e porque interferimos nos movimentos que a própria estrutura do nosso corpo é capaz de promover.

É utilizando a capacidade que o corpo vivo tem de se organizar e reagir que Trisha o constrói com o peso. Em pé, por exemplo, instintivamente empurramos o chão, ativando a musculatura mais profunda, mais próxima aos ossos. Essa reação faz parte de um complexo sistema inconsciente que nos sustenta. Feldenkrais, por exemplo, elucida esse mecanismo, dizendo que existe uma

[...] lei da natureza: a estrutura esquelética deverá contrapor-se ao empuxo da gravidade, deixando os músculos livres para o movimento. O sistema nervoso e a estrutura esquelética desenvolvem-se juntos, sob a influência da gravidade, de tal forma que o esqueleto manterá o corpo sem dispêndio de energia e apesar do empuxo da gravidade (FELDENKRAIS, 1977, p. 93).

Interferimos permanentemente nesse mecanismo por intermédio de imagens corporais adquiridas (atitudes sociais), das emoções, do condicionamento para *acertar* ou atingir um objetivo. Os conceitos e imagens de uma pessoa a respeito do próprio corpo não são passíveis de serem traduzidos em movimento, pois já são movimento (ALEXANDER, 1992).

Assim, o trabalho com imagens corporais sugeridas adquire um papel central. Busca-se ampliar as ideias e informações sobre o corpo, propiciando-se a tomada de consciência das interferências condicionadas da musculatura superficial. Um dos principais recursos, no trabalho de Trisha é dançar pela imagem dos ossos, do conhecimento e de um aperfeiçoamento da percepção de como eles se equilibram e se conectam entre si, das suas direções de

movimento reagindo à gravidade.

Assim como não há um ponto de partida para o entendimento da organização do esqueleto, outras categorizações se desfazem, especialmente o de formação/ensaio/performance. As técnicas abordadas são enfocadas principalmente como meios para uma investigação individual, como pistas para o refinamento da percepção e da imagem corporal. Para Trisha, interessa experimentar os limites e as mudanças, mais do que *treinar* um músculo pela repetição em busca de uma forma desejada.

A mesma relação será buscada durante a performance das coreografias de Trisha, uma vez que o resultado coreográfico só será obtido se o corpo estiver *disponível*. A noção de domínio se inverte: a atenção estará voltada para deixar o movimento acontecer e não para guiá-lo (que seria o entendimento mais usual em dança). O que se refina é a percepção, como um instrumento; e a capacidade de responder a imprevistos. Um trabalho para *jogar* e não para *executar* a coreografia.

É nesse sentido que é possível entender por que as coreografias de Trisha são extremamente precisas sem que *traiam* os princípios de experimentação: é preciso sensibilizar o corpo continuamente, para que se percebam as interferências musculares que afastam o dançarino de um jogo mais produtivo com a gravidade, para que se entregue o corpo às suas próprias reações. Os movimentos das coreografias não diferem muito dos exercícios e qualquer movimento pode ser abordado como aquecimento. *Aquecer-se* consiste, principalmente, em voltar a atenção para como tornar um movimento dinâmico, ter consciência da série de adaptações que o corpo como um todo faz para mover-se.

Com isso, não se está trabalhando *apenas* uma maneira de mover-se, mas se está desenvolvendo uma determinada visão do que possa ser um bailarino (*performer*): alguém de quem é exigida uma disposição para a experimentação, para a adaptação também em cena.

O momento de elaboração, aquele que não é assumido como obra, não é tomado como ensaio ou aula, como uma preparação prévia, mas como um *campo de experiências*, um *continuum*. As várias ocorrências não são rejeitadas como erros, mas como dados para o refinamento de uma informação corporal. Assim como é possível mudar uma ideia a respeito do corpo, é

possível modificar um movimento. O objetivo das técnicas de conhecimento corporal utilizadas no trabalho de Trisha Brown é perceber como nos movemos, para podermos ter a opção de mantermos ou não um padrão. Desvela-se por intermédio delas um universo de criação de movimento. Daí se compreende também a importância da prática da improvisação como performance, tão cara aos artistas da dança pós-moderna norte-americana. O trabalho coreográfico de Trisha é claramente visto como um resultado específico dentro da cultura da dança desenvolvida a partir da sua geração. Entender seu repertório de movimento (as formas resultantes que ela estabeleceu) como um cânone seria subestimar o potencial criativo de uma abordagem que deseja principalmente ver o corpo como campo de experimentações, de possibilidades abertas por qualquer pessoa.

Toda a ideia de adaptação, experimentação e *rompimento dos binômios*, pode ser ainda complementada ou traduzida pela noção de que se pode utilizar múltiplos focos ou referências para dançar ou movimentar-se. A pesquisa da percepção expande as possibilidades de referência, uma vez que se estimula a atenção ao olhar periférico, a uma imagem tridimensional do corpo, ao ambiente. Com esses recursos, é dada ao bailarino a possibilidade de escolher o seu foco e mudar sua escolha conscientemente a cada segundo. Em síntese, essa é a tarefa do bailarino ao dançar a coreografia de Trisha Brown.

Movemo-nos da maneira como pensamos uma vez que tudo o que penso está sendo realizado muscularmente (ALEXANDER, 1992). O conhecimento do mundo – sensorial, por imagens ou teórico – alargará o repertório de referências. Se tivermos consciência das múltiplas relações a que estamos sujeitos, da complexidade do mundo atual, do quanto temos vivências em vários níveis (sala de aula, palco, rua, mídia, papéis sociais, conhecimento científico), essas possibilidades passam a ser escolhas possíveis e provisórias, em processos de experimentação contínua. O que vai configurar diferentes coreografias serão as escolhas provisórias e arbitrárias que fazemos.

7. DESMANCHAR OS LIMITES E OS POLOS

Problematizar os limites do corpo (não é uma pergunta original, mas opera para mim) foi uma decorrência da busca do que eu compreendia como um *corpo concreto*, um corpo de ossos, gravidade e realidade. Esse conceito de *corpo concreto* foi fruto de alguns anos de trajetória que incluíram minha passagem como aluna do Centro de Formatividade em Dança do Estado do RS (CFD), em 1991, como bailarina da Ânima Cia. de dança, dirigida por Eva Schul, e das montagens da coreógrafa Andrea Druck. Esse conceito de *corpo concreto* respondia a pergunta sobre qual era o *jogo específico da dança*, oriunda, com efeito, do estímulo que o CFD me propôs para pensar a que regras a produção de dança em Porto Alegre estava sujeita. A tal concretude do corpo reverberava as proposições de uma tradição da dança moderna carregada pelo trabalho de Eva Schul, discípula de Hanya Holm, ecoando a busca moderna pelas especificidades das diferentes artes, e, no caso da dança, pelo gesto que se descolava da música e do drama.

A pergunta foi aprofundada no trabalho de Andrea e me levou a interessar-me pelo antes insuspeitado universo da dança pós-moderna norte-americana, tradição que conferiu uma centralidade ao corpo na arte da dança e moveu de maneira radical os fundamentos de uma noção de corpo, de movimento e de encenação. Foi então que, na procura por localizar minhas buscas nessa noção de um jogo real, de um peso sujeito à gravidade, ávida por ferramentas para a experimentação e observação do movimento que me permitissem aprofundar minhas capacidades responsivas aos mesmos (reunidos no *guarda-chuva* da Educação Somática), que busquei os estudos na *Trisha Brown Dance Company*.

