

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC- SP**

Mariana Vaz de Camargo

O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança

MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

SÃO PAULO

2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC- SP**

Mariana Vaz de Camargo

O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança

MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Bader Burian Sawaia.

SÃO PAULO

2008

Mariana Vaz de Camargo

O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança.

Trabalho apresentado ao Mestrado em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

São Paulo, 2008.

AGRADECIMENTOS

À orientação de Bader: fundamental e decisiva. Generosamente, acolheu minha deriva por outras tradições de pensamento, estimulou-me e desafiou-me ao aprofundamento e à objetividade (e, mesmo assim, são infinitas páginas).

À generosa co-orientação de Margarida, que me acolheu no Nexin e acompanhou-me, acalmou-me e orientou-me no dia-a-dia da pesquisa.

Às Professoras Maria Cristina Vicentim e Márcia Strazzacappa pela bela e enriquecedora sessão de Qualificação. Se este trabalho cresceu, foi, também, graças às suas contribuições e reflexões.

Aos meus amigos (e mestres) da Cia. Nova Dança 4, por me receberem de maneira tão aberta e transparente, em especial pelas entrevistas (trocas e aprendizados).

À Débora, pela parte (enorme) que lhe cabe “desse latifúndio”.

À Carla, por me falar que “pensava em fazer mestrado em Psicologia Social”: eu gerei essa pesquisa; ela, a Isabel (além de ter cuidado da outra “pequena”).

Ao Daniel, pela tradução do Resumo (e pela paciência e amizade).

À “minha outra família”, a que “escolhi pra mim” (e escolheu-me), das minhas queridas amigas e amigos, que tanto nutrem o estar no mundo.

Aos “intolerantes doces” que (fortuitamente) tenho à minha volta que me mostraram (e mostram-me) outra maneira de estar “viva no mundo”.

A Bia, Luiz e Fefeu. Se ficam por último, é por serem a terra, o suporte.

o ser humano precisa de não estar sempre no quotidiano, precisa de sair do quotidiano e entrar noutras níveis, noutra sensação do mundo. precisa de fazer coisas não produtivas, sair da lógica da produção, ter objectivos diferentes desses [...] é preciso reconhecer essas coisas, assiná-las, sublinhá-las, não só através do discurso, mas também com o corpo [...] é preciso olear o espírito, olear o ser. É preciso também pensar com o corpo, falar com o corpo, pobre corpo. É preciso sair de dentro do porta-moedas e entrar na associação, no delírio, na sujidade (é muito importante não ter medo da sujidade) , na acoplagem, acoplagem d elementos ao nosso corpo, acoplagem de sentidos ao nosso corpo ou acoplagem de objetos e sentidos entre si, é preciso entra na transformação, não esquecer que há uma coisa que se chama êxtase, é preciso entrar no êxtase, na contemplação, na calma, nos sentidos do corpo, no corpo, na poesia, em visões, no espanto, no assombro, no gozo, no inconsciente, na perda, no esvaziamento, no desprendimento, na queda, é preciso tirar os sapatos, é preciso deitarmos-nos no chão, é preciso entrarmos na imaginação, nas histórias, no pensamento, nas palavras, no humor, no pensamento, nas palavras, no humor, no pensamento, na relação com os outros. nós precisamos muito disso, precisamos muito disto tudo, e estamos a ter muito pouco disto e é por isso que, como disse no início, o espírito está em erosão, a cultura está em erosão e nós às vezes estamos muito tristes ou temos a sensação que a vida desapareceu cá dentro. (MANTERO, 1998, p. 4)¹

¹ Trecho do “poema em prosa” “A Desfazer-se” da bailarina portuguesa Vera Mantero, que foi-nos (a mim e às outras integrantes da Banca) presenteado pela Profa. Maria Cristina Vicentim na sessão de Qualificação. Mantenho a grafia e pontuação do original.

RESUMO

Nesta pesquisa, reflito sobre a dimensão intensiva do fazer artístico: parece-me que a arte (o estado criativo) pode catalisar e intensificar potências de mudança, abrir zonas de passagem e florescer novas “conexões e potências”. O sensível que ela produz deve ser diferente daquele que organiza nossa experiência cotidiana; dessa reorganização, transmutação ou metamorfose, sua potência política.

Catalisar: termo emprestado da Química com um sentido especial. *Catálise existencial-poética* é como Guattari denomina o processo de busca por caminhos para novos territórios existências singulares, não serializados. Para dar forma às minhas reflexões, entrevisto os(as) sete intérpretes-criadores(as) de uma companhia de dança-teatro paulistana, a Cia. Nova Dança 4. Interessa-me apreender, através dos vestígios da natureza pulsativa, os movimentos coletivos de apropriação e invenção da vida que favoreçam a produção de existências singulares.

Para quê se faz e se “consome” arte? Que êxtases são esse, os da poesia? Encontro dois caminhos de respostas: o do psicólogo russo Vygotsky (arte como técnica social do sentimento que opera a catarse) e o de Deleuze e Guattari (estética na relação entre formas e forças que pode catalisar a invenção de novos territórios existências). Pelo referencial teórico escolhido, não há como falar de arte sem falar de corpo. Pode-se falar na necessidade de se retomar o corpo naquilo que é mais próprio: corpo poroso, afetado pelos encontros e desencontros no mundo. Talvez algumas experiências da/na dança contemporânea possam “inventar e construir” corpos abertos a outras forças e intensidades – Corpo sem Órgãos.

Elementos que emergiram durante a construção dessa teia levaram-me a reflexões de cunho mais sociológico: aspectos institucionais da dança, da formação de grupos artísticos e do “ser artista hoje”. Também recupero a história da dança no Ocidente e os elementos constitutivos da dança Contato Improvisação (em diálogo com reflexões de Michel Foucault sobre poder/corpo).

Para terminar, resgato a concepção de “catarse”, de Vygotsky, em busca de uma ampliação da noção de catálise. Entendo que a discussão da definição e uso desses dois termos, bem como sua reorganização, pode ampliar seu poder “de criação-ação” (em especial com o enredar nas artes cênicas em foco).

Palavras-chave: Psicologia Social da arte, corpo, dança, catálise, catarse, enredar.

ABSTRACT

This research (The artistic act as catalysis: experiences in the body and dance) reflects upon the intensive dimension of the artistic act. It seems to me that art (the creative state) can catalyze and intensify potential for change, open up areas of movement and promote new “connections and potential”. The sensitivity promoted by this act should be different from that organizing our everyday experience; through this reorganization, transmutation or metamorphoses comes its political potential.

Catalyze: a term borrowed from Chemistry imbued with a special meaning. Existential-poetic catalysis is how Guattari denominates the process of the search for paths to singular new existential territories, not serialized. To give shape to my reflections I interviewed the seven performers-creators of Cia. Nova Dança 4, a dance-theatre company from São Paulo. I was interested in grasping through the traces of the pulsating nature, the collective movements of the appropriation and invention of life which favour the production of singular existences.

Why is art produced and “consumed”? What ecstasy is this, that of poetry? I found two responses: the Russian psychologist Vygotsky’s (art as a social technique of feelings that operates catharsis) and Deleuze and Guattari’s (aesthetics in the relationship between forms and forces that can catalyze the invention of new existential territories). Because of the chosen theoretical framework it is not possible to talk about art without talking about the body and the need to return to it in that which is most singular: the porous body which is affected by encounters and partings in the world. Perhaps some experiences in contemporary dance can “invent and construct” bodies open to other forces and intensities – Body without Organs.

Elements that emerged during the construction of this framework led me to reflections of a more sociological nature: the institutional aspects of dance, formation of artistic groups and “being an artist today”. I also review the history of dance in the West and the principal elements of Contact Improvisation (in dialogue with Michel Foucault’s reflections on power/body). Finally, I recover Vygotsky’s conception of “catharsis” with a view to broadening the notion of catalysis. I understand that the discussion of the definition and use of these two terms, as well as their reorganization, can increase their power “of creation-action” (especially in the draw of the performing arts in question).

Keywords: Social Psychology of art, body, dance, catalysis, catharsis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Êxodos do corpo: experimentações na/da dança	11
1.1.1 <i>Olear o espírito, olear o ser</i>	12
1.1.2 <i>A potência política da arte</i>	13
1.1.3 <i>Notas autobiográficas de catálise existencial-poética</i>	14
1.2 Pistas para o percurso	17
1.2.1 <i>Procedimentos de pesquisa</i>	18
1.2.2 <i>Implicação como premissa</i>	19
1.2.3 <i>Rachando “eus”</i>	21
1.3 Resumo do percurso	22
2 CIA. NOVA DANÇA 4: HISTÓRIAS E TRAJETÓRIAS	25
2.1 Cia. Nova Dança 4: Trilhas	26
2.1.1 <i>O Estúdio Nova Dança</i>	26
2.1.2 <i>Encontros</i>	27
2.1.3 <i>Inspirações, referências e guias condutores</i>	29
2.1.4 <i>O Núcleo de Improvisação</i>	30
2.1.5 <i>Cia. Nova Dança 4: e aí, dez anos</i>	31
2.2 Técnicas, ferramentas e treinamentos	38
2.2.1 <i>Educação Somática: instrumento de expressão e didático</i>	40
2.2.1.1 <i>Integração da aula somática à de dança: exemplos em São Paulo</i>	42
2.2.1.2 <i>Construindo-se “corpos híbridos”</i>	44
2.2.2 <i>Contato Improvisação feito no Brasil</i>	46
2.2.3 <i>Palhaço: “o mais nu de todos os artistas”</i>	50
2.2.3.1 <i>Origens: a commedia dell'arte</i>	52
2.2.4 <i>Movimento-imagem</i>	54
2.3 Arte coletiva	55
3 UM BREVE PASSEIO PELA HISTÓRIA DA DANÇA NO OCIDENTE	59
3.1 Raízes da “Dança-Espectáculo”	60
3.2 “Dança-Espectáculo”	62
3.2.1 <i>O balé da corte</i>	62
3.2.2 <i>A escola clássica</i>	64
3.2.3 <i>A escola acadêmica</i>	66
3.3 A dança como arte: dança moderna	67
3.3.1 <i>John Martin e os princípios da Dança Moderna</i>	69
3.4 Dança pós-moderna	71
3.4.1 <i>Merce Cunningham</i>	73
3.4.2 <i>A Judson Dance Theatre</i>	74
3.4.3 <i>Steve Paxton: “inventor” do Contato Improvisação</i>	77
3.4.4 <i>A dança Contato Improvisação</i>	80
3.4.5 <i>Dança Pós-Moderna: Metafórica e Nova Dança</i>	82
3.5 A Dança Teatro de Pina Bausch	83
3.6 Síntese: tecnologias políticas do corpo	85

4 ULTRAPASSANDO OS LIMITES DO CORPO	89
4.1 Corpo operador	89
4.2 Corpo sem órgãos: Princípio Mar	92
4.2.1 <i>Corpo sem Órgãos como plano único de realidade</i>	94
5 ARTE PARA QUÊ?	97
5.1 O milagre da arte: a visão/versão de Lev Vygotsky	99
5.1.1 <i>“A arte está para a vida assim como a uva está para o vinho”.....</i>	99
5.1.2 <i>A Reação Estética.....</i>	102
5.1.3 <i>O Lócus da emoção e dos sentimentos</i>	104
5.1.4 <i>Criatividade, imaginação e fantasia.....</i>	105
5.2 Êxodos da arte: experimentações clínico-poéticas	108
5.2.1 <i>Criação: secreção do corpo.....</i>	108
5.2.2 <i>Potência de criação vampirizada.....</i>	110
5.2.3 <i>Existem exílios? Arte e Resistência</i>	111
5.2.4 <i>Catalisando ritornelos existenciais</i>	113
5.2.4.1 <i>E-vento: catalisador de Devires.....</i>	115
6 ALGUMAS VIDAS: HISTÓRIAS DE “VIDA” NA TRILHA DA ARTE	118
6.1 O chamado	119
6.1.1 <i>Arte: mundo intrigante, fascinante.....</i>	119
6.1.2 <i>Asa-delta: vidas ao vento</i>	121
6.1.3 <i>Estado Criativo: uma benção</i>	124
6.1.4 <i>Eu, bailarino(a)?</i>	126
6.1.5 <i>Vidas em jogo.....</i>	128
6.2 Viver de arte	130
6.2.1 <i>Reflexões sobre a função social do artista hoje</i>	130
6.2.2 <i>Contexto: “forjando” condições de existência.....</i>	132
6.2.2.1 <i>A incubadora “Estúdio Nova Dança”</i>	133
7 CIA. NOVA DANÇA 4: PALAVRA E MOVIMENTO, SECREÇÕES DE AFETO E PENSAMENTO.....	136
7.1 Arte inseparável da vida	137
7.1.1 <i>“Obra em ato” : corte vertical no cotidiano dos integrantes</i>	139
7.1.2 <i>Rachar e enredar: corte horizontal no cotidiano de quem os assiste</i>	141
7.1.3 <i>Força para estar à altura de suas fraquezas.....</i>	145
7.1.4 <i>Bombas: a dimensão humorística</i>	149
7.1.4.1 <i>Curto circuito na forma: codificação x decodificação.....</i>	149
7.1.4.2 <i>A vitalidade do devir-criança</i>	150
7.1.5 <i>Temporalidade: vias expressas dilatadas.....</i>	151
7.2 Uma anatomia do corpo de passagem	154
7.2.1 <i>Passeios de corpos-passageiro</i>	155
7.2.2 <i>Corpo-espectral e “presença cênica”.....</i>	157
7.2.3 <i>Tudo é dança: forma de vida?.....</i>	160
7.2.4 <i>Dores dos encontros com o mundo.....</i>	161
7.2.5 <i>Síntese: há uma filosofia subjacente?.....</i>	164
7.3 Territórios de afecção: corpos que se encontram	164
7.3.1 <i>Fraternal companhia de danças & outras andanças</i>	166
7.3.1.1 <i>Como viver junto</i>	168
7.3.2 <i>Princípios éticos do jogo.....</i>	170