Aquilo que vinha sendo uma necessidade para os artistas de dança desde o início do século XX, e explicitamente a partir de Merce Cunningham, fazia eco tardio na minha trajetória como bailarina e coreógrafa. Na minha motivação original, entretanto, a noção de corpo sofria das ciladas que a tradicional dicotomização corpo-mente nos prega sempre. Parecia-me óbvio que, se esses artistas propunham o movimento cotidiano e a própria

corporeidade como obra, eles estariam então propondo um corpo longe da espetacularização – tão associada ao efeito, à fantasia –, portanto, de tudo o que não fosse *concreto*.

Contudo, o que encontrei lá foi a falência dessa noção. Os dois anos de estudo foram de plena descoberta. A beleza, a coerência e a exemplaridade (PAREYSON, 1993, p. 133-170) dos trabalhos desses artistas foi se descortinando. Abriam-se possibilidades infinitas de um corpo que é continuidade com o espaço, que é resultado e gerador de ideias, e cuja experiência se confunde com a imaginação. Não seria mais possível falar em corpo *concreto* como livre de subjetividade. Pelo contrário, é da característica dos trabalhos do período da *Judson* serem compostos por uma espécie de matriz de jogo aberta (uma tarefa de movimento), abordada de tal maneira que as diferenças que emergem entre indivíduos possam ser tomadas como um dado positivo e, portanto, como material artístico. Conhecer a matriz desse pensamento que se tornou tão comum na dança contemporânea mostrou a complexidade e a sutileza implicada nele.

Talvez o maior apelo desse universo de dança seja o convite à experiência, a focar o trabalho na observação da experiência do corpo. Talvez essa seja mesmo uma operação técnica fundamental no fazer da dança aqui discutido. Mas, ainda assim, à luz dessa mesma vivência, como eu poderia privilegiar a experiência sensível se essa, num determinado ponto, se confunde com a imaginação, o desejo e as expectativas? Essa dúvida remete à proposta que Gil faz a partir da improvisação de contato de Steve Paxton (justamente um dos artistas do período da *Judson Church*). Segundo Gil, Steve Paxton afirma-o claramente: “saber que se toca e é tocado acompanha a consciência (*awareness*) de que o mesmo processo está se desenrolando no interior da pessoa com que se dança” (*apud* GIL, 2004, p. 112).

Mesmo que se possa destacar a importância do foco na experiência como um traço distintivo da *abordagem* da dança inspirada pelos artistas da *Judson Church*, não acredito que esse traço mereça uma centralidade definidora, estável. Opto por tomar a experiência como uma abordagem que configura uma espécie de tradição, abordagem que talvez não predomine nem canalize o ensino tradicional da dança, mas que nunca está ausente de qualquer forma de dança ou processo pedagógico nessa arte. Eu diria que a

dança pós-*Judson* passou a *discursar* sobre a experiência, isto é, a colocá-la em questão, a estetizá-la e problematizá-la. O fato de isto ter sido empreendido em tal momento, não retira essa característica de outras danças, sendo talvez central para a compreensão dos fenômenos que englobamos em torno do nome desse campo. Prefiro, então, manter também a experiência como uma pergunta. Acredito que, para ampliarmos as investigações poéticas e críticas sobre dança, podemos experimentar, mesmo que temporariamente, cessar o propor de uma *outra* ou de uma *nova* dança.

Assim, a ideia central e básica desta pesquisa é *quero falar de um corpo que já é e que não tem ponto de chegada. Que não admite dicotomias*. Esse é o conceito operacional. Não ter como marcar um início. Não ter um ponto zero. Todo o corpo é construído, como nos ensinou Mauss (1974), apontando como técnicos os fazeres corporais que tomamos como naturalizados. Assim, também é construído e técnico o corpo auto-referente do *performer* para as artes visuais (COHEN, 1998, p. 75).

8. O CORPO ALGODÃOZADO

Então, o *corpo algodãozado* é imagem da pergunta: consigo definir um corpo estável, concreto, fundador? O enfrentamento dessa questão e sua resposta negativa me fizeram pensar no *algodãozar*. O abrir do algodão, a ação de separar os pedaços de algodão encerra a imagem de um corpo esgarçado, invadido pelo espaço externo, aberto, esburacado, uma ação que, enquanto dura, desdobra-se em possibilidades de imaginação e relações.

O *algodãozar* tornou-se a poesia do corpo rarefeito, um corpo invadido pela pergunta que saltou aos olhos ao longo de todo o aprendizado do universo da dança pós-moderna norte-americana e da Educação Somática: consigo determinar onde começa e termina o meu corpo? Como privilegiar uma noção de *corpo físico, concreto*, se ao longo do aprendizado dos procedimentos técnicos pude ir percebendo como nossas noções mais caras de *concretude*, como, por exemplo, o peso e a reação à gravidade, são fruto de ideias de mundo, algumas vezes intransferíveis, incomunicáveis? Como lidar com o peso passivo, com o próprio corpo como objeto, se nossa reação à gravidade se dá como ação muscular, se o passivo se confunde com a vontade? Consigo determinar onde termina a minha experiência e começa a minha imaginação?

Parecia-me que quanto mais eu aprofundava minha experiência, menos eu encontrava o lugar concreto da realidade, menos conseguia separar o que é experimentar do que é culturalmente aprendido, no sentido de que essas distinções se esgarçavam, se ampliando em uma gama de variações instáveis (ao contrário de se tornarem uma massa homogênea e indistinta). Determinar o lugar do *eu* no corpo passou a parecer uma possibilidade de escolha, que levou a revisar outros pontos de estabilidade no fazer da dança, outros pontos de partida dados. Se sempre há um antes (GIL, 2004, p. 13-25), um desdobrar para o antes, posso ver o chão do teatro ou da sala de dança não necessariamente como ponto de partida ou condição para a criação de obras de dança, mas como uma escolha possível entre outras, como um *recorte arbitrário*. O mesmo raciocínio se estende para a primeira posição do *ballet*, para o sentar na borboleta da dança moderna e para o deitar do chão da *dança*

contemporânea, todos eles tradicionais pontos de partida.

Assim, o corpo não é pura natureza, ele é memória, comportamento, cultura e muito mais. Se tomamos a ideia de que o corpo tem a cultura atravessada em si mesmo, entregar-se para o foco da experiência, à sensação e ao contato com outras pessoas, não é suspender a crítica. *Entregar-se* é deixar que os sentidos se desenvolvam, *ganhem corpo*, estejam *em movimento*, que a experiência desafie esses sentidos. Quando dou indicações a meus alunos/bailarinos como “deixar a cabeça cair”, “se entregar para a respiração”, significa que as vejo não como mera figuras de linguagem, mas sim, como possibilidade de permitir que os sentidos se desenvolvam, que tomemos outras perspectivas. Trata-se de fazer o praticante se permitir ser surpreendido. Não é perder os sentidos. É não ter a prepotência de achar que os pensamentos não estão constantemente acontecendo muscularmente, de achar que posso comandar com a minha *cabeça*. Evitar o movimento também é mover-se. A ação de trancar a dança também é mover-se. Ou melhor, é uma ação como qualquer outra.

Reunir pessoas para desfilar quadradinhos de algodão, do tipo que são vendidos em pacotes em farmácias e supermercados: esse procedimento tornou-se simbólico no percurso desta pesquisa. Como propiciar um contato com a experiência, com o corpo? Um dos recursos mais usados é, no caso de uma prática orientada, solicitar que os participantes se deitem no chão, de maneira confortável, e permitam que o seu peso seja entregue para o chão, para a terra, para o espaço, para *n* possibilidades que variam, assim como variam as visões de mundo. Aquilo que parece pura física newtoniana já está em movimento. Decidi trabalhar em grupo justamente para desafiar a minha percepção, isto é a construção do meu movimento com os movimentos-ideias de outras pessoas: maneiras de mover, de distribuir o peso, maneiras de dizer.

Quando comecei esse tipo de experiência, optei por não iniciar o processo pedagógico-coreográfico convidando para que os outros bailarinos entregassem o peso, mas sim para desfilar quadradinhos de algodão. Achei que com isso eu contornaria dois problemas: o do método, que vinha tendendo a transformar a forma do movimento em coreografia; e o da capacidade de propiciar entrega, a necessidade da relação de escuta com o movimento.

Com o algodão, eu tentava surpreender as expectativas de quem

esperava uma aula padrão dessa abordagem, isto é, iniciando com o processo de deitar no chão. Procurava abrir a possibilidade de imaginar danças pra além desse chão, que, nas práticas da dança chamada contemporânea (cujo nome não procurarei discutir aqui) tornou-se um ponto de partida muito dado. Com uma tarefa clara e ainda *fora* do corpo – no algodão – eu julgava que a atenção poderia ficar facilmente conectada em um ponto, o que permitiria que quem a realizasse pudesse passar a perceber o fluxo dos pensamentos, a deixar a musculatura menos tensa. Propiciar esse *devaneio de fiandeiras* pareceu ser uma estratégia com maior chance de sucesso do que solicitar um foco fixo no peso ou na respiração, tarefa mais complexa do que pode parecer. Dizer “relaxe”, “se entregue”, numa condução de prática, nem sempre produz o efeito desejado. Muitas vezes é ansiogênico, pois os alunos-bailarinos podem apenas perceber a sua incapacidade de *deixar de fazer*.

Assim, o termo *algodãozar* foi cunhado, tentando representar a base de toda a minha investigação poética. Ele corresponde à condição de entrega buscada para que se possa perceber o *corpo-imaginação*, o fluxo e a construção das percepções. É pela entrega, pela experimentação, é ao admitir que dançar é sempre viver – experimentar – de novo, pelo contato *com* o corpo, que essa pesquisa se constrói.

Esse tipo de procedimento poético em dança, como conceito operacional, foi sendo construído durante todo o século XX, mas de maneira aguda a partir das experimentações da geração da *Judson Church*. Esse tipo de abordagem tem sido cada vez mais generalizado e tem fundamentado uma enorme gama de trabalhos, conceitos e práticas da dança e da performance atuais. Portanto, para mim é determinante admitir tal abordagem como generalizada, ou seja, saturada como justificativa para a instauração de obras. Resta-me ser radicalmente específica, pois essa abordagem é comum a muitos trabalhos de dança contemporânea na atualidade. O que tenho de específico? Apenas o que meus companheiros de trabalho e eu fazemos, resta-me dizer “isto é um trabalho, porque assim o quero”.

Ao partir dessa problemática prática, e se o corpo não tem limites, se ele está relacionado com o espaço (e esse com outros espaços) e se, ainda, há um relacionar de diferentes corpos, resta-me circunscrever meu trabalho delimitando um espaço arbitrário. Nomeei essa delimitação como *cercamento*.

O *cercamento* é uma decisão e um procedimento prévios ao trabalho. Consiste em delimitar uma área, na maior parte das vezes quadrada e com fita vermelha. Uma vez determinada, a performance pode dar-se. O que ocorrer dentro desse quadrado é considerado, arbitrariamente, obra. As experimentações de *cercamentos* geraram uma série de espetáculos e trabalhos chamados de *Caixas*.

Todos esses procedimentos pareciam-me citações. Ou seja, eram recorrências históricas, repetições e localizavam-se em minha experiência com uma tradição de dança: a dança pós-moderna norte-americana, mais especificamente o trabalho de Trisha Brown.

9. DESDOBRAMENTOS

Se o que eu penso é movimento, se palavras são desdobramentos de movimentos, trabalhar coletivamente se impõe como imperativo. A dança está num patamar no qual o que se exige para desenvolvê-la é especificidade. Os problemas que estão postos para a criação em dança implicam uma consciência aguda – corporal, de relações de trabalho, dramática – de todos os sentidos de uma obra por parte de quem a executa. Daí a necessidade do trabalho em colaboração. Criar em colaboração é assumir uma dramaturgia. É colocar em suspenso os papéis do coreógrafo, do bailarino, do diretor, o estatuto da dança e do que é uma obra, e enfrentar abertamente – com a consciência do processo – os desafios e sabores do diálogo que podem surgir.

Foi com essa motivação que optei por trabalhar em Porto Alegre, logo após o término dos estudos na Trisha Brown Dance Company. A opção foi a de criar trabalhos e ambiente, de poder estabelecer relações de criação que pudessem ser aprofundadas e nas quais se pudesse usufruir do diálogo orientado por conquistas compartilhadas. Para isso, o *ARTERIA – Artistas de Dança em Colaboração* foi criado, juntamente com Cibele Sastre e Suzi Weber, ainda em 2001, buscando agregar trabalhos de diferentes autores e diferentes iniciativas de produção, de forma cooperativada e aberta aos mais variados modos de participação. Além de aglutinar trabalhos de Cibele Sastre, Marco Fillipin, Heloisa Gravina e de outros artistas, o *ARTERIA* concebeu e produziu o *CONEXÃO SUL – Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança*, em maio de 2002. O *CONEXÃO* buscou estabelecer trocas constantes entre artistas de dança do Rio Grande do Sul, Paraná e de Santa Catarina, dar visibilidade para a produção da região e afirmar o potencial reflexivo e de produção de artistas. O evento teve outras quatro edições – duas em Curitiba (em 2003 e 2007), outra em Florianópolis (em 2003) – produzidas por artistas dessas duas cidades, além de mais uma produzida pelo *ARTERIA* em 2006.

Na edição de 2006, propusemos os formatos da *oficina-debate* e do *cafezinho*. Na primeira, o intuito foi afirmar o papel reflexivo do artista e do fazer artístico, conferindo a um coreógrafo de cada estado a tarefa de

apresentar seu trabalho pedagógico e expor as suas articulações com o espetáculo apresentado na noite anterior. O *cafezinho* foi uma tentativa de otimizar as conexões espontâneas que ocorrem em encontros e festivais. Abolimos os debates dirigidos e propusemos um espaço de estar, de convívio, regado a lanches, microfone aberto e performances concomitantes. Acredito que esses formatos, e o próprio *CONEXÃO SUL*, nasceram dessa busca por encontrar estratégias de trabalho e criação que compreendam a riqueza da contribuição de cada participante de um processo artístico e, com isso, de se permitir mover categorias para encontrar relações que possam servir melhor às necessidades de trabalho e criação.

A raiz da série *Caixas*, na qual venho trabalhando desde outubro de 2000, também está nessa motivação. Ela é composta por trabalhos de diferentes envergaduras: o solo coreografado *Talk to the Hand*, as estruturas para improvisação *Que quadrado se faz com sete vértices?* e *Caixa 3*, o espetáculo para palco italiano *FATO.*, a instalação *Cercamento – 16.07.2005* e a improvisação *Caixa + Solo*. O processo que instaura trabalhos com pretensões tão diferentes (improvisações, coreografia *acabada*, o *espetáculo inteiro*, a *instalação*) é o simples ato – prévio à performance – de delimitação do espaço. Uma vez assumido, o espaço aberto por cada um desses trabalhos se torna possibilidade de criação em colaboração de todos os seus participantes, importando exclusivamente os resultados que esses participantes podem configurar, sem qualquer outra escolha prévia que imponha hierarquias na criação. Importa que esses trabalhos tenham diferentes pretensões e inserções (alguns foram realizados em quatro dias, já *FATO.* completou quatro anos de trabalho), bem como diferentes participantes entre si, assim como importa que o *ARTERIA* não seja um grupo encabeçado por um criador: o que se busca é que a possibilidade de colaborar/treinar/improvisar/debater/experimentar em diálogo. Interessa abordar como material o poetizar da experiência de cada um, e arriscar encontrar soluções também poéticas para o diálogo intersubjetivo.