8 CATÁLISE: OPERADOR DA METAMORFOSE DO SENSÍVEL	172
9 EPÍLOGO	178
REFERÊNCIAS.....	181

1 INTRODUÇÃO

1.1 Êxodos do corpo: experimentações na/da dança

Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado... Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder [...] o corpo é aquele que não agüenta mais. (LAPOUJADE, 2002, p.83)

Na trilha de Lapoujade (2002) e Pelbart (2003, 2004), entre outros, trabalho com a idéia de que o corpo não agüenta tudo aquilo que o coage, por dentro e por fora, o adestramento, a disciplina, as sensações obstruídas ou pré-esquematisadas e a potência de criação seqüestrada. Nem tampouco “o sistema de martírio e narcose” inventados pela medicina e pelo cristianismo. Com os avanços da genética, as possibilidades de construção do corpo foram ampliadas, assim como a vontade (e possibilidade) de controlá-lo, o que dificulta a ressonância e consistência no cotidiano. A ciência poupa-nos da dor (e do sentir); há um temor generalizado frente ao sofrimento: o medo de se conviver, afetar e ser afetado pelos encontros (uns bons, outros maus). Não se sofre mais. Que corpo terá que ser construído para que outras forças possam atravessá-lo? Como reverter o jogo? Onde estão as linhas de êxodo?

Decomposições e desfigurações do corpo, que garantam certo nível de fragilidade e porosidade aos encontros, fazem-se necessárias para que as forças que o atravessam inventem novas conexões, entrem em devir e liberem novas potências e formas-de-viver. Como não confundir isso – “tendência que caracterizou parte da nossa cultura na última década, nas suas experimentações diversas, das danças às drogas e à literatura” – com a desconfiguração da biociência, dos avanços cibernéticos do tipo *Second Life*, que levam o temor do encontro (e das afecções) às últimas conseqüências, em que muitos preferem viver vidas virtuais com corpos imunes às doenças, à morte e às deficiências? Encontro, mais uma vez, o filósofo Peter PELBART (2004, p.47) que resume em poucas linhas essa questão chave: “potências da vida que precisam de um *corpo-sem-órgãos* para se experimentarem, por um lado; poder sobre a vida que precisa de um corpo pós-orgânico para anexá-lo à axiomática capitalística”.

1.1.1 *Olear o espírito, olear o ser...*

[...] a poesia, hoje, tem talvez mais a nos ensinar que as ciências econômicas e as ciências humanas juntas. (GUATTARI, 1990, p.17)

Uma pergunta central: como resgatar a potência de criação e resistência – em tempos de Capitalismo Mundial Integrado e vampirismo das forças de criação pelo capital¹ - que possam resultar numa “nova configuração de si como resposta à pressão”? Por meio desse “laboratório conceitual-clínico-poético” (a pesquisa), busco apreender indícios de respostas (provisórias, por princípio).

Um misto de experiência terapêutico-intensa, de devires múltiplos e possibilidade de sentir o corpo poroso, líquido, aberto, é o que fruo na dança, no Contato Improvisação (e, conseqüentemente, o quê motiva esse percurso). Proponho-me refletir sobre a dimensão intensiva do fazer artístico: parece-me que a arte (o estado criativo) pode **catalisar** e intensificar potências de mudança que já estavam em movimento, abrir zonas de passagem e florescer novas “conexões e potências”. Entrevistando artistas, pude cartografar vivências afetivas **catalisadas** por processos artísticos que abriram caminho para novas objetivações e significações da vida cotidiana, ou seja, abriram os corpos a outras forças e intensidades, recuperando sua potência vibrátil.

Catalisar: termo emprestado da Química, cujo sentido figurado é “estimular, dinamizar, incentivar” (FERREIRA, 2004, p. 234). Na Química, a catálise refere-se a uma alteração na velocidade de uma reação provocada por um agente externo, que não se altera na reação. Aqui, empresto o conceito da Química com um sentido especial. *Catálise existencial-poética* é como Guattari (1990) denomina o processo de busca por caminhos para novos territórios existências singulares, não serializados, em que “os corpos” podem voltar a agir com autonomia. Diferentemente da Química, nesse sentido figurado de catálise, os catalisadores podem, sim, alterar-se no processo: uma dança, por exemplo, que catalise transformações num artista estará sendo transformada – talvez na intensidade de presença cênica ou na

¹ A “Economia Criativa”, por exemplo, cujos focos são “a criatividade, a imaginação e a inovação”. Segundo o site do Instituto de Economia Criativa, esse é um “setor novo” (aspas minhas por não concordar com a afirmação) que “não se restringe a produtos, serviços e tecnologias, englobando também processos, modelos de negócios e modelos de gestão, entre outros”, com o intuito de “sair do lugar comum da competição predatória por participação de mercado em produtos e serviços existentes” (em www.economiacriativa.com.br).

verdade dos gestos e movimentos, por exemplo – concomitantemente, numa via de mão-dupla infinita.

Ao criar e despertar a afetividade, a arte pode **catalisar** processos que culminem com uma transformação da maneira pela qual entende-se o mundo (ou novos *modos de subjetivação*). Quando se está tomado pela emoção artística, os objetos à nossa volta podem ganhar um novo sentido, “olear o espírito”...

1.1.2 A potência política da arte

O filósofo Jacques Rancière (2007) intitulou uma comunicação que fez num simpósio que tinha “Arte e Resistência” como tema: “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. Essa relação coloca muitas vezes a arte num pedestal, apesar da conhecida “dupla dependência da arte em relação aos mercados e aos poderes públicos” e à posição dos artistas, que “não são nem mais nem menos rebeldes que o resto da população”. Perguntava-se ele porque a justaposição confortável dessas duas palavras faz “imediato sentido”, se guarda dois sentidos quase antagônicos: “a coisa que persiste em seu ser e os homens que se recusam a persistir na situação deles” (RANCIÈRE, 2007, p.127).

Em que sentido essa relação contraditória – da potência que se mantém em si e é, ao mesmo tempo, potência que intervém para subverter – é possível?, pergunta-se Rancière (2007). Por outro viés: como transformar as “resistências em dinâmicas”, ou seja, a recusa de se persistir na mesma situação?

A resistência da arte é da esfera da própria arte; “não é socorro que a arte presta à política”. Assim, reafirma-se a tese deleuziana “a arte é política”: ou seja, ela deve produzir, não uma metáfora, mas uma metamorfose (RANCIÈRE, 2007, p.129). O autor fala de práticas artísticas² que possam convocar no corpo dos receptores³ as mesmas tensões que experienciara o artista ao criar a obra e, assim,

² Por exemplo, a prática artística de Lygia Clark investigada por Suely Rolnik (2004, 2006, 2007), a que retornarei no capítulo 5.

³ “Receptor” e “espectador” são termos problemáticos para a “denominação” do “agente que experiência uma obra de arte” pela dimensão “passiva” que tem embutida. Por outro lado, “agente” também dá uma idéia de potência de ação maior do que na verdade se tem, em geral, na situação de fruição de uma obra: a obra é uma criação do(s) artista(s). Até o presente momento, não encontrei nenhuma referência que resolva tal impasse. Assim, por enquanto, utilizo-me dos termos citados sabendo-os problemáticos, pois acredito que facilitem a comunicação/compreensão deste texto.

potencialmente, dar vazão a novos modos de subjetivação. O sensível que ela produz deve ser diferente daquele que organiza nossa experiência cotidiana – dessa reorganização, transmutação ou metamorfose, sua potência política.

1.1.3 Notas autobiográficas de catálise existencial-poética

Como afirmei anteriormente, esse percurso é motivado pelas minhas experiências com a/na/da dança. Por que comecei a dançar? Tento recuperar as motivações: um longo processo de preparação, ou aprendizagem (no sentido “clariceano”⁴).

Sou uma assídua freqüentadora de espetáculos de artes cênicas. Isso há muito tempo. Na infância, teatros e circos preenchiam grande parte de meus finais de semana. Tenho lembranças maravilhosas de tardes mágicas passadas em platéias paulistanas, ao lado de minha avó. Acho que a paixão dela era o circo. A minha, o teatro.

Em 1995, com 16 anos, fui para o Festival de Inverno de Ouro Preto. Na Mostra final, assisti a apresentação da oficina de Contato Improvisação. Aquelas pessoas rolando pelo chão, umas sobre as outras, como se fossem crianças brincando e divertindo-se muito, marcou-me profundamente. Não pela estética, mas pelas sensações corporais que vivenciei ao assistir aquelas pessoas dançando. (Mas, não, dançar nunca havia sido pra mim, gordinha, desajeitada, moleca, torpe...)

No final de 2002, assisti, pela primeira vez, a companhia “daquele pessoal do Contato Improvisação que tinha visto em Ouro Preto” sete anos antes. Era a Cia. Nova Dança 4, no espetáculo *Palavra, Poética do Movimento*. Eles eram radiantes, vibrantes, bonitos, uma energia incrível; um misto de virtuose, leveza e poesia. Não havia limites espaciais, ou de linguagem. Dança, música, texto, acrobacias, filosofia, tudo mesclado num caleidoscópio... saíam do palco, subiam e desciam as cadeiras da platéia... e tudo improvisado... acontecendo em tempo real, na nossa frente. Arrebatou-me.

Em fevereiro de 2003, matriculei-me numa aula de Contato Improvisação, cuja professora era integrante da Cia. Nova Dança 4, na sede deles, o Estúdio Nova

⁴ Referência ao livro “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres”, de Clarice Lispector (LISPECTOR, 1999).

Dança. Entro na sala no primeiro dia ainda com receio, sentindo-me vulnerável e meio deslocada (afinal, dançar nunca havia sido para mim: eu era uma economista, com 24 anos, que nunca havia pisado numa sala de dança antes, na vida). Rapidamente, tornou-se um compromisso inabalável, imperdível e intransponível. Nesse primeiro ano, não faltei a nenhuma aula; era meu refúgio da alma semanal.

Eu poderia fazer aula mais de uma vez por semana (podia pagar e tinha outras noites livres), entretanto, era como se eu ainda não estivesse preparada. Abrir o corpo para as intensidades, linhas de fuga, transformar-me em zona de passagem. Precisei de um tempo para saber onde estava pisando. Um limiar entre viver intensamente e morrer ali mesmo (sofro de uma incapacidade de realmente definir o Contato Improvisação em palavras).

O lado ético-político dessa dança sempre me comoveu e motivou: compartilhar, estar presente no ponto de contato, respeitar os limites próprios e alheios, buscar uma integridade ao dançar, desenvolver e seguir a intuição, existir na fisicalidade, “estar presente no fluxo”. Um sistema de valores baseado na igualdade entre os dançarinos, a criação coletiva que supera a criação individual, aceitar a morte das expectativas, forte trabalho individual de busca de seus próprios *insights* físicos, ser responsável por si mesmo. Uma forma de socialização, de troca, de ampliar diálogo em uma língua que pode ser universal – afinal, todos temos corpos.

A partir de então, fui mergulhando e envolvendo-me na prática, cada vez mais. Comecei a freqüentar as *jams*⁵, estreitar amizades com o pessoal que freqüentava o Estúdio, participar de eventos sociais e culturais daquele meio. Eu ainda me sentia um pouco “peixe fora d’água” – a economista no meio dos artistas – mas já um pouquinho menos. Eu começava a ver que eu não era a única “peixe fora d’água”, que aquela água não era assim tão homogênea, que, assim como eu, muita gente estava profundamente tocada e impactada pela dança, prática, atividade, comunidade, “forma-de-vida”, “visão-de-mundo”...