Depois de cinco anos envolvida com a série *Caixas*, o convite feito pelo *Projeto MAX* (formado por Alexandra Dias, Michel Capeletti e André Mubarack) para participar de *Instruções para abrir o corpo em caso de emergência* soou como a possibilidade de ampliar as parcerias. Eu percebia afinidades na visão

do que pode ser construir ambiente em dança, na maneira de abordar o corpo e a dramaturgia, e havia, principalmente, o desejo de trabalhar com artistas que apresentavam uma atitude propositiva.

Soou também especialmente convidativo pela sintonia com o momento dos participantes do Projeto Max: depois de alguns anos aberta a toda e qualquer possibilidade de movimento em cada *Caixa* que foi instaurada, num processo de ampliação de perguntas, parecia ter chegado a hora de focar, arriscar uma pergunta bem específica. Eles traziam o *virar o corpo do avesso*. Essa proposta inspirou-me o enfrentamento do que é inelutável, para o bem e para o mal – em mim mesma – do que podem ser tensões extremas. O trabalho foi uma criação a três (de Alexandra, Michel e minha. André não participou desta montagem), sem que o papel de diretor (a mim conferido) tenha criado uma relação de hierarquia nas decisões artísticas e de produção. Mais uma vez, o que se manifestou nesse processo foi a necessidade de incorporar a negociação ela mesma como uma forma de cada participante apoderar-se, poeticamente, das escolhas que engendram um trabalho.

O processo se estendeu no projeto *INSTRUÇÕES]desdobramentos*, no qual realizamos pequenas performances oriundas do espetáculo e diversas atividades de debate, intercâmbio e colaboração, como um coquetel-exposição de artistas convidados de diferentes áreas, a manutenção de um site (<http://desdobramentos.org>), uma oficina com um artista convidado (Irion Nolasco), um laboratório de criação e um seminário em torno da performance com debatedores-artistas de diferentes áreas.

Na abertura do seminário, apresentamos o espetáculo *Instruções para abrir o corpo em caso de emergência* de forma improvisada/debatida, permitindo-nos o processo de *falar-fazer*, de borrar pensar-fazer, expor-agir, de *deixar acontecer*. Essa apresentação foi o culminar de uma busca pelo *corpo algodãozado*, mais especificamente no aspecto do arriscar deixar a fala invadir o copo. Esse aspecto vinha latente desde o solo *Talk to the Hand* (trabalho que inaugurou a série *Caixas*) e anunciava uma *oralidade* (tanto a possibilidade da fala quanto o gesto de levar alimento à boca) nos gestos e o gesticular das mãos acompanhando o falar. O falar-fazer como obra já tinha sido experimentado por mim num trabalho feito no âmbito da oficina de Fernando Passos, e que envolveu o contar do mito de Orfeu, além de ser um

procedimento constantemente utilizado em aula. Na apresentação do *INSTRUÇÕES]desdobramentos*, ela foi, finalmente, configurada em público, com sua proposta mais bem conscientizada por nós. Dela também decorreu a apresentação da palestra demonstrada/dançada/falada da debatedora Mônica Dantas, no dia seguinte, bem como os trabalhos sobre os quais estou debruçada agora, as palestras/performances chamadas justamente de *Corpo Algodãozado*, organizadas também em torno do contar do mito de Orfeu.

Acredito que, nesse processo com o *PROJETO MAX*, houve uma espécie de aprofundamento, que penso estar representado nas fotos da capa e da quarta capa da presente proposta de dissertação, processo esse que tornou inevitável tomar esta escrita como um *desdobramento* de movimentos, danças e performances. Nas *Caixas*, linhas vermelhas formavam um quadrado arbitrário (e apenas convencional) que podia determinar o que era e o que não era obra. No *Instruções para abrir o corpo em caso de emergência* o fio vermelho reapareceu, de maneira não-programada, procurando configurar não só a ligação entre corpos, mas a sua continuidade mútua. No projeto *INSTRUÇÕES]desdobramentos* os fios vermelhos passaram a representar possibilidades de conexões sem hierarquia. Parece-me, também, que as possibilidades da fita vermelha em demarcar *o dentro e o fora* se fragmentaram, resultando em um galho de trepadeira que sai da folha de papel, entrando, labanianamente, numa espiral para o espaço (como na quarta capa da proposta). Possibilidades de conexões multiplicaram-se, assim como se aprofundaram e confundiram-se (como os mundos para Orfeu) às de um corpo que *já é dança* (GIL, 2002, p. 13).

Todos esses investimentos são permeados, construídos por e constroem, eles mesmos, uma pedagogia. Não aparto dos *desdobramentos*, portanto, o trabalho com alunos no qual eu não tenha participado diretamente de um processo de criação de uma obra. Se não aparto essas instâncias, a criação de um trabalho é uma possibilidade sempre latente.

A seguir relato mais detalhadamente um dos trabalhos da série *Caixas*. Os trabalhos aqui citados podem ser assistidos no DVD em anexo.

10. DESCRIÇÃO DE UM TRABALHO

Nos *cercamentos* da série *Caixas*, as decisões que instauram um trabalho são prévias. Nesse caso de *Caixa + Solo*, a definição das decisões prévias dá nome ao trabalho: determino uma *caixa* (um quadrado delimitado com fita vermelha no chão) e que o trabalho envolve apenas um performer [importa que seja eu mesma? Acho que não, mas importa quem é, os resultados específicos que surgem. Importa que ele possa ser repetido? Não, mas é uma possibilidade já aberta. Importa que ele se estabeleça como coreografia? Ainda não. Importa que seja em um lugar específico? Não]. Estabelecidas as escolhas, o que pode acontecer a partir daí?

Esse trabalho foi realizado depois de outros que foram cunhando um repertório de resultados de formas de movimento, de estratégias e de procedimentos. Esse repertório foi derramado no momento da performance porque já havia sido experimentado. Eu já dominava algumas de suas possibilidades; havia, portanto, uma certa previsibilidade das ocorrências, das questões que emergiam e das maneiras de solucioná-las. A tarefa que me coloquei era a de cortar bruscamente o que se configurava, mudar subitamente de foco, como uma tentativa de surpreender a mim mesma. Com esse procedimento, essa *Caixa* explicita o agregar de materiais coreográficos e cênicos diversos e díspares.

10.1. O QUE PODE SER A DESCRIÇÃO DE UMA CRIAÇÃO EM MOVIMENTO?

Optei aqui por apenas descrever o percurso de um trecho da performance passo a passo, acompanhado das minhas impressões, e dos significados que articulo, fora e durante cada performance, no lugar de fazer uma análise organizada em categorias. Essa forma de apresentação dos conteúdos é capaz de dar idéia de como o ato da performance está impregnado de pensamentos claros, e como é o transito entre as diferentes momentos da consciência, o fluxo entre o que é sentido, pensado, lembrado,

do que vem como insight, do que vem como clichê, bem como das escolhas e evoluções que vão se processando. Performear, ou dançar, ou improvisar: ações que são quase sinônimos, pois guardam em si o ato da criação enquanto a própria obra se desdobra.

O presente registro tem aqui fins de análise. Há, porém, no coração deste trabalho e de toda a abordagem em que se encontra inserido a aposta de que é justamente entrando numa escala onde a atenção à experiência vai se tornando mais e mais sutil que é possível propiciar essa mesma experiência em quem se encontra fora do quadrado. Se eu estou colocando a minha percepção em jogo, coloco, não só por articulação de *macro-significados*, mas por contágio, pelos sentidos que podem passar despercebidos, por uma disposição, a percepção do outro também em movimento (GIL, 2004, p. 77). A aposta no *algodãozar* é a de que é possível também *algodãozar* o ar em torno.

10.2. CAIXA + SOLO

Transcrevo aqui a partir do início da gravação e não daquilo que eu considero o início da performance, para trazer a problemática da determinação do início do trabalho. Dessa maneira eu trago o contexto em que o trabalho foi instaurado. Na gravação eu desenho o quadrado no chão do atelier, utilizando as marcas da lajota, mas procurando não acompanhá-las em um dos lados do quadrado, para reforçar a sua arbitrariedade.



Figura 2 – *Caixa + Solo*: O cercamento prévio não acompanha as marcas do chão.

Marcar o quadrado não é entendido por mim como parte da obra. Mas

adentrar o espaço desenhado pela fita garante um sentido de início? E, mais importante: essa operação (entrar no quadrado) funciona como indicador da arbitrariedade do cercamento? Para mim, até agora, importa que isso fique explícito. O que acontece com o trabalho se admito que só os *performers* participantes são capazes de conhecer esse significado (justamente pela sua determinação prévia)? Informar o público por intermédio dessa mesma explicação prévia, seja pela fala, por um programa impresso, por um título mais descritivo, seria uma possibilidade, mas que ainda parecer-me-ia excessivamente fácil. Assim, ali estou, cercando com fita vermelha. Eis o procedimento instaurador que procura dizer: esse é o trabalho, apenas isso, ainda que o movimento e seus desdobramentos escapem sempre.

Cercar com um quadrado vermelho. Perguntaram-me porque não um círculo, chegaram a me sugerir que o círculo seria uma maneira de sair da rigidez que eu vinha apresentando. Consegui perceber que deve ser um quadrado vermelho, para explicitá-lo como um procedimento extremamente arbitrário, gratuito e planejado.

Coloquei o CD player, os brincos a serem usados e os CDs a serem tocados dentro do quadrado. Assim, já determinei arbitrariamente algumas possibilidades. Eram escolhas prévias, mas não determinantes para que fosse o *Caixa + Solo*. A improvisação resultante também ainda não o era.

Comecei, isto é, pisei o espaço de dentro do quadrado. O que é *começar* no corpo? Certa vez ouvi em aula o improvisador inglês Julyen Hamilton dizendo que *começar no corpo* é diferente de fazer soar uma nota no instrumento, pois o corpo nunca deixa de existir. É exatamente isso que John Cage coloca em jogo em toda a sua obra. A gente pode procurar a atitude de *ponto neutro* no corpo, mas o que é esse ponto neutro? A posição de parar e alinhar não pode ser também um vício? Como ordenamos o mundo a partir do corpo?

Quando eu dançava *ballet*, preparava as posições de forma que elas nunca cessavam no corpo, nunca eram concluídas. Parecia-me que nunca era suficiente, era como se o corpo não se acomodasse, como se não houvesse estabilidade. Isso remetia e dava a ver uma certa insegurança. Minhas colegas imitavam essa preparação das posições, recorrendo a elementos cômicos. O início pode virar uma cilada se for tomado como o que instaura um lugar

mágico, estabelece quase um *patuá* de dependência e não de liberdade. É importante distinguir as escolhas daquilo que nos permite acessar a liberdade no corpo, para que os recursos de preparação não criem dependências, mas para que essa condição seja compreendida como temporária. E mais importante, eu acho: se é o corpo a fonte da criação, como não formalizar uma posição (preparatória), um comportamento do corpo? *A figura de se concentrar*, por exemplo, pode ser apenas um hábito estabelecido e inconsciente, mas pode ser também material para a criação.

A Técnica de Alexander (ALEXANDER, 1992) é uma proposta de prática corporal pertencente à Educação Somática. Ela pretende trabalhar sobre os hábitos posturais que afetariam a qualidade do movimento. Essa técnica centra a sua ação sobre a relação da cabeça com o pescoço e o papel das ideias sobre o movimento, procurando reprogramar ou revisitar a noção de esforço.

Alexander propôs, como um dos passos de sua técnica, a *inibição*. Essa ideia, para ele, não tem relação com seu homônimo no senso comum. Trata-se de uma noção positiva e não pejorativa que consiste em parar para se observar antes de fazer. Contudo, parar não é fazer uma preparação, mas sim, não fazer. Isso faz toda a diferença. O parar pode ser um pausar. *Inibir*, na Técnica de Alexander, corresponde a uma *aferição* das ações, a colocar o olhar no corpo, a observar o que já está ocorrendo durante a pausa e, na maior parte das vezes, poder dar tempo para optar por outras ideias de movimento ou *direções*. Essas *direções* têm necessariamente uma qualidade dinâmica, nunca estática, baseadas na noção de *poise* (termo inglês sem correspondência no português que designa uma relação dinâmica entre partes) e não de *posição*.

Quando digo que a pergunta desta pesquisa de mestrado é a dos limites do corpo, estou querendo dizer que essa pergunta se dá como tensão. Há convicções, há pudores, há dúvidas, há teimosias, há receios, há apaixonamentos. Esses sentimentos de adesão e de recusa criam problemas que tem sido produtivos numa grande medida, mas nunca na sua totalidade. O pudor para determinar um início no corpo gerou a noção de *já é, já foi*. Essa noção não é nada mais que a noção de *poise* da Técnica de Alexander. Ao mesmo tempo, esse pudor gera muitas vezes uma recusa que aciono como um atropelamento da escuta, da pausa e da aferição. Sim, é possível, e também necessário, saber aferir em movimento, isso é uma condição da dança. Mas

essa habilidade deve ser cultivada, aprofundada, encarnada, incorporada na carne num diálogo que não é senão diário, repetitivo. É necessário cultivar diariamente a habilidade de se manter em movimento. Aqui falo do movimento em pequena escala (GIL, 2004, p. 115), do *pré-movimento* (GODARD, 1995, p. 224), isto é, da organização postural que antecede os movimentos voluntários e carrega as marcas identitárias de movimento de uma pessoa, realizados na musculatura mais profunda, junto aos ossos, por reações instintivas e emoções. Daí a necessidade de uma abordagem que não é senão indireta, receptiva, a necessidade de aferir, de escutar.

Aferir, voltar o olhar para o corpo e mudar de foco são procedimentos que podem se corresponder, podendo ter significados muito semelhantes. Se o jogo de manter esse diálogo diário com a percepção do movimento próprio for bem desenvolvido, o *aferir* pode passar a corresponder a *voltar o olhar para o corpo* ou a *mudar de foco*. Este último significaria que, em movimento, posso aproveitar minhas distrações para mudar de assunto, tematizar essas distrações, dançar sobre e com elas. Quando um jogo se esgota, posso colocar minha atenção na sensação, e aí o jogo se renova. Isso feito em movimento é a própria chave da improvisação em dança.

Foi assim que procurei instaurar ali, na ação de entrar dentro do quadrado delimitado pela fita vermelha, um *começo*, uma questão muito instigante para mim nos últimos anos, ainda que nem sempre de maneira produtiva.

Vejo uma tendência a fazer a *iniciação* de movimento pela ponta dos dedos e percebo que é aí que os ecos do repertório formal de Trisha Brown se manifestam nas formas e trajetos que meu corpo escolhe. *Iniciação*, no sistema Laban-Bartenieff, é um aspecto do movimento que descreve a parte do corpo que o inicia (FERNANDES, 2002, p. 67). Percebo, então, uma contaminação do trabalho de Trisha Brown na *iniciação* do meu movimento.

O braço atravessa a linha vermelha. Tenho uma consciência bem forte dessa linha. A linha é no chão, mas reproduzo ela no ar. Não é um limite efetivo, não é uma parede. Os pássaros lá fora, as coisas fora – lembro de perceber o contato permanente com o mundo fora e estar num espaço específico, um atelier.