2004: crise profissional. Eu já tinha virado “ongueira”, trabalhado em mais de um projeto social, e já estava na fase de desilusão com a pretensa revolução social

⁵ Termo emprestado do inglês que significa “geléia”; no jazz americano, nomeia encontros livres de músicos em que improvisam: **Jazz After Midnight** (jazz depois da meia-noite), quando o expediente de trabalho terminara. Aqui, refere-se a encontros livres para a prática da dança do Contato Improvisação e de jogos de improvisação comuns na “comunidade” praticante de Contato Improvisação no mundo todo. Fonte: Falas introdutórias de Cristiano Karnas às *Jams* do último sábado do mês no Estúdio Nova Dança.

que seria promovida (ou que eu acreditava que poderia ser promovida) pelas instituições do terceiro setor. Sentia-me perdida, desnorteada, sem rumo.

Exilada, só tinha energia para dançar. Quando saí da ONG onde trabalhava, cheguei a fazer aulas cinco vezes por semana. Na berlinda de uma depressão, a única atividade que me interessava era dançar. Pulei de cabeça. O Estúdio Nova Dança foi um porto seguro para todas as transformações pelas quais eu estava passando.

Dançando Contato Improvisação, mergulhando na *Ideokinesis* e no *Body Mind Centering (BMC)*⁶, sentindo-me leve, aprendendo a “voar” e a “carregar”⁷. Aquilo sim, me fazia (faz) bem e me transformava (transforma). Ser artista ainda não estava em pauta: eu queria dançar bem. Era uma aluna aplicada, interessada e muito motivada. Percebia meu desenvolvimento e vibrava com isso.

Muito antes de eu pensar em dançar profissionalmente, fui convidada para integrar um núcleo de pesquisas, que se pretendia companhia em breve. Fiquei chocada, estarecida, em pânico. No dia marcado, apareci no ensaio. Saí exausta, sentindo-me incompetente, torpe; um elefante deselegante. Que vontade de me dizer incapaz e escapar. Mas não; fiquei, e pude descobrir-me bailarina.

Essa experiência efervescente – muita dança na berlinda de uma depressão – **catalisou** mudanças. Então, enxerguei outras possibilidades para a transformação social que me inquieta. É aqui que entra a decisão de voltar a estudar e mergulhar na pesquisa científica. Entretanto, eu teria que encontrar um novo território de aprofundamento, pesquisa e discussão. A reflexão que me levou ao novo campo de conhecimento fora impulsionada pelo viver artístico e pelas leituras que fiz, naquela época.

Uma afirmação no mínimo quixotesca, de mãos dadas a Guattari, da (ex-) economista: para enfrentar o “Capitalismo Mundial Integrado”, a “Economia Criativa” e todas as suas reinvenções, talvez só a poesia.

⁶ Técnicas somáticas de consciência corporal, cujo aprendizado faz parte da didática do Contato Improvisação.

⁷ Vocabulário específico de “movimentos” da dança do Contato Improvisação.

1.2 Pistas para o percurso

Não parto apenas da minha experiência. Com o intuito de ampliar, amadurecer e dar forma às minhas reflexões, entrevisto os/as sete intérpretes-criadores (as)^{8,9} da Cia. Nova Dança 4 – companhia de dança-teatro sediada em São Paulo, que existe desde 1996, cuja pesquisa criou uma linguagem própria denominada Improvisação Dança-Teatro (IDT), sobre os alicerces da dança do Contato Improvisação, da educação somática, do jogo teatral e da técnica do palhaço.

Interessa-me apreender os movimentos coletivos de apropriação e invenção da vida que favoreçam a produção de existências singulares (Guattari, 1990) e, talvez, a fermentação não de “utopias desencarnadas”, mas de “heterotopias como espaços reais que realizam utopias”, como me ensina a professora Tânia M. Fonseca, que aprendeu com Foucault (FONSECA, 2007, p.324, grifos meus). Ressalto que este não é um trabalho de crítica de arte. Não é objetivo fazer uma análise crítica (ou valorativa) do trabalho da Cia. Nova Dança 4.

Nas mais de vinte horas de entrevistas, bem como na leitura dos relatórios de pesquisa deles, busco vestígios e indícios da natureza pulsativa, vibrátil, do sentir; procuro “apreender as subjetividades em sua dimensão processual”, efeito de fluxos de variadas naturezas (humanas e inumanas). Assim, esta pesquisa é um “mapa de intensidades” da experiência de um grupo; uma “cartografia afetiva”.

Esses vestígios levaram-me também a reflexões de cunho mais sociológico que, inicialmente, não perfaziam os objetivos dessa pesquisa: aspectos institucionais da dança, da formação de grupos artísticos e do “ser artista hoje” - não havia como pensar movimentos coletivos e individuais, separadamente. Por um lado, essas reflexões são importantes para o diálogo com as entrevistas, pois ampliam a compreensão do “território da dança”; ao mesmo tempo, também podem abrir campo para trabalhos de pesquisa futuros.

⁸ A partir daqui, utilizar-me-ei do genérico masculino, segundo normas da gramática da língua portuguesa.

⁹ Esse é o termo usado na companhia para designar os integrantes: não são bailarinos/bailarinas, atores/atrizes, ou músicos/músicas, mas sim intérpretes-criadores. Como a linguagem fundamental é a improvisação, as composições e coreografias são autorais. Ou seja, todos são “criadores/criadoras”.

Dessa forma, procurei traçar um paralelo entre coletivos teatrais e de dança, no que se refere “aos projetos coletivos”. Também recupero a história da dança no Ocidente, buscando os elementos constitutivos do Contato Improvisação. Outra questão que abordo é “o ser artista”: por um lado, “o chamado da arte”, a busca de sentido, o projeto de vida; por outro, a sobrevivência: a arte como trabalho.

Além dessas reflexões de cunho sociológico, para a contextualização do “território de atuação” da Cia. Nova Dança 4, trago dois “recortes” historiográficos, advindos das entrevistas: um breve retrato das aulas de dança em alguns estúdios em São Paulo, e a história do Contato Improvisação no Brasil, contada pela introdutora da técnica – Tica Lemos. São breves pinceladas que creio válidas – mesmo sabendo-as ainda pinceladas – pela exígua bibliografia disponível na área.

1.2.1 Procedimentos de pesquisa

A coleta de dados foi feita por meio de três tipos de instrumentos: (i) entrevistas semi-estruturadas, com os sete intérpretes-criadores; (ii) observação direta de apresentações da companhia; e (iii) relatórios escritos por membros da companhia sobre dois processos criativos por eles vivenciados: Palavra, Poética do Movimento (2001/2002) (Vieira, 2002) e Entremeios (2004/2005) (Vieira, 2004; 2005). Um termo de consentimento foi elaborado para as entrevistas e assinado pelos entrevistados, bem como o consentimento verbal para uso das entrevistas na pesquisa e gravação do material.

Para as entrevistas semi-estruturadas, o enlace inicial era que me contassem “como e quando se viram artistas”, até virem a integrar a Cia. Nova Dança 4. A escolha do tipo de arte que fazem, a improvisação, a dança do Contato Improvisação, o que pretendem como artistas (individualmente e nesse coletivo), o que querem comunicar, motivos que fizeram o grupo continuar unido por mais de uma década, também eram assuntos “perseguidos”. Alguns temas vieram do projeto de pesquisa e do levantamento bibliográfico. Mas, muitos deles, das próprias entrevistas, que me traziam novos temas, olhares, direções.

Na maior parte das vezes, fiz poucas perguntas: fazia colocações que “puxavam o rumo da prosa” na direção que me parecia que surgiriam os temas que perseguia, tentando deixar os assuntos acima citados no meio do “caldo de causos”.

(Até porque, perguntadas direta e objetivamente, muitas dessas perguntas não teriam respostas.)

Em relação aos entrevistados, uma observação: pretendia, inicialmente, entrevistar também a diretora da companhia (Cristiane Paoli Quito) e o assistente de direção (Maurício Paoli). Na fase de construção do projeto de pesquisa, encontrei-me com C.P. Quito para apresentar-lhe o projeto e fazer um primeiro reconhecimento do campo: um levantamento inicial da trajetória da companhia, influências e da criação da linguagem da Improvisação Dança-Teatro. Pretendia fazer outra entrevista com ela na segunda fase, nos mesmos moldes das entrevistas com os intérpretes, bem como com o assistente de direção, M. Paoli. Por terem papéis diferentes, escolhi deixá-los por último. A pressão do tempo – a estruturação das entrevistas e a análise inicial consumiu muito mais tempo do que eu previra inicialmente – empurrou-me a uma decisão “radical” (e difícil): não entrevistá-los e fazer uma cartografia “**apenas**” da ótica/vivência/experiência dos intérpretes-criadores¹⁰ (com exceção dos relatórios dos projetos citados anteriormente, organizados por C. P. Quito).

Sem dúvida, perde-se muito na riqueza das reflexões e aprofundamento em relação às bases do trabalho e à construção da linguagem cênica da companhia. Entretanto, avaliei que a inclusão de mais dois depoimentos que adicionariam “o olhar de fora” à análise aumentaria a complexidade de minha análise para além da minha capacidade, naquele momento. Em boa hora: uma ótima “brecha” (ou vala) para seguir com a pesquisa, posteriormente.

1.2.2 Implicação como premissa

Aqui, implicação tem o sentido da Análise Institucional: “opõe-se radicalmente às pretensões de objetividade fixadas pelos pesquisadores em ciências humanas [...] e deseja por fim às ilusões e imposturas de ‘neutralidade analítica’”. (ALTOÉ, 2004, p.82).

¹⁰ Tica Lemos, co-fundadora da companhia é, além de intérprete-criadora, preparadora corporal da companhia.

Entretanto, faço uma “observação objetiva”: descrevo, brevemente, minha situação diante ao “campo e objeto de estudo”¹¹. Pertencço ao campo, sou participante ativa. Minhas observações e reflexões dependem de minhas experiências anteriores e atuais. Mais do que isso: são alimentadas e alimentam-nas num fluxo que – pretendo – contínuo. Como apagar-me, se tento colocar luz sobre questões que tanto me inquietam?

Familiaridade com o campo: sou admiradora do trabalho da Cia. Nova Dança 4. Desde que conheci um pouco mais o Estúdio Nova Dança, tive a sensação de ter achado um oásis nesta cidade. Sou profundamente grata por todas as mudanças que aconteceram na minha vida desde que lá entrei, no início de 2003. Os/as entrevistados/entrevistadas são artistas que admiro, meus/minhas professores(as), mestres, diretora e amigos.

É, antes, um exercício de auto-reflexão (filosófico-terapêutica) sobre práticas teóricas e experimentais, mediante o diálogo entre campos de conhecimento – uma cartografia afetiva – do quê um mapeamento objetivo de um grupo, setor ou área(s) de conhecimento. O problema de pesquisa passa a ser “como acompanhar processos de subjetivação que se objetificam e corporificam não necessariamente em sujeitos individuados [...] ou como acompanhar as diversas expressões dos processos de singularização” (PAULON, 2005, p.20, grifos meus).

Por um lado, a familiaridade me ajuda na possibilidade de transitar entre os campos de conhecimento e falar de uma prática que conheço, não só pelas entrevistas, mas pela experiência. Associo-me ao desafio “ético-estético” que anuncia a professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, Tânia M.G. FONSECA (2007, p.322), ao descrever os pilares do programa de pesquisas que coordena, “na medida em que introduz, na cena objetivista da cientificidade, a pura sensação, o puro afeto”.

Entretanto, por outro lado, tal posição colocou-me, face a face, com inúmeras questões, principalmente éticas: muitas entrevistas foram bastante profundas e abordaram assuntos delicados. Será que teriam sido assim se não fosse eu a entrevistadora, mesmo eles sabendo que a entrevista estava sendo gravada e que o conteúdo seria transcrito e usado para uma pesquisa acadêmica? Será que as mesmas coisas teriam sido ditas? Certamente que não.

¹¹ Diálogo com as notas publicadas pela revista *Pour* (apud ALTOÉ, 2004, p.82) acerca da “neutralidade do sociólogo”.

Todos os grupos passam por crises, e não é diferente com esse, unido há mais de uma década. Em algumas entrevistas, ouvi mais sobre elas – as crises – do que está presente neste relatório. Entendo, entretanto, que entrevistas dessa profundidade, quando atingem certo grau de confiança, chegam num território “fronteiriço” às terapias. Senti-me nessa situação por mais de uma vez, nessas mais de vinte horas de conversas. Como revelar pormenores, de conteúdo tão íntimo, estando eu nessa situação “privilegiada”? Saber-me nessa “situação privilegiada” levou-me a uma reflexão permanente, no sentido de usar, da melhor maneira, o material coletado – abordando temas delicados, como as crises dos intérpretes em relação ao grupo – mas sem “ultrapassar os limites” éticos e a relação de confiança entre pesquisador e pesquisado.

Um “adendo” sobre a “implicação como premissa”: além da postura teórica, explicita uma posição pessoal, escolha ou necessidade, que revelam princípios epistemológicos e ontológicos. Afinal, quem mais mudou, aprendeu e transformou-se nisso tudo, fui eu. “Estar implicado (realizar ou aceitar a análise de minhas próprias implicações) é, ao final de tudo, admitir que eu sou objetivado por aquilo que pretendo objetivar; fenômenos, acontecimentos, grupos, idéias, etc.” (LOURAU *apud* PAULON, 2005, p.21).

1.2.3 *Rachando “eus”*

Até o último instante, debato-me contra a idéia de “trocar os nomes dos entrevistados”. Disse-lhes que teriam sua identidade preservada e nomes trocados. Não quero (e não posso) manter no texto seus nomes, a fim de preservá-los; mas também não vejo sentido em trocá-los. Entrevistei os sete intérpretes-criadores da Cia. Nova Dança 4, em 2007 – Alex Ratton, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Érika Moura, Gisele Calazans, Lívia Seixas e Tica Lemos. Quem são eles é uma informação pública e é absolutamente relevante à pesquisa a informação de que “esses sete foram entrevistados”. Contudo, qual o sentido de aqui chamá-los Fernando, Luiz, Vítor, Carla, Maria, Isabel e Beatriz? Incomoda-me.

Em boa hora, assisti ao filme “Jogo de Cena”, de Eduardo Coutinho (2007). Vidas de mulheres cariocas em desfile; sensível, poético. Real ou fantasia? Mulheres cariocas, mulheres do mundo, vidas humanas. Uma vida. Vidas que

emocionam, mesmo aquelas cuja profissão é “colocar-se em devir” ou “emprestar seu corpo” a outro algo ou alguém. Poética da vida, na vida: há algo mais improvável (melancólico e esperançoso?) do que “jardins na geladeira”?

No cinema, o *insight*: posso omitir-lhes os nomes¹² (e ponto, sem trocá-los). São depoimentos; recortes de vida. A preciosidade desses depoimentos está na possibilidade de imantação. A teia que aqui se encontra é a minha edição: a pesquisadora se faz costureira de uma colcha de trechos de vidas. Em casa, leio um conto de Virgínia Woolf que me empurra na mesma direção – “O misterioso caso de Miss V.”. A personagem não é nomeada, aspecto central da ligação pelo universal: “há um monte de irmãs assim em Londres” (WOOLF, 2007, p.35). “V” de Virgínia?

Este não é um trabalho clínico ou cuja ordem ou linearidade de cada um dos depoimentos – ou o “quem falou o quê” – seja absolutamente relevante; procurei fazer cortes que garantissem trechos “senhores de si”, alinhavados de maneira a construir um algo, mesclando palavras deles e minhas. Escolho omitir-lhes os nomes, não porque quem sejam não seja importante. Ao contrário, para encontrar aí o que Deleuze chama de “singularidades moventes ou nômades”, a qualidade de vida impessoal, no entanto singular “que produz um puro acontecimento liberado da subjetividade e da objetividade”. “Essência singular, uma vida” (DELEUZE *apud* SCHÉRER, 2000, p.24).

Uma nota a respeito da notação gráfica dos trechos retirados de entrevistas usados no texto. No final deles, há uma indicação entre parênteses, formada por três letras, duas maiúsculas (IC – intérprete criador) e uma terceira, minúscula, de *a* a *g*, que atribuo a cada um deles.

1.3 Resumo do percurso

Cartografia afetiva na trilha das “heteropias” como territórios que realizam utopias e que permitam formas de vida singulares. Um coletivo artístico como um projeto que favoreça a fermentação de vivências singulares, aqui mapeado em nove planos: esta introdução mais sete capítulos prático-conceituais e o epílogo, com as “conseqüências provisórias” desse laboratório.

¹² Há exceções: por exemplo, a sessão “Contato Improvisação feito no Brasil” só tem sentido contada por Tica Lemos, introdutora da técnica no Brasil.

Os capítulos dois, seis e sete são mais estruturados sobre o material de entrevista; já o três, o quatro e o cinco, levantamento teórico-conceitual para trazer elementos para reflexão e diálogo com as entrevistas. Princípio básico: recorrer ao material das entrevistas, sempre que possível. Assim, a divisão entre “capítulos teóricos e práticos” não é rígida: há permeabilidade, penetrações e influências mútuas, fazendo-os complementares, instrumentos de mesmo peso, operando paralelamente. Um platô essencial, que extraio da introdução do Relatório organizado por C.P. Quito, diretora da Cia. Nova Dança 4, a respeito do processo de pesquisa que resultou no espetáculo “Palavra, Poética do Movimento”: “o texto, o conceito, aquilo que te move internamente altera a sua relação com o espaço, a sua relação com as pessoas” (VIEIRA, 2002, [s.p.]).

Um quebra-cabeça de fragmentos de memória justapostas, costuradas; histórias de vidas que se encontraram (e às vezes, desencontraram); artistas que formam um grupo que realiza um trabalho cênico. A Cia. Nova Dança 4, seus caminhos, histórias e trajetórias, bem como as “ferramentas de seu fazer artístico” – educação somática, o palhaço, o movimento-imagem e a dança Contato Improvisação, além da comparação com os coletivos teatrais (**capítulo 2**).

O Contato Improvisação (e a educação somática) são alicerces do trabalho da Companhia. Para compreender aspectos relacionados à sua invenção no início dos anos 1970 e os princípios e valores imanentes (centrais à organização do grupo como coletivo), faço uma breve retrospectiva da história da dança no Ocidente. (**capítulo 3**). Para **finalizar**, em diálogo com reflexões de Michel Foucault sobre poder (e corpo), alinhavo as questões-chave levantadas durante o capítulo que, hoje, parecem-me fundamentais para a compreensão da instituição da dança Contato Improvisação.

Pelo referencial teórico escolhido para tecer essa teia de vidas, não há como falar de arte sem falar de corpo. Volto às discussões das primeiras linhas desta introdução no **capítulo 4**, do “corpo que não agüenta mais” as pressões internas e externas; do temor frente ao sofrimento que pode significar um “não mais sentir” - o medo de se conviver, afetar e ser afetado pelos encontros, uns bons, outros maus. A ciência poupa-nos do sofrer (e do sentir). Que corpo terá que ser construído para que outras forças possam atravessá-lo? Corpo aberto, poroso; zona que percorrem fluxos e intensidades; *corpos sem órgãos* de experimentações, que significa também plano de intensidades (e experimentação) como método.

Qual a particularidade da arte? Para quê se faz e se “consume” arte? Que êxtases são esse, os da poesia? Recorro, no **capítulo 5**, a um referencial teórico heterogêneo (mas ontologicamente “primos” pela tradição espinosana), na busca de indícios de respostas a essas perguntas. Duas possibilidades de resposta formuladas em tempos históricos distintos: a do psicólogo russo Lev Vygotsky (arte como técnica social do sentimento que opera a catarse) e a de Deleuze e Guattari (estética na relação entre formas e forças que pode catalisar a invenção de novos territórios existências).

No **capítulo 6**, vidas na trilha da arte, debruço-me sobre os depoimentos – singularidades moventes. Um caldo de memórias e lembranças: histórias de vidas e vidas na arte. Sobre as histórias dessas vidas, coloco uma lupa sobre momentos de desarranjo e reorganização do sensível: *catálises existenciais-poéticas*. O chamado para a vida artística: prazer e sofrimento. Profissão: artista. Mais do que trabalho, é a vida que está em jogo. Um projeto artístico (e de vida) coletivo comum: a Cia. Nova Dança 4, que cria condições (catalisa) para a construção dessa “filosofia em ato”, em que vida e arte confundem-se (**capítulo 7**).

Para além do “jogo polifônico”, complementaridades, convergências e divergências no plano conceitual entre “catálise” e “catarse”: nesse jogo, nesse movimento, algo pode surgir. Encerro essa cartografia – **capítulo 8** – com algumas reflexões a esse respeito.

Finalmente, o **epílogo**, um último suspiro. O que ficou (em mim) dessa jornada ou “e agora, José, e agora, você?”¹³. Aprendizados, apreensões, projetos e reflexões.

¹³ Versos do poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 1983, p. 10).

2 CIA. NOVA DANÇA 4: HISTÓRIAS E TRAJETÓRIAS

Um quebra-cabeça de fragmentos, lembranças e memórias. Torno-me costureira de improviso, alinhavando o *patch work* de relatos recolhidos: retalhos de uma história comum. A linha que une as peças, seleciona, justapõe histórias, “causos”, memórias e trajetórias, é a que foi desenvolvida durante as entrevistas.

Faço uma ressalva – quiçá um alerta: talvez a memória traia um pouco os “fatos”. Preferi ser fiel às lembranças como apareceram nas entrevistas, e não me preocupar com o cruzamento de informações, para além das entrevistas e relatórios, a respeito de datas e fatos, mesmo quando havia contradição (principalmente em relação às datas). Afinal, esta seção narra histórias e trajetórias de pessoas e de um grupo (item 2.1) que atua como uma companhia de arte cênica, cuja escolha estética baseia-se na improvisação, na qual a lógica dramatúrgica é, acima de tudo intuitiva, sem um sentido pré-codificado ou pré-estabelecido. Na improvisação, o material humano – personalidade, histórias, capacidades técnicas, princípios e valores - é considerado o fundamento de criação mais importante. Segundo C.P. Quito, diretora da companhia, “A improvisação é a soma das experiências vividas, então são instrumentos que você tem e que você vai lançando” (VIEIRA, 2002, [s.p.]).

A atividade criadora, para Vygotsky, acontece a partir dos elementos que os sujeitos percebem no/do mundo e registram em suas memórias, formando núcleos de memória que constituem a história de vida de um sujeito. Para que o processo criativo aconteça, a imaginação terá que ser adicionada a “esse caldo”, possibilitando reorganizações dos elementos percebidos no mundo (Maherie, 2007). Então, a imaginação poderá se objetivar em novas cartografias, seja no âmbito da arte, da ciência, da técnica ou na esfera do cotidiano.

Na segunda parte do capítulo (**item 2.2**), ferramentas (técnicas e procedimentos) utilizados pela Cia. Nova Dança 4 (CND4) para o treinamento dos intérpretes-criadores e constituintes da linguagem da Improvisação Dança-Teatro. Primeiro, a educação somática. Depois, o Contato Improvisação; em seguida, o palhaço e a *Commedia dell'Arte*. Para finalizar, o Movimento Imagem.

Encerro o capítulo (**item 2.3**) com um paralelo com o teatro – de “onde” vieram inicialmente as fundadoras da companhia e alguns dos intérpretes-criadores

– em relação à visão (e, conseqüentemente às práticas) da “arte como empreendimento coletivo”.

2.1 Cia. Nova Dança 4: Trilhas

2.1.1 O Estúdio Nova Dança

O Estúdio Nova Dança iniciou suas atividades em maio de 1995, fundado por quatro bailarinas: Lu Favoretto, Tica Lemos, Adriana Grecchi e Telma Bonavita. Nas palavras de Tica Lemos, “no princípio a idéia era singela: borracheiro tem borracharia, dançarino tem sala para ensaiar” (CAMARGO, 2005, p.24). Adriana e Telma deixaram a sociedade durante o percurso, em 1997 e 2001, respectivamente. Em 2004, Cristiane Paoli Quito, diretora da Cia. Nova Dança 4, junta-se a Tica Lemos e Lu Favoretto, como sócia do Estúdio.

Um marco na história da dança em São Paulo: por muitos anos, foi o local de referência para bailarinos e artistas em geral. O sucesso do Estúdio inspirou a proliferação de estúdios de dança, com ênfase na consciência corporal que se pode notar nos últimos anos na zona central da cidade, muitos deles pertencentes a membros ou ex-membros da “comunidade Nova Dança”.

[...] a criação do Estúdio deve ser indicada como um dos acontecimentos relevantes para o processo de consolidação de tendências estéticas manifestadas na década de 90 em São Paulo. Na busca de fundamentos práticos e teóricos que acolham a diversidade e a multiplicidade, essa “geração” nova dança tem como fator de união a importância de um “trabalho de base” comum. Inclui-se uma filosofia nos princípios somáticos que englobam o papel e a importância do movimento corporal para a qualidade de vida, entendidos não só como a comunicação de uma experiência artística e de um saber, mas também como uma investigação coletiva sobre o homem e a teatralidade unem pedagogia à encenação. (BRAVI, 2006, [s.p.])