Pausas.

Pausa cruzando o braço. A atitude cotidiana em cena virou um clichê. Colocar movimentos cotidianos em cena, hoje, não justifica um trabalho. É uma forma incorporada ao repertório (de formas) da dança.

Deixo a careta vir – um pouco deliberado. A improvisadora norte-americana Katie Duck diria, como ouvi em aula, que eu estaria dando “a chance to choice”, uma “chance para a escolha”. Escolher deliberadamente é aquilo que deve ser evitado, o que se deve procurar não dar espaço durante as improvisações. O gesto da careta cava espaço para o que em breve surgiria como uma fungada. Para a careta poder ser lida como forma coreográfica e não como mero ruído inconsciente, utilizo repetições das mesmas. As repetições entram no trabalho para explicitar que o que era gesto residual, *virou coreografia*, estabeleceu-se como forma. Faço repetições de gestos em diferentes momentos do trabalho.

Há um repertório meu que é recorrente e que talvez possa indicar caminhos mais sólidos: caretas, mãos, mãos que apontam. Lembro que olhei para a câmera como uma ação bem consciente, redirecionei o foco da improvisação para esse jogo com a câmera. Esse gesto trouxe outro polo de tensão: o da sedução do espectador, remetendo à problemática proposta por Yvonne Rainer.

Ao olhar para a câmera, penso: eu sei que você está aí – imaginando o espectador. Gosto desse lugar, dessa possibilidade de jogo que admite a presença de uma plateia. Assim, gosto de explicitar uma convenção de faz-de-conta que pode existir ao entrar em cena. Esse tipo de exploração esteve presente em boa parte de minha trajetória como bailarina. Percebo que esse tipo de procedimento desenvolveu-se, chegando à pesquisa atual.

Realizo mudanças rápidas: uma careta, um passo à frente, uma flutuação com um passo atrás, a partir das escápulas, como um eco do repertório típico de Trisha – que utiliza muito esse tipo de ponto de referência para o movimento. A cabeça me leva subitamente para o chão. Mudar de nível muda o ponto de vista e, portanto, muda o padrão do movimento.

Soltar a cabeça em fluxo livre, deixando-a cair diretamente para o chão remete a um fator central da Técnica de Alexander. A ampliação do movimento entre o crânio e a primeira vértebra cervical interfere diretamente na organização da coluna e do movimento como um todo. Isso é chamado de

controle primordial na Técnica de Alexander. Além de interferir na qualidade do movimento, leva a uma possibilidade de percepção mais sutil do mesmo, pela mobilização dos músculos occipitais. Esses são responsáveis por manter a cabeça ereta e, ao mesmo tempo, eles contêm terminações nervosas importantes para nosso senso de equilíbrio.

Depois da queda, deito no chão de barriga para o teto, na posição de *semi-supino*, ou *repouso reconstutivo*.

Essa é uma posição constantemente utilizada para iniciar aulas, fico desconfortável com o conhecido *lugar de início*. Para negá-lo, coloco as mãos cruzadas na barriga, como se eu fosse apenas ver TV (justamente uma situação de embotamento), me ajeito, mas não busco a posição anatômica.

Eu auscultava o espaço e, subitamente, comecei a fungar o chão. No todo dessa improvisação, criou-se um senso de que havia uma primeira parte que preparava o que vinha na sequência. Foi gasto um tempo para *me achar* e eu tinha consciência disso enquanto improvisava. Consegui nessa improvisação fazer escolhas rápidas e me atirar nelas. Eu não estava em estado de “do not give chance to choice”, como diria Katie Duck. Isso é, não me dar chance de escolher o que fazer muito deliberadamente. Mas tive coragem de me atirar subitamente. Foi um ato de decisão, talvez de escolha, no sentido de Katie Duck, e de uma tremenda mobilização da vontade para conseguir me vulnerabilizar. Fungar o chão. Ridículo, animalesco, animal.

Minhas escápulas estão bem conectadas na fungada. Espalho bem a mão no chão, sei o que isso provoca, é uma escolha. Provoca uma relação bastante ampla com o chão, é uma forma de aceitar o chão, causa desequilíbrio/equilíbrio e contato, não evito, mas domino mais.

Não evito, e é um hábito de corpo *bonito* no comportamento da dança contemporânea. No começo estou com o punho fechado, apoio nos cotovelos. Mais no final uma das mãos se espalha no chão, provocando, justamente, a conexão com a escápula, isto é, com a força e a mobilidade do braço ao mesmo tempo.

Sei que ali me dou uma tarefa: cumprir a distância do quadrado até a extremidade para a qual já estou indo e depois o sentido inverso. Determinar uma tarefa libera para aprofundar na experiência, para se observar a partir de um foco definido.

A tarefa inclui também ter que cheirar até a beira sem ultrapassar a linha: o nariz não alcança, é uma impossibilidade. Resolver essa tarefa é um problema. Realizo-a também como que fazendo uma declaração: em um estado *tomado*, sei que estou fingindo, faço coisas bem arbitrárias, como marcar o limite com a mão. É possível fungar e fazer uma declaração ao mesmo tempo, a de que todo aquele espaço é fingimento, e portanto o que eu faço pode não ser uma experiência original...

Declaro mostrando com a mão. Marcar os limites com a mão é algo que surge muito no meu movimento. Tarefas difíceis nos desafiam do controle. Não é um limite *físico*, pois posso ultrapassá-lo, a orientação (a linha vermelha) é aqui apenas visual. Mas o corpo, com o tempo, pode aprender a respeitar esse limite, ganhar essa habilidade. O corpo aprende. Os limites se introjetam. Por outro lado, é a dificuldade e a gravidade da regra que podem desafiar uma solução no corpo, de maneira repentina.

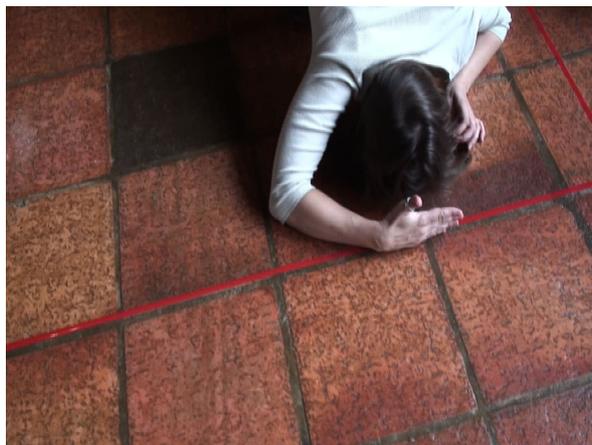


Figura 3 – *Caixa + Solo* – janeiro de 2006.

Não ultrapassar a linha. Faço isso com os recursos que tenho: posso olhar, controlar, escolher. Controle e entrega podem estar juntos, gestos que revelam a escolha, que são *pouco cênicos*, também entram. Ou que um dia foram pouco cênicos... Marco com a mão para me orientar, para não deixar a cabeça passar do limite.

Paro, olho, calculo.

A determinação dos limites da tarefa se deu (na verdade) quando percebi que tinha que respeitar o limite, o da linha vermelha que se aproximava

enquanto eu cheirava a linha de cimento. Acho que foi a linha de cimento que me encorajou a isso, por ser uma referência tão evidente.

Componho um ritmo para a cheirada, uma frase rítmica que se repete: é a maneira de comentar que virou forma, e é também uma maneira de tomar e reciclar o fôlego.

Termino a tarefa, caminho para trás, acocoro: olho novamente para a câmera, para dar a referência explícita de quem olha, seduzir, deixar a sedução acontecer. Ei, sei que você está aí (do lado de fora do quadrado)! Deixar a sedução aparecer é também uma maneira de me puxar para longe do meu limite.