Mais do que uma escola de dança, o Estúdio era um “Centro de Pesquisa Educacional em Artes”, na opinião das diretoras, professores e alunos. Um ambiente informal, aconchegante, seguro e caseiro, é como alunos e ex-alunos descrevem o Estúdio. (Camargo, 2005, p.40)

Um espaço/centro complexo e plural: sede de três companhias de dança, a Cia. Nova Dança 4, fundada em 1998; a Cia. Oito Nova Dança (2002) e a Cia. Nada

Dança (2003), oferecia, até seu fechamento em fevereiro de 2007, mais de 30 cursos regulares livres de dança, workshops de grandes nomes da dança e eventos culturais permanente. De 1996 a 2002, o Terças de Dança, vencedor do prêmio APCA 1996 (Associação Paulista de Críticos de Arte). De 2004 a 2006, promoveu o “Sexta na Tomada”, um espaço mensal para apresentação de trabalhos artísticos em geral.

Eu, bom, ficou muita coisa, eu assistia muita coisa, assistia a 12 trabalhos por mês, 3 por terça, toda semana, durante 6 anos. Era toda terça feira, 3 trabalhos por noite. Então vi muita coisa boa, muita coisa, muita coisa média, muita coisa ruim. Vi todo mundo, desde a pessoa mais nova, que era um recém-estudante, de não sei onde, até Steve Paxton, René Gumiel. E participei de muitos processos, de muitos pensamentos artísticos, da Telma, da Adriana, da Lú, de outras pessoas que vinham. Teve uma hora que já não fazia mais workshop, mas vi muito pensamento didático de muita gente. Aprofundei muita coisa que eu já tinha interesse, como BMC, que era uma coisa que eu conheci na Europa, mas vim a estudar mais aqui, depois que as pessoas voltaram. (ICa)

E na época, [1995] tinha workshops muito bons, porque elas tinham acabado de voltar da Europa e conheciam muita gente. Então elas trouxeram muita gente bacana, com muita informação nova e eu fazia tudo, tudo... Bebi muito, nossa... (ICb)

Em fevereiro de 2007, a sede do Bixiga fechou suas portas. As sócias acharam que, depois de 12 anos, era hora de concentrarem energia nas companhias e dedicarem-se mais à criação. Tocar a administração do Estúdio, os cursos regulares e toda a estrutura, além das companhias, estava penoso, cansativo. Muitos adoeceram no percurso. Mas “o Projeto Estúdio Nova Dança” continua existindo, espalhado em outros espaços pela cidade, até as companhias terem seus próprios espaços, “menos complexos e mais ágeis”¹.

2.1.2 Encontros

“Eu quero a dança na minha vida!”, desejava Cristiane Paoli Vieira – a Quito (até então artista de teatro) na Europa, profundamente impactada por um espetáculo de dança-teatro da precursora do gênero, a alemã Pina Bausch. De volta ao Brasil, em novembro de 1995, conhece Tica Lemos (artista da dança). Sobre o encontro, revela Lemos:

¹ “Carta Manifesto”. Disponível em www.novadanca.com.br. Acesso em 02/09/2007.

[...] eu fui dar o workshop pra eles [grupo que fazia montagem da peça “A Banda”, dirigido por Quito] e a Quito fez o workshop e pirou nas coisas da improvisação do corpo. A Quito sacou total as possibilidades. A gente se apaixonou total e começamos a conversar... Aí, ela tava dando, em novembro, um curso de clown. Eu não podia ir no curso, já tinha começado a loucura do Estúdio, mas eu cheguei a ir 2 ou 3 dias no workshop, comecei a ver a coisa do clown....E aí a gente sacou que..se apaixonou total e sacou total que a gente queria fazer uma coisa de improvisação. Ela também tinha o grupo de teatro dela, mas nunca tinha, de verdade, podido fazer uma coisa de improvisação total. Acabava rolando por aí: improvisação no processo, mas não na cena. Então a gente começou a trabalhar junto. IMPROVISAÇÃO. A gente se apaixonou completamente por esse tema [...]. (Tica Lemos)

Um dos entrevistados que, anos mais tarde, viria integrar a companhia, estava nesse workshop de palhaço:

[...] nesse primeiro curso de palhaço que eu fiz com a Quito, apareceu uma doida um dia, que trabalhava com improvisação, arena e tal..., de cabelo curtinho, quase raspado e começa a fazer umas coisas doidas com o corpo, “o que é que é isso? O que é isso?” Quem é essa pessoa que chega e começa a fazer esse monte de coisas; era a Tica Lemos. (ICb)

Depois desses primeiros intercâmbios, no 2º semestre de 1996, Quito foi chamada para dirigir uma montagem na EAD (Escola de Arte Dramática) (*Prelúdio para clowns e guitarra improvisação em movimento e imagem*) e chamou Tica para fazer preparação corporal. Dessa vez, um processo mais longo, em que puderam trocar mais e ficar “conhecendo o trabalho uma da outra” – o embrião da Cia. Nova Dança 4. Um integrante que fazia parte dessa turma da EAD relata detalhes de todo o processo. Fala com tanta intensidade, que é como se não tivessem se passado mais de 10 anos, desde então. Transcrevo o longo trecho, na íntegra², por considerá-lo um importante fragmento não só da formação da companhia, mas também das pesquisas de construção de sua linguagem, a Improvisação Dança-Teatro. Nas palavras do entrevistado: “Uma explosão muito absurda”:

No 1º semestre de 96, o Luciano fazendo a peça [A banda] com ela [Quito], todo mundo meio apaixonado por ela, a Tica com ela... E aí a gente, como era muito articulado, muito unido, a gente já tinha um plano de propor o nome da Quito pra Escola no semestre seguinte e era uma coisa rara, as turmas não propunham o diretor pra Escola; a Escola analisava o perfil da turma e trazia um diretor. ... Todo mundo tava querendo trabalhar clown, trabalhar palhaço, mais leve. A diretora foi super resistente, dizendo que era “muito complicado”, já programando outras coisas. E aí, no meio disso, ela começou a ceder [...] Comemoramos tudo. Aí segundo semestre de 96, começo de agosto, já com a Quito. A gente tinha uma idéia, achava que a

² Ao longo da pesquisa, nos trechos das entrevistas transcritos, grifo as partes que considero fundamentais.

gente ia trabalhar palhaço, um espetáculo de palhaço, um pouco na linguagem da Quito. Já tinha assistido “A banda” – nosso, agora lembrando, acho que eu tinha visto uns 10 espetáculos dela. Ela pegava um texto, ou o Rubens Rewald [dramaturgo da Cia. Nova Dança 4] fazia a dramaturgia, eles já tinham uma parceria. Eu conhecia o trabalho dela, então eu sabia que ela não usava texto, ela construía a partir de uma idéia ou de depoimento pessoal dos atores, mas construía um texto e ia amarrando [...]. A coisa do palhaço, tinha improvisação no processo e pra levar a estrutura dramática, já bem estabelecido. Então eu tinha essa expectativa, acho que a turma toda tinha, mas a Quito já tava nesse processo de transformação, mas a gente não sabia. E aí, quando chegou a proposta dela na EAD – a EAD fez o convite formal e pediu um projeto pra ela. Aí o projeto que ela apresentou já causou um frisson dentro da escola e foi chegando aos nossos ouvidos, metade do corpo docente ficou assustado e metade já fascinada. O projeto dela foi: um espetáculo totalmente improvisado, fez uma grande arena de improvisação, com a máscara de palhaço, mas ela já tava querendo levar a Tica, então ela colocou como condição que ela só trabalharia se ela pudesse levar a Tica. E a Tica daria Contato Improvisação, então a gente faria uma jam de improvisação trabalhando as coisas.

Foi um ano muito especial; a Quito e a Tica também... Foi totalmente o embrião da Cia 4, a primeira vez que realmente a Quito começou a falar e entender realmente o que era “Movimento-Imagem”. Ela já tinha um pouco a conceituação, mas foi a primeira vez que ela começou a fazer isso com um grupo de pessoas, na prática. Nesse esquema, dentro da escola, um grupo que já tava junto, que tinha uma puta força, e 5 meses de trabalho e depois desses 3 meses, 5 horas de trabalho lá, todos os dias; as duas tavam trabalhando juntas mesmo. Então tinha 2 horas e meia com a Tica e Contato Improvisação na veia, rolamento, rolamento exaustivamente, eu sonhava com isso, no detalhe, projeção, encaixe, toca osso, toca osso, essa meio que lavagem cerebral, todos os dias e aí, era muito louco, porque a galera foi mudando totalmente a relação... Tinha um intervalo e a galera já não saía tanto, ficava meio quieto, todo mundo meio em transe, super compenetrado...de toda essa intensidade. E na outra metade, a Quito também pegava, lembro muito disso, ela botava um monte de ponto no chão de fita crepe e trabalhava espaço exaustivamente, reta diagonal, ponto, ponto, uma, duas semanas só nisso; depois só “entradas e saídas”; eu lembro que a gente fazia muito os mesmos exercícios, muito bitolado. Era muito claro, minucioso. A gente ficava horas assim, “entra pensando no osso, pensou em qualquer outra coisa, sai”. Aí conseguia ficar 2 segundo, depois cinco, depois 10 [descreve vários exercícios e as etapas] Aí essa coisa, bem passo a passo, enquanto a gente não dominava, ela não passava pro outro [...]. A confluência perfeita, se não tivesse gerado essa potência, foi muito absurdo, mais do que o Estúdio, uma explosão muito absurda. (ICc, grifos meus)

2.1.3 Inspirações, referências e guias condutores

São referências e inspirações da Cia. Nova Dança 4, “num processo antropofágico”: os “papas” americanos da improvisação e do Contato Improvisação com quem Tica teve aulas na Europa; o mestre italiano Francesco Nigrini, da *Commedia dell’Arte*, com quem Quito estudou; o francês Philip Gullier, que aprendeu do Jacques Lecoq, com quem Quito estudou palhaço e bufão; o jogo da capoeira.

Óbvio que as minhas referências de espetáculo de improvisação elas já tão velhas, no sentido de que tem 20 anos [...] Eu saí da Faculdade em 87 e a gente – comecei a montar o grupo em 96, então foram 10 anos até começar e até agente começar a fazer alguma coisa descente foram uns 3 anos. Porque, até então, um “Deus nos acuda”, o pensamento tava ali, mas você fica doido, não tem estofo ainda. Então, quer dizer, mas eu tinha uma imagem, lembrava do Steve dançando, da Lisa dançando, da Simone, da Katie Duck, tinha referência dessas pessoas em cena. Então eu achava que eu tava propondo uma coisa parecida, não deixa de ser [...] Porque o Steve, quando olha o vídeo da gente, ele olha e fala “nossa, eu nunca vi ninguém fazer isso com o meu trabalho”, eu fico meio passada, porque, como assim? Tem gente que trabalha com ele há 20 anos. (Tica Lemos)

E mesmo se você falar, nós somos brasileiras, eu e a Quito, então tem uma coisa da cultura brasileira, mas também por “raios solares”, porque a gente não estudou nem samba, nem frevo, nem capoeira, quer dizer, eu tenho a capoeira, fiz anos. Alguma coisa vem embutida, do jogo da capoeira. É de verdade uma coisa do jogo. Eu, quando me movo, me lembro muito dos princípios, do jogo... De jogo mesmo, de defesa, de distância, como entrar e como sair de um dueto, mas tudo muito inconsciente também. Mas não é uma coisa em que eu fico pensando. Eu sei que, na minha trajetória, são guias condutores. (Tica Lemos, grifo meu)

[...] a gente tem uma formação muito européia, na verdade, essa coisa da “Antropofagia”, porque ela também foi estudar palhaço. Começou máscara com o Francesco Nigrini, esse italiano que veio pro Brasil, aí depois foi fazer palhaço e bufão com o Philip Gullier, um francês que aprendeu do Jacques Lecoq. Eu me formei na Europa, mas essa visão do Contato é muito americana, essa visão toda da improvisação [...] Então, muitos americanos, mas onde a coisa ganhou espaço pra evoluir foi na Europa. Então, quer dizer, essa coisa brasileira, eu acho que ela existe total, mas eu não tenho capacidade de falar, essa coisa de Sérgio B. De Holanda, mas alguma coisa tem...a gente fala português, aqui faz 40 graus, agente samba, agente mal ou bem já viu muito Carnaval, mesmo essa questão da alegria das *jams*, mesmo as *jams* que a gente construiu no Nova Dança que impressionaram muito a Lisa, isso pode até ser uma cultura brasileira. Mas, por exemplo, a Companhia, os conhecimentos da Companhia, vieram dessas colagens, então palhaço, máscara, consciência corporal, contato improvisação e composição, e improvisação [...]. (Tica Lemos, grifos meus)

2.1.4 O Núcleo de Improvisação

Em 1996, fundam um Núcleo de Improvisação no Estúdio Nova Dança, em São Paulo – SP³. Há controvérsias, mas a data parece ser agosto de 1996, com uma primeira formação que ficaria junta até o final desse ano. Esse primeiro núcleo se desfaz e, no final do mesmo ano, um novo núcleo é formado, dirigido por Quito⁴. No primeiro semestre de 1997, esse núcleo fez “sua primeira apresentação

³ Segundo “colagem” de informações das entrevistas, integram esse primeiro núcleo: Tica Lemos, Lívia Seixas, Wilson Aguiar, Letícia Sekito e Neto.

⁴ Formado por alguns integrantes do núcleo anterior – Tica Lemos, Lívia Seixas e Wilson Aguiar – e dois novos integrantes: Lena Whitaker e Luis Ferron.

profissional” no evento “*Babel*”, promovido pelo SESC (Serviço Social do Comércio) São Paulo. Momento importante: a primeira apresentação profissional do núcleo. Mais uma vez, pessoas que viriam a integrar o grupo algum tempo depois tiveram o primeiro contato com o trabalho:

[...] aí, nessa apresentação, tinha o Cristian Duarte, a Geórgia Lengos, a Lu Favoreto, Tica Lemos, Lívia Seixas, um americano dançava contato com a Tica e com a Lívia, o Faria tocava trompete; a Lena Whitaker falava textos... Quem mais... O Wellington, a Patrícia Werneck, tudo misturado. Uma mistura de muitos elementos; membros da cia. da Adriana Grechi com uma mais de improvisação. Aí, quando eu vi isso, eu resolvi que eu ia fazer aquilo. (ICe, grifo meu)

Depois dessa apresentação, os ensaios começam a esfriar: falta dinheiro.

Aí, nessa época, depois dessa apresentação, a gente percebeu que, como não tinha grana, os ensaios tavam ficando meio estranhos. Tavam precisando lutar pela grana, pelo dia-a-dia. Então esse núcleo foi se desfazendo porque os interesses já estavam diferentes, eram períodos diferentes da vida de cada um [...]. Porque essas pessoas que tavam lá, mais velhas, não conseguiam se dedicar só a uma coisa que tava começando e sem grana. E realmente não deu certo; realmente a gente fez um acordo e a Quito e a Tica disseram “a gente precisa de alguém que se dedique mesmo, porque a gente da construindo uma linguagem, uma história”. (ICd, grifo meu)

Em 1998, a Companhia é fundada, formada por quatro intérpretes-criadores – Alex Ratton, Diogo Granato, Lívia Seixas e Tica Lemos – dirigidos por Quito (todos os membros da formação original continuam na companhia até hoje).

2.1.5 Cia. Nova Dança 4: e aí, dez anos...

O nome:

Em 97 a gente precisava de um nome... Eu lembro que até a Helena Katz sugeriu essa idéia do número. Na época, ela tava até interessada, porque o espaço Nova Dança era um lugar que tava movimentando a dança na cidade e tava sendo muito falado; era um lugar de pesquisa, de criação. Todo mundo passou por lá, desde o pessoal do “balezão”, do teatro, o economista, todo mundo passava por lá. Nessa época, ela sugeriu colocar número. Porque na época, tinha o Nova Dança, da Adriana Grechi e tava desenvolvendo esse núcleo de improvisação que a gente tava querendo trazer o nome “Companhia Nova Dança”. A Adriana optou pelo número 2 e a gente pelo número 4 porque eu lembro que, na época, 4 bailarinos, mas não só isso; na época, a gente tava estudando os quatro pontos, relações de espaço, de composição, reta diagonal e os 4 cantos do palco. Como a gente passear pelos 4 cantos. Essa é a minha memória, a gente fez essa conexão. (ICd, grifo meu)

A primeira apresentação desse núcleo (uma performance informal e não espetáculo), ao que parece, foi no terraço do Estúdio Nova Dança: “uma catástrofe”. Era a primeira vez que mostravam o trabalho e o próprio grupo não tinha “clareza sobre o trabalho”. Além disso, “não era uma coisa fácil de ser vista, também, porque era muito diferente de tudo, uma coisa totalmente improvisada. Mas, ao longo do tempo, isso foi ficando mais claro pra gente. As pessoas foram ficando mais habituadas a ver” (ICb).

Depois disso, fazem outra performance num evento promovido pelo Museu do Bixiga: um ato simbólico de lavagem da escadaria da rua Treze de Maio, vizinha à sede da companhia. Foi a primeira vez que outro integrante assistiu a companhia e, para alguns intérpretes, seria o embrião da exploração da arquitetura e de espaços não-convencionais, característica da linguagem da companhia:

Tinha um palquinho montado, eles começavam na escada, depois eles iam pro palquinho. Eu lembro que tocava no final “I will survive”, com o Cake, que era muito bacana na época, tinha acabado de lançar. Aquela coisa, não tinha muito, nenhuma estrutura. A coisa do Contato forte e a liberdade de movimento e eu acho que, pra muita gente isso ainda hoje resume o trabalho da Cia. Mas na época, mais ainda... Era uma liberdade total: a musica tocando eles se movimentando, meio que como se estivessem numa festa, aí um ia, solava 10 segundos, os outros olhavam; aí o outro solava, decupadinho, meio roda de capoeira, roda de *street dance*, fica todo mundo de fora sem compromisso de compor quando tava fora e dentro faz uma coisa especial; essa é a imagem que me dava. E era nada assim, só aquilo, diferente sabe. (ICc)

A primeira “apresentação mesmo” do grupo foi em um festival competitivo no Sesi Sorocaba, em 1998, em que apresentam um “embrião” (eram apresentações de 15 minutos) do que seria o espetáculo “Um passeio ao jardim”. Outro momento de “explosão”: ganham três prêmios – melhor espetáculo; melhor bailarina – Tica Lemos e melhor bailarino – Diogo Granato. Além do prêmio em dinheiro, os três melhores colocados se apresentariam no Sesi em São Paulo.

[...] acho que lá [Sesi Sorocaba] foi o primeiro momento que a gente conseguiu comunicar, porque a gente ganhou o primeiro lugar e quem ganhasse iria se apresentar no teatro, em São Paulo. E quando a gente fez esse segundo momento, a gente foi mal, a gente ainda tava oscilando. Lá no Sesi, foi bom; até onde eu me lembro, era bom. O espetáculo foi bom, tinha uma imagem pro público. Na época, a Quito fazia o DJ: a gente levava os CDs, as músicas que a gente gostava e ela ia meio que conduzindo através do DJ, não tinha música ao vivo... Então tem imagens bonitas, muito bonitas, lá. E quando a gente veio pra Paulista, a gente já tava “se achando” e não foi tão bom, porque a gente ainda tava entendendo o que era essa comunicação, então tinha certas oscilações. (ICb)

Em 1999, fazem o espetáculo: “...**Acordei Pensando em Bombas...**”. Para Quito, esse espetáculo tinha o intuito de abrir caminho para o trabalho da companhia e dela, agora como diretora de dança. Até então, não eram bem aceitos no mundo da dança: usavam uma linguagem híbrida, improvisada, muito diferente do que se fazia em São Paulo até então. Além disso, desde os anos 1970, discute-se se o Contato Improvisação é uma técnica de dança que “serviria para performances”⁵.

Apesar de inteiramente improvisado, “...Acordei Pensando em Bombas...” tinha uma linha de composição “importada” do teatro, da *Comédia dell’Arte*: apresentavam-se os personagens, suas relações, chegava-se ao ápice, ao conflito, o conflito era resolvido e todos voltavam à sua individualidade. O espetáculo ganhou prêmio da crítica APCA, em 1999. Dois novos integrantes juntam-se à companhia nesse processo: Cristian Duarte e Cristiano Karnas.

A gente fez o processo criativo do Bombas; eu senti que o Bombas foi um marco pra dizer “ah, esse grupo tá dizendo alguma coisa”, um momento que a companhia tava muito forte. A gente conseguiu comunicar o que a gente tava pesquisando desde então, desde que a gente começou a trabalhar com essa história. Na época, tava tendo um problema com os vereadores, muitos escândalos na Câmara de Vereadores de SP, muitas denúncias. Era a época do prefeito Pitta. A gente tava numa Towner, o carro, e agente abriu o jornal e só via coisa ruim da política e o Cristian disse : “meu deus, vou jogar uma bomba nessa instituição. Eu preciso da grana, to endividado” e aí, “Eu andei pensando em bombas hoje”. A palavra-chave era indignação [...] E aí, no final de 98, a gente estréia no Centro Cultural o Bombas, um momento importante pra Companhia [...] A gente estreou e fez bastante esse espetáculo, foi percebendo como ele foi, mudando, aos poucos. Não era tão intenso, tão forte, quanto era no início; não era tão emblemático quanto era no início; tão violento... Começou a virar “bomba de chocolate”, que agente também fazia essa associação, com bombas da guerra, do repúdio, da passeata, mas também coma bomba de chocolate, do “tudo bem, também existe amor”, existe o lado bom da história. Eu lembro de alguns momentos, do Cristiano Karnas comer bomba de chocolate no final do espetáculo, ganhar bombas da mãe da Quito, no camarim. Foi um período que eu me identifiquei muito na construção desse espetáculo, porque tava muito forte a reação da composição e da relação. A gente trouxe muito forte a relação. A gente queria comunicar num duo, num trio, num quarteto, a relação. O que essa história comunica? Que dramaturgia é essa? Não só a dramaturgia do espetáculo como um todo, mas o que cada cena está comunicando, tem que ter início, meio e fim; a gente estudou bastante isso no “Bombas”. (ICd)

Da circulação do “...**Acordei Pensando em Bombas...**”, surge um novo trabalho, o “**Um passeio ao jardim**”, pois perceberam “que a Companhia cabia tanto no teatro, como fora do teatro, nas praças, meio um passeio. Era um espetáculo que cabe em qualquer lugar, passear na cidade... E é um hit até hoje”

⁵ No capítulo 3, aprofundo a discussão sobre a dança do Contato Improvisação.

(ICd). Outra fase de pesquisa: espaços, arquitetura e trabalhar fora do teatro. Começam a fazer também inaugurações de unidades do SESC São Paulo: os intérpretes relatam essas experiências como oportunidades excelentes para aprofundarem a pesquisa em espaços não convencionais, trabalhar a relação com a arquitetura, bem como estar muito próximo das pessoas – quebra da “quarta parede”⁶ radical.

Talvez uma das experiências mais marcantes nesse sentido, pela intensidade dos relatos, tenha sido a **caravana Saravá Mário de Andrade**, em 1999. Concebida como uma homenagem ao poeta Mário de Andrade, percorreram 25 cidades do interior de São Paulo. Foi a primeira vez que fizeram uma intervenção denominada *Poetas ao Pé d’Ouvido*, em que na rua ou em espaços públicos, aproximam-se dos transeuntes e recitam-lhes poesias ao “pé do ouvido”. Lembram-se dessa experiência emocionados: “a gente batia na casa das pessoas, falava uma poesia, dançava. Foi um dos trabalhos mais sensíveis, mais emocionantes que eu já fiz” (ICd). Lembram-se de umas “situações alucinantes e, outras, hilárias”:

Outra vez, a gente tava dançando pra uma pessoa, que chamou o marido, a vizinha e, às tantas, tava toda a companhia. no quintal. Uma hora, a mulher trouxe bolo, café, virou um sarau no café...“olha, fulana, olha”... menino, criança, adolescente, todo mundo ali... E agora to lembrando, não sei se rádio tava anunciando que a gente ia passar nas casas, tinha um burburinho... uma pessoa ligou pra uma rádio, deixou endereço, pedindo que a gente fosse, que ia ta esperando a gente com bolo, mas a gente não achou. (ICc, grifo meu)

Em 2001, a Companhia ganha a Bolsa Vitae de Artes para a pesquisa de linguagem, que teria como resultado o espetáculo “**Palavra, a Poética do Movimento**”, em 2002. Durante esse processo, duas intérpretes-criadoras - Érika Moura e Gisele Calazans – e o músico Cláudio Faria são integrados à companhia.

No início de 2001, como parte do projeto de pesquisa, mais uma parceria com o SESC São Paulo: o evento “**Brincadeiras de Papel**”, nas unidades do Belenzinho e Santo André. Pela primeira vez, músicos integram a trupe na cena. Um longo período de interação com “espaço, pessoas, crianças e o uso da palavra também”, elementos que seriam fortemente pesquisados no processo criativo (VIEIRA, 2002, p.5).