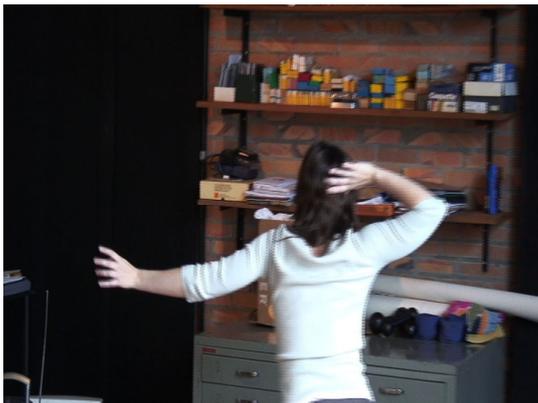
Há desequilíbrio na posição acocorada. Fica fácil deixar o assoalho pélvico comandar o movimento das pernas, fica bem evidenciado. As mãos soltas: passividade, entrega, oferecimento, vulnerabilidade. Deleite, permito que se prolongue, esse gesto convida para que eu não busque uma mudança súbita tão rápido...

Tentativa de mudança súbita: ela ocorre primeiro nos olhos, que se abrem mais, o rosto volta a ter *cara/forma/clichê* de neutro – um lugar traiçoeiro. Mantenho a posição do tronco e braços, um deles passando a mão no cabelo. Subo e caminho para trás: manter uma parte e mudar outras é uma forma de comentar que é forma: os braços ficam, passar a mão no cabelo vira coreografia, a distância do chão aumenta. Mas a *expressão* do rosto muda. Num comportamento colado, volta ao *neutro*. Eu poderia tentar fazer isso mantendo a possibilidade de sedução do rosto.

Faço essa posição e modifico a orientação, girando no eixo de um dos pés. Essa figura pode ser vista de qualquer frente: viro para as quatro frentes do quadrado. Onde é a frente do quadrado? Não mudo a forma, viro em bloco.

A cada virada eu pauso e demonstro, e a última frente (a quarta) nem pauso, o sentido do movimento (para cima) segue nos braços, enquanto o resto do corpo muda de foco.

Na terceira virada eu chego a me deslocar para o lado, mantendo a posição do corpo, como que movendo esse módulo (aqui se manifesta a noção de movimento como módulo, desenvolvida por Yvonne Rainer: o movimento como objeto e não como fluxo, negando a fluidez e o fraseado que identifica a dança).



Figuras 4 e 5 – *Caixa + Solo* – janeiro de 2006.

* * *

Interrompo a descrição do trecho para relatar o final do trabalho.

Quando a melodia da música gravada entra, após o solo de bateria, explicitamente danço: atiro o peso para os lados, deixo vir fluidez, quedas de cabeça, permito um rolo para o chão (a dança que mais sei e gosto de fazer).

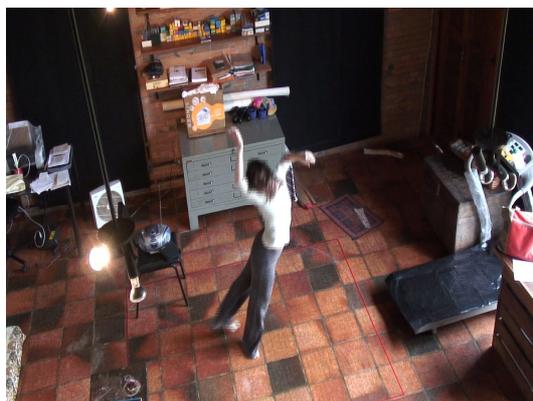


Figura 6 – *Caixa + Solo* – janeiro de 2006.

Deito e, no início da segunda frase, crispo o corpo (iniciação pelo centro do corpo, típica do expressionismo). Não sigo no deleite, fixo brevemente a forma e sento, sei que acabou, acabou a dancinha, a interrompo, ajoelho (uma maneira de estar fora, despojada, estando dentro), arrumo o cabelo, percebo que estou alinhada com as lajotas e comento isso, mudo para uma posição

sentada, algumas lajotas para o lado, bem alinhada, sigo arrumando o cabelo, faço essa mudança no tempo forte da música, na repetição da frase, (o quadril desce para o lado num tempo e os pés se colocam na frente no outro).



Figuras 7 e 8 – Caixa + Solo – janeiro de 2006.

Gestos na música ao lado de gestos *cotidianos*. Ainda em sintonia com a música, faço o gesto do espirro/tosse, citando o que já havia aparecido antes, repetindo a forma, saindo da função do gesto. Paro e sei que só falta sair. São decisões muito rápidas – mas ainda *choices*, escolhidas em excesso –, não deixo esse tempo se alongar (não deixar o tempo depois da escolha se alongar foi uma constante nesta performance), tento me surpreender e imediatamente saio do espaço delimitado, escorregando pelos joelhos. Fim.

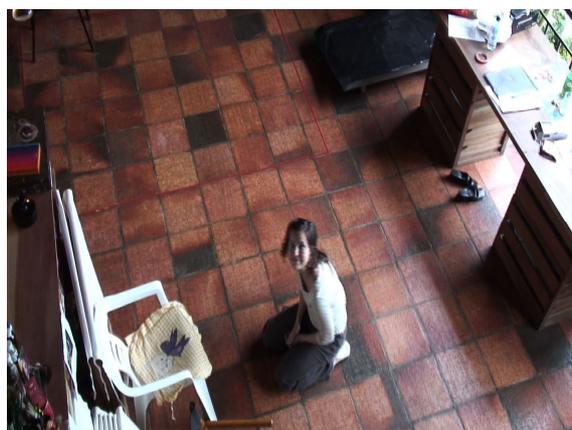


Figura 9 – Caixa + Solo – janeiro de 2006.

Fim para mim. A tensão dentro-fora continua. O responsável pela gravação continua gravando, eu olho para ele (olho para a câmera, falo com a

pessoa, explicitamente, fala assumida): “deu!”. Enquanto isso a música continuou tocando. Aí ele desliga a câmera.

[E a gravação se desdobra nesta escrita].

11. MARCA DE REFERÊNCIA QUE ORGANIZA UM FINAL

Surgida no final do ano de 2000 como produção poética, a presente investigação foi incorporada no âmbito do mestrado pelo viés da pesquisa em dança, isto é, o da dinâmica entre a criação e a reflexão tendo como horizonte a atividade artística em si mesma.

A preocupação da dimensão acadêmica desta pesquisa em arte foi a de organizar uma problemática do corpo em torno da noção que nela opera, a do *corpo algodãozado*, e de permitir o surgimento de novas produções poéticas. Essa imagem procura dar conta da instabilidade do corpo, da complexidade da sua limitação e conceituação, procurando não encará-lo como unidade fundadora, mas como criação permanente e dinâmica. A experiência do corpo foi abordada como uma atividade de relações sem centro, formada por e formativa de metáforas, imagens e valores.

Para que se pudesse compreender esta produção poética, foi necessário traçar um panorama das referências artísticas que lhe deram surgimento. Foi fundamental explicitar alguns aspectos das obras de Merce Cunningham e da geração que lhe sucedeu, a do movimento da Judson Church e mais especificamente de Trisha Brown, uma vez que a visão de corpo que aqui opera foi constituída no estudo prático, vivenciado em dança, do trabalho desta última.