⁶ A “quarta parede” é uma parede imaginária, situada na frente do palco do teatro (palco italiano). A platéia fica atrás dessa parede e assiste passiva à encenação, através dessa parede. Termo surgido no teatro, mas também usado no cinema, dança, televisão, para designar a separação entre a obra e a audiência.

Na Introdução do relatório final desta pesquisa, Quito destaca que a proposta metodológica de “continuar ‘em cena’ como uma das estratégias de procedimento de pesquisa, inaugura uma dinâmica interna peculiar”, que explicita essa característica da companhia de “pesquisa na prática”: por um lado,

tornou o processo de pesquisa e seus procedimentos muito mais suscetíveis à contaminação da dinâmica cultural externa; por outro, a proposta estética da improvisação cênica integrando formas múltiplas de expressão instigou produtores de eventos fomentarem essa configuração. (VIEIRA, 2002, p.6)

Ou seja, uma contaminação em mão dupla.

A pesquisa de linguagem desse momento propunha a união entre dança, música e teatro: “aprofundamento nos estudos e investigação da relação voz/palavra/movimento e relação musica instrumental ao vivo/movimento” (VIEIRA, 2002, p.6). O teatro sempre estivera presente, mas agora se introduzia a palavra na cena. Mas a propostas da improvisação, que produz estruturas coreográficas imponderáveis, continua espinha dorsal. Adiciona-se a palavra a isso, através de um compêndio de textos estudado por todos – “O homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda e “Como fazer para si um corpo sem órgãos”, de G. Deleuze e F. Guattari (1996). Sobre o compêndio, explica Quito: “a gente pega um texto, se enfia nele, tenta não explicar, não tem nada que explicar o texto, não é isso, mas a gente tenta se impregnar ao máximo do texto em relação a nossa própria vivência perceptória” (VIEIRA, 2002, [s.p.]). Outro platô essencial: “o texto, o conceito, aquilo que te move internamente altera a sua relação com o espaço, a sua relação com as pessoas”.

A música também passa a ser ao vivo, improvisada. Segundo Quito, a linha dramática desse espetáculo era bastante esquizofrênica: nada podia acabar; os processos deviam ser bruscamente interrompidos, o que causou muito sofrimento no grupo. Afinal, a inspiração passa a ser a estrutura dos rizomas de Deleuze – uma estrutura horizontal e não vertical para uma conclusão – e não mais “uma coisa cadenciada, ‘aristotélica’”, como no “...Acordei pensando em bombas...”.

[...] no “Brincadeiras” tinham os músicos, mas no “Palavra” era só um músico, o Faria, e aí a gente começou a pesquisa da música com a dança, essa relação. A gente pesquisou isso muito tempo, ensaio, pesquisando isso e o uso da palavra, que é o mote do “Palavra”. Essa sonoridade, da palavra que se ouvia e da música, que era o trompete do Faria. E depois, a entrada dos outros músicos, ficou mais completo o time de músicos e aí mais forte essa relação da dança com a música e aí muito mais forte o uso da palavra. E aí, foi se somando: com a coisa do espaço, tinha o tempo, o movimento-imagem, o contato. O Contato, pro meu gosto, ficou um

pouquinho defasado. Por mais que a gente goste e tente, eu não entendo porque, mas foi ficando mais pra trás, em detrimento das outras coisas. (ICb)

E o espetáculo, pra mim, no início, não tinha nada de prazeroso, porque eu questionava justamente isso. O Contato Improvisação, a técnica, apareceu muito pouco; a questão da relação, apareceu muito pouco, o que agradava no “Bombas”. Eu tava trabalhando ali a questão do desapego. Ter dificuldade na questão da palavra, eu não ia sentir prazer, me divertir. Demorou um tempo para eu sentir prazer, sentir segurança, Mas foi um momento que eu senti do auge da Companhia, ao mesmo tempo. As pessoas chegarem muito pra gente, porque veio, de alguma maneira, um CONCEITO de uma maneira mais clara, um conceito muito forte. Ao mesmo tempo, as pessoas que conheciam a gente da dança, antes, achavam chato, egóico e quem não conhecia achava aquilo... Ganhamos muitos alunos naquela época (risos) e até admiradores. (ICd)

O projeto seguinte da Companhia, o “**Projeto Entremeios**”, ganhou o Programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, em 2004, e culminou no espetáculo “**Vias Expressas**”, nesse mesmo ano. O hibridismo da linguagem cênica proposta pela companhia estava claro: se, em 2001, ganharam um prêmio para desenvolvimento de linguagem artística em dança, dessa vez foram contemplados por um prêmio de fomento ao teatro. Segundo um intérprete, depois de oito anos de companhia, foi a primeira vez que tiveram salário advindo de edital ou prêmio público.

A proposta do “**Vias Expressas**” continuava a pesquisa iniciada no espetáculo anterior, unindo as três linguagens. Segundo o dramaturgo Rubens Rewald, em texto publicado no programa desse espetáculo, a idéia da improvisação e do “possibilismo” (exploração sem limites das possibilidades expressivas do intérprete) atingem sua plenitude nesse novo momento. Textos líricos, narrativos e dramáticos são criados pelos intérpretes, a partir de sua própria experiência, bem como manipulação de outros textos. “A dança entra em total contaminação com o teatro e a literatura, estabelecendo-se cenas dramáticas, personagens e narrações que podem surgir a qualquer momento, de acordo com o jogo de improvisação”⁷. O público também ganha novas vias de expressão: adota-se a idéia de público móvel, dando ao espectador a possibilidade de fazer escolher e traçar caminhos, num espaço compartimentado, com cenas ocorrendo simultaneamente, em espaço contíguos. O espectador pode sair da passividade e transformar-se em “autor-espectador”. “Como fazer o público ser mais ativo, participar?”, seria a questão chave do “Vias Expressas” para um dos intérpretes, no Relatório Final do Projeto

⁷ Programa do espetáculo “Vias Expressas” – Cia. Nova Dança 4 , out. 2004.

Entremeios (VIEIRA, 2004, [s.p.]). “Fazemos encontros e desencontros e assim também o autor-espectador”, segue o intérprete no relatório.

Vias Expressas: a gente se espalhar, cada um fazendo seus solos, seus duos, com quem você tinha maior afinidade. Você podia manter início, meio, fim, se você quisesse, ou você podia cortar, se você quisesse... Você tinha mais liberdade, até em termos de espaço. Se você não queria dialogar com a figura fulana de tal, você podia ir pra outro lugar... Eu fui perceber isso, na verdade, mais tarde, essa questão de separar, estar separado no espaço, cada um no seu canto. Era a necessidade de cada um achar a sua história autoral, ser mais autor. (ICd)

Depois do “**Vias Expressas**”, a companhia “entra em férias”. O desgaste nas relações era grande: as lembranças dessa época resumem-se praticamente aos conflitos internos, desavenças e desgastes, por estarem em grupo há tanto tempo, descontentamentos e muitas dificuldades em acalmar ânimos e egos. A partir de então, os projetos pessoais de cada um dos integrantes, paralelos à Cia., são vistos por eles como fundamentais à manutenção e à sobrevivência saudável da Cia. Nova Dança 4⁸.

Em 2005, são convidados para o Dança em Pauta, realizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, cuja homenageada foi a artista Marilena Ansaldi. Para o evento, produzem o espetáculo **Experimentações Inevitáveis**, em que seguem o trabalho com textos, mas, dessa vez, utilizam trechos do livro autobiográfico da artista⁹, mesclado a depoimentos pessoais dos intérpretes.

Em 2006, ganham o Prêmio Funarte de Dança Klauss Viana/2006, com o Projeto Série Antropofágica de Pesquisa. Na verdade, uma reciclagem: os “mestres” Steve Paxton, Nancy Stark Smith e Lisa Nelson vieram a São Paulo para dar workshops de aprofundamento em suas técnicas e pesquisas para os integrantes da companhia. Os músicos afastam-se um pouco e os intérpretes-criadores voltam a um treinamento físico mais intenso: “como a gente ganhou a Funarte o ano passado e tinha a vinda do Steve e da Lisa, foi o momento perfeito pra resgatar lá o início, o que era o Contato, a coisa do grupo, essa pesquisa e ficar só a gente” (ICb).

Em 2007, contemplados pelo Programa de Apoio à Cultura de Circulação, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, fazem uma série de apresentações do espetáculo baseado na biografia de Marilena Ansaldi, com

⁸ Entre 2004 e 2005, Alex Ratton, Diogo Granato e Lívia Seixas fundam outras companhias de dança – Damas em Trânsito / Silenciosas / Beneditas Cia. de Dança, respectivamente, em que atuam como diretores.

⁹ ANSALDI, Marilena. Atos. São Paulo: Maltese, 1994.

influências do processo de reciclagem do prêmio Funarte, que deu origem ao espetáculo “**Experimentações Inevitáveis+Antropofágica3**”. Em dezembro, esse espetáculo recebe o prêmio APCA de melhor espetáculo de dança de 2007.

Nesse meio tempo, em fevereiro de 2007, durante a “visita” de Steve Paxton, o Estúdio Nova Dança no Bixiga, sede da Companhia, é fechado. Um dos motivos era o desejo das sócias, também fundadoras das companhias ali sediadas, terem mais tempo e energia para investir nas Companhias. Um novo momento, de muita reflexão e realinhamentos. Buscam “uma nova maneira de trabalhar”, em que repensam papéis e funções e “uma nova pesquisa que os motive”. Em outubro, ganharam o Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo para a produção de um novo espetáculo, a ser estreado no primeiro semestre de 2008.

2.2 Técnicas, ferramentas e treinamentos

O treinamento da Cia. Nova Dança 4 visa “a dramaturgia do intérprete, isto é, a possibilidade de capacitá-lo para ser um criador em cena”¹⁰, principalmente pela união de instrumentação de procedimentos cinéticos e cinestésicos – técnica de dança do contato improvisação, de respiração, de consciência corporal (Ideokinesis e Body Mind Centering) - com a instrumentalização técnica de estados de cena – Palhaço e Jogo Teatral (muito da *Commedia dell’Arte*) e Movimento-Imagem. A imprevisibilidade em relação ao produto final é uma das características da proposta da companhia.

O processo de treinamento tem como objetivo a criação de um espetáculo articulado pelos intérpretes através de uma total consciência do presente dentro do jogo da improvisação [...] O espetáculo vai se construindo em tempo real proporcionando a sincronidade, a magia da dança e convidando o espectador a ser cúmplice desse jogo imprevisível da improvisação. (Programa do espetáculo “Vias Expressas” – Cia. Nova Dança 4, out. 2004)

Segundo a pesquisadora da dança e dramaturga Valéria Cano Bravi, em texto para o Relatório Final da Bolsa Vitae (2002, [s.p.]), embora “a proposta de encenação de Cristiane Paoli Quito seja apresentada de uma maneira simples, engendra um universo complexo de procedimentos”, o que pode ser demonstrado

¹⁰ Programa do espetáculo “Vias Expressas” – Cia. Nova Dança 4, Out./2004.

pela diversidade da agenda de atividades cênicas da companhia: mostras de dança, de teatro, performances ao ar livre, na rua, inaugurações de espaços públicos e festas, entre outros.

Nesse mesmo texto, Bravi salienta que, durante esse projeto, a proposta cênica da companhia fora reconhecida como atendendo a programações em eventos em Teatro e Dança, o que “demonstra uma consolidação de uma forma de expressão dança-teatro evocada por uma por meio de uma pesquisa de linguagem proponente de uma encenação tipicamente contemporânea”. Segundo Bravi, a denominação dança-teatro responde à necessidade de se nomear, antes, uma forma diferenciada de expressão cênica e corpo cênico, “do que especificar fatores de investigação”. Nas palavras de Quito, “necessidade de fazer as coisas de outra maneira [...], por necessidade de um tempo, de uma época” (VIEIRA, 2002, p.8-9).

Mais do que uma companhia de dança, dança-teatro ou arte cênica, é unânime a definição da companhia como núcleo de pesquisa¹¹. Nesses quase dez anos, momentos distintos de focos de pesquisa e treinamento. A cada fase, um desafio: primeiro, a composição cênica; depois o Contato Improvisação; então o Movimento-Imagem; a exploração dos espaços não convencionais; a palavra; agora, contar uma história. Cada vez que um desafio era vencido – um SALTO e... Um novo desafio.