Essa noção que emergiu não é nova, mas é refeita poeticamente por mim. Arranjo-a de maneira específica na criação de obras e desdobramentos em colaborações e práticas artísticas e pedagógicas, procurando aqui dar esse testemunho. O entendimento de fundo, oriundo da formatividade de Pareyson, é o de que um trabalho artístico precisa compreender os fazeres que lhe são exemplares, e que esse compreender se dá pela experimentação e repetição dos mesmos. O caminho da compreensão de um artista sobre sua própria obra passa por esse processo, o de reconhecer suas referências formativas. É só a partir daí que um trabalho mais específico, que chegue a uma regra própria, terá alguma condição de surgimento. Não tenho em absoluto tal pretensão aqui. Acredito que a força que esta pesquisa pode ter se espalha mais em suas

maneiras de estabelecer colaborações e em auxiliar na produção de ambiente para o fazer da dança. Vejo-me mais como uma agente trabalhando em prol do compartilhamento dos saberes específicos da dança, que tira disso a energia para a criação e vice-versa.

No seu período mais recente da pesquisa, a pergunta sobre os limites do corpo e a noção de *corpo algodãozado* estenderam-se em uma nova camada de sentido, a da busca de um imbricamento entre esse corpo instável e em criação e o texto como desdobramento dessa criação, levando a reflexões – aqui apresentadas muito brevemente – sobre a própria pesquisa em dança. Assim, a necessidade de dar voz à produção conceitual oriunda do fazer artístico foi ganhando mais espaço.

Esse diálogo com o ato da escrita se impôs pelo próprio desafio que a mesma representou. O desafio foi abordado, muitas vezes, por uma espécie de *desistir*, por uma escuta, por uma ampliação do espaço do próprio corpo, oriunda da fascinação pelo desmanchar dinâmico das coisas representadas no corpo, das ligações endurecidas entre palavras, conceitos e movimentos. O desistir é o ato de não insistir na ligação naturalizada, reiterada em ato, das próprias percepções, entre *as palavras e as coisas*, para que surjam desdobramentos não hierárquicos; quem sabe, senão novos, refrescados pelo movimento, por um reviver. Daí a necessidade de incorporar o que é perda, de abrir mão, de desistir dessa reiteração. Aprendida dos artistas com quem estudei, ressurgida para mim como um *insight*, sustentada pela intuição de uma coerência, esse desistir – o incorporar a perda, as sensações escondidas que se mostram participantes desse corpo algodãozado – foi a maneira de entrar em contato com o que importava no trabalho; foi incorporado como desdobramento de um conceito operacional, através da exortação de amigos a *trazer o corpo para a escrita*, dando volume, logo depois, para a reflexão sobre o próprio problema do trânsito entre o dançar e a escrita.

A criação em arte não é um inventar partido do nada. Ao contrário, parece se dar de maneira vigorosa quando vinda da compreensão de que basta estarmos atentos às necessidades da pesquisa, escutá-las. O traçar do caminho desta pesquisa foi o seu desdobramento recente, o qual procurou aprofundar esse viés. Seu resultado – esta escrita – é colhido dessa tentativa, que tantas vezes escapa.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, F. Matthias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**. Hanover: UP New England, 1987.

BURT, Ramsay. Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker. In: LEPECKI, André (ed.). **Of the presence of the body**. Essays on Dance and Performance Theory. Middletown: Wesleyan U.P., 2004, p. 29-44.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, feeling, and action**. The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering. Northampton: Contact, 1993.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COPELAND, Roger. Merce Cunningham y su concepto de la percepción. In: CELANT, Germano (org.) **Merce Cunningham**. Milano: Charta, 1999, p. 142-153.

CSORDAS, Thomas J. Somatic modes of attention. **Cultural Anthropology**, Vol. 8, No. 2 (May, 1993), pp. 135-156.

DANTAS, Mônica. **Ce dont sont faits les corps anthropophages: la participation des danseurs à la mise en oeuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes**. 2008. Thèse (Doctorat em Études et Pratiques des Arts) Université du Québec à Montréal. Montreal, 2008.

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

_____. Perspectivas sobre a construção de corpos dançantes. **Anais do 18º Seminário Nacional de Arte e Educação**. Montenegro: FUNDARTE, 2004, p. 65-71.

_____. **Dança: o enigma do movimento.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

DESIKACHAR, T. K. V. **O Coração do Yoga.** São Paulo: Jaboticaba, 2007.

FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité.** Paris: Chiron, 1995.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento.** São Paulo: Summus, 1977.

FERNANDES, Ciane. InterAções Intersticiais: O Espaço do Corpo do Espaço do Corpo. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). **Espaço e Performance.** 1. ed. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007, v. I, p. 27-48.

_____. **O Corpo em Movimento.** O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FORTIN, Sylvie. Dancing on the Möbius Band. In: **Papers from Laban Research Conference.** 19 July 2003. Martin Hargreaves, ed. Londres: Laban Centre, 2003, p. 3-10.

_____. Educação somática: novo ingrediente da aula técnica de dança. Trad. Márcia Strazzacappa. **Cadernos GIPE-CIT**, n. 2, 1999.

_____. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. **Pro-Posições.** UNICAMP, vol. 9, nº 2, junho de 1998, p. 79-93.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 2008.

_____. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a, p. 264-298.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: **Ética, sexualidade, política.** Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense

Universitária, 2004, p. 264-87.

_____. As damas de companhia. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos & Escritos III.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 194-209.

_____. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2000a, p. 129-60.

_____. Nietzsche, Freud e Marx. In: **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento.** Ditos & Escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b, p. 20-55.

GIL, José. **Movimento total.** São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Metamorfoses do Corpo.** 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GODARD, Hubert. Le geste et sa perception. In: MICHEL, Marcelle e GINOT, Isabelle. **La Danse au XXe siècle.** Paris: Bordas, 1995.

GOLDBERG, Marianne. Trisha Brown. In: BREMSER, Martha (org.). **Fifty contemporary choreographers.** London: Routledge, 1999. p. 37-42.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art: From Futurism to the Present.** New York: Thames & Hudson, 2001.

HACKNEY, Peggy. **Making connections.** Total body integration through Bartenieff Fundamentals. NY: Routledge, 2002.

HAY, Deborah. **My body, the buddhist.** Hanover: Wesleyan UP, 1997.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 15-33.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia

(org.). **Lições de dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005, p. 11-26.

MARQUES, Isabel A. **Ensino da dança hoje: textos e contextos**. 2a ed. São Paulo: Summus, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974, p. 211-30.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. Sistematização da técnica Klaus Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo do ator em ação. In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (org.). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003, p. 119-136.

PAREYSON, Luigi. **Estética**. Teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PHELAN, Peggy. Trisha Brown's Orfeo: Two Takes on Double Endings. In: LEPECKY, André (ed.). **Of the Presence of the Body**. Essays on Dance and Performance Theory. Middletown: Wesleyan UP, 2004, p. 13-28.

RAINER, Yvonne. **A Woman Who...**Essays, Interviews, Scripts. Baltimore & London: PAJ Books, 1999.

REY, Sandra. A pesquisa *em arte*. **Porto Arte**. Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma coisa**. Um motivo em desdobramento através da Labanálise. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**. An introduction. London and New York: Routledge, 2002.

SHUSTERMAN, Richard. Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 57, No. 3. (Summer, 1999), p. 299-313.

SKLAR, Deidre. Unearthing kinesthesia: groping among cross-cultural models of the senses in performance. In: BANES, Sally; LEPECKI, André. **The Senses in Performance**. New York: Routledge, 2007.

TODD, Mabel E. **The Thinking Body**. Pennington: Princeton Book Company, (s.d.)

WHEELER, Mark. Surface to experience: oriental influence on modern dance. **Somatics**. Magazine-Journal of the bodily arts and sciences. Vol. 4, Autumn/Winter, 1987-1988, n° 3, p. 13-19.

WILES, David. **A Short History of Western Performance Space**. Cambridge: Cambridge U.P., 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