[...] eu falava “olha que louco: agora que a gente ta sendo tão bom no Contato Improvisação, por que ela ta me dando outros desafios?” Sempre, se você for ver os espetáculos da CND4, sempre tem um novo desafio. A gente até brincou: “é, quando a gente começou a entender improvisação, veio a questão do Contato; quando a gente começou a entender o Contato, ficar fera, veio a palavra; quando começou a ficar fera, cada um independente, veio a questão de estar em grupo de novo”. Então sempre veio questões muito opostas; a gente sempre buscou oposições, nunca ficou tranquilo com o que a gente ta fazendo. (ICd, grifo meu)

Apresento, brevemente, a história e principais características dos procedimentos de instrumentação¹² - ou focos de pesquisa - da Cia. Nova Dança 4 (e da Improvisação Dança Teatro). Uma observação (um pouco extensa para rodapé): no capítulo 3, em que abordo a história da dança no Ocidente, há um subitem específico sobre a técnica Contato Improvisação. Apesar de ser uma das técnicas de base da companhia, acredito que, para melhor compreensão do

¹¹ A companhia, como “núcleo de pesquisa”, é um assunto que será melhor abordado no capítulo 7.

¹² Para uma análise dos procedimentos de incorporação técnica do movimento, ver Bravi (2002).

contexto envolvendo sua criação, que “explicam” muitas de suas características, esse item deve permanecer ali. Entretanto, a criação da companhia tem muito a ver com a expansão dessa técnica no Brasil: os intérpretes-criadores foram formados, não só bailarinos, mas também professores, assunto que explorarei aqui.

2.2.1 Educação Somática: instrumento de expressão e didático

Por “educação somática”, são designadas inúmeras técnicas, práticas e métodos de conhecimento corporal, tais como a de Alexander, Feldenkris, Bartenieff, a Ideokinesis e o Body-Mind Centering (BMC). A pesquisadora da dança Sylvie Fortin (1999) afirma que o campo de estudos da educação somática é relativamente novo, e que uma série de correntes – com visões distintas dos objetivos dessa pedagogia – coexistem: “novo campo de estudo, a educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (FORTIN, 1999, p.40). Só na América, a autora descreve três correntes de estudos: uma que se funda no domínio médico, cujo objetivo é aquisição de conhecimentos objetivos sobre o corpo; outra, “procede uma leitura do corpo do tipo fenomenológica”, com o intuito de favorecer uma consciência corporal interior; e uma terceira, que se aproxima da pedagogia crítica, cujo intuito seria a emancipação do indivíduo.

As raízes dessas práticas remontam ao início do século XX, e sua disseminação, entre os anos 1930 e 1970, pelo trabalho da segunda geração (os primeiros estudantes formados pelos pioneiros, criadores dos métodos). Atualmente, vivemos uma terceira etapa, após a disseminação dos anos 1970, em que “diferentes aplicações se integram às práticas e estudos terapêuticos, psicológicos, educativos e artísticos” (FORTIN, 1999, p.41).

Especificamente em relação à dança, as práticas somáticas infiltraram-se em todos os meios de formação, independentemente do gênero ensinado – são encontradas em conservatórios de balé, universidades de dança e estúdios particulares – ou do objetivo do curso – treinamento específico para profissionais ou atividade de lazer ou recreativa. Fortin (1999) enumera três aspectos para explicar o interesse de dançarinos, coreógrafos e professores na educação somática: (i) a

melhora técnica; (ii) a prevenção e cura de lesões; e (iii) o desenvolvimento de capacidades expressivas (Fortin, 1999, p. 41).

Quanto ao primeiro aspecto - **a melhora técnica** - Fortin (1999) justifica a necessidade do artista da dança, pela realidade do cenário da área na atualidade, ter um corpo e uma “polivalência motora” que seja capaz de adaptar-se a diferentes coreógrafos e propostas de movimentos. A educação somática, que se interessa “entre outros, à construção dos gestos fundamentais”, pode auxiliar na formação de uma base sólida e, a partir daí, na aquisição de uma “liberdade estrutural, funcional e expressiva”, que permitiria ao artista maior amplitude motora e expressiva.

Em relação à **prevenção e cura de traumatismos**, Fortin (1999) argumenta que há um consenso entre pesquisadores de que, na maioria dos casos, eles se relacionam a um “trabalho corporal repetitivo executado sob um alinhamento que produz um stress exagerado” (FORTIN, 1999, p.43). Assim, a procura por um alinhamento que respeite as estruturas e funções do corpo tem caráter preventivo. Uma pesquisa de nuance de detalhes e refinamento de percepção, “privilegiando um trabalho de lentidão, uma exploração atenta da amplitude articular, uma variação minuciosa do esforço, etc.” (FORTIN, 1999, p.44).

O último aspecto levantado por Fortin (1999) é a possibilidade que as técnicas somáticas abrem ao dançarino de **ampliar suas capacidades expressivas**. Para ser artista cênico, não basta o domínio apenas técnico do corpo: é necessário um alto grau de consciência emocional da relação consigo mesmo e com os outros. Nas palavras de Hubert Godard¹³, “uma ator completo é aquele que pode combinar qualidades dos ossos, carne e pele” (GODARD, 1994, [s.p.]). Pela experiência somática, os estudantes são encorajados a pesquisar a interconexão entre as “dimensões corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva e espiritual”, e trabalhar no sentido de uma reorganização global de sua experiência. Nesse sentido, os trabalhos de H. Godard, por exemplo, mostram como a expressividade do dançarino é determinada pelo tônus muscular sobre o qual se implantam os movimentos – os estados emocionais seriam registrados pelos músculos tônicos-gravitacionais. Esse

¹³ Hubert Godard é professor de Estética da Dança e Análise do Movimento e especialista na técnica desenvolvida por Ida Rolf (o “Rolfing”). Trabalha com a teoria que nomeou de Função Tônica, modelo teórico que focaliza a resposta da ação da gravidade no corpo humano e identifica os fatores que afetam essa resposta.

substrato profundo pode ser acionado por diferentes métodos de educação somática.

Fortin (1999) também salienta que há uma tendência dos dançarinos nos Estados Unidos, Austrália e Canadá de enriquecer seu treinamento cotidiano com aulas paralelas de educação somática. Entretanto, ela encontrou “questões referentes à transferência da aprendizagem de um meio a outro”: a transferência parece não acontecer, em muitos casos, de maneira espontânea, de um meio a outro. Muitos não mudam em nada sua maneira de dançar ou postura nas aulas técnicas, mesmo depois de um longo curso de experiência com alguma técnica somática.

Uma alternativa apresentada por Fortin (1999) seria a integração da aula somática à aula de dança¹⁴. Entretanto, o formato dessa aula “integrada” é muito diferente da “concepção tradicional de uma aula de dança”, mais mecanicista e “acelerada”, em que o aluno se movimenta e sua exaustivamente. Ao contrário, como já dito anteriormente, muito do aprendizado somático é bastante lento e praticamente sem movimento algum. Para acontecer a transição entre formatos didáticos, processo e produto precisam ser valorizados igualmente. A aula deixa de ser centrada no professor e passa a ser centrada no aluno; o professor passa a ser um “facilitador da experiência somática”.

2.2.1.1 Integração da aula somática à de dança: exemplos em São Paulo

Em São Paulo¹⁵, nos estabelecimentos de formação em dança contemporânea da região central da cidade, há, hoje, uma tendência de integração entre aulas somáticas e de dança, tanto em cursos superiores (curso de Dança, da Universidade Anhembi-Morumbi e Artes do Corpo, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP) quanto em estúdios particulares - como o Estúdio Nova Dança, Espaço, a Sala Crisantempo e o Estúdio Move.

¹⁴ Até o presente momento, não encontrei bibliografia a esse respeito – da integração da educação somática às aulas de dança - nos países citados, após 1999.

¹⁵ Pela escassez de pesquisas na área, baseio-me em conhecimento próprio da área e informações em sites. No Brasil, outros importantes cursos superiores da área – da Unicamp (Campinas –SP); da Universidade Federal da Bahia (Salvador – BA) e da Faculdade Angel Vianna (Rio de Janeiro – RJ) – têm técnicas somáticas em seus currículos de disciplinas, mas, nas informações em seus sites, não explicitam se há a integração entre as aulas somáticas e as de técnica de dança.

O Estúdio Nova Dança¹⁶ - sede original da Cia.Nova Dança 4 - surgiu em 1995 como um canal de expressão de “uma geração que buscava por meio de pequenas associações de iniciativa pessoal disseminar um ‘saber inovador’ e uma práxis artística cênica nomeada ‘contemporânea’”¹⁷. Nasceu da iniciativa de artistas envolvidos com o ensino e a encenação, que se propuseram “construir suas próprias alternativas de trabalho unindo investigação artística e aprendizagem”¹⁸, à luz de princípios que têm, como aporte, técnicas somáticas. Ensino, pesquisa e criação - tríade que se “entrelaça e dá alicerce para o constante desenvolvimento didático/pedagógico”¹⁹.

Na raiz dessa prática pedagógica didática de integração entre técnica somática e técnica de dança estão as investigações de Tica Lemos e Lu Favoretto, fundadoras do Estúdio. Tica Lemos, em 1994-1995, conclui que os conhecimentos da Ideokinesis e do Body-Mind Centering eram fundamentais para o aprendizado do Contato Improvisação. Ela havia estudado na School for New Dance Development (SNDO) em Amsterdã, na Holanda e, por dois anos, teve ateliês técnicos e de educação somática. Ambos os conhecimentos não eram organizados em um mesmo ateliê, mas, segundo ela, depois de começar a dar aula, percebeu que o fato de seu corpo ter “instintivamente” compreendido as informações integradas havia sido fundamental para o aprendizado “técnico profundo” do Contato Improvisação. A partir daí, desenvolveu seu método didático, com aulas que mesclavam práticas somáticas – principalmente da Ideokinesis e do Body-Mind Centering – com a técnica da dança Contato Improvisação.

[...] ainda no Espaço Viver, 94, me caiu a ficha de que eu ia ter que trabalhar com ideokinesis. Eu compreendi, pelo menos na minha natureza, que não ia dar pra dar uma aula de Contato Improvisação pura. Porque você pode, chegar lá trabalhando o vocabulário do Contato Improvisação puro: os rolamentos, os carregamentos... Acontece que eu me toquei que, pra atingir a técnica e a qualidade que o contato oferece essa qualidade do peso e da extensão de energia. Porque tem essas duas coisas: peso pra Terra e extensão de energia pro céu e pra todos os lugares. Na verdade, a segunda lei de Newton, que é muito mais ampla: a ação que gera uma reação no mesmo sentido, em direção contrária. Então, na verdade, pra ter a capacidade de ter peso, relaxar e entregar e ter a capacidade de leveza. Essa é a loucura do contato. Acho que todas as técnicas de dança, na verdade, pretendem isso, mas o Contato, por essa questão de ter uma troca

¹⁶ A sede do Bixiga encerrou as atividades em fevereiro de 2007, e os ex-professores do Estúdio estão ministrando aula nos outros espaços citados.

¹⁷ “Conceito – Estúdio Nova Dança”, disponível em www.novadanca.com.br. Acesso em 19 set. 2007.

¹⁸ www.novadanca.com.br.

¹⁹ “Projeto Estúdio Nova Dança”, disponível em www.novadanca.com.br. Acesso em 19 set. 2007.

de peso, é um “vai ou racha”, pra você poder beber da benesse que essa técnica oferece. Porque as outras danças, se não é dureza, se você pode se resolver sozinho, você até pode encontrar isso na sua própria solução, mas quando você carrega outra pessoa e ta lidando com a improvisação no sentido da queda, do salto, de como a colisão ou o encontro vai se dar, então você tem que desenvolver isso mesmo, senão você não atinge uma excelência dessa dança. Porque o que acontece, você até imita o que é cinese, o que é controlar o seu choque – e tudo certo, porque é assim que se aprende. Você imita como é que você acha que é, mas quando você efetivamente compreende, em termos sensoriais, essa coisa do pensamento somático, de consciência corporal, é um outro nível de consciência que você convoca. Então o que vai efetivar isso pra fazer com que as pessoas tenham essa capacidade, eu percebi que não tinha como ir sem fazer o trabalho técnico de consciência corporal, mesmo sabendo que não necessariamente pertence à técnica do Contato Improvisação. Então, aparentemente, eu fiz uma coisa nova, segundo todos os relatos, desde alunos, amigos. (Tica Lemos)

Por sua vez, a pesquisa de linguagem, proposta por Lu Favoreto (2006), investiga “parâmetros técnico-corporais, apoiados no método da Coordenação Motora – M.M. Béziere e S. Piret (fisioterapeutas franceses) –, e na Técnica do Movimento Consciente – Klaus Vianna”. Além da dança como meio de expressão artística, faz parte dessa visão “um forte vínculo com e interesse pelo apoio científico em uma abordagem pedagógica de movimento e sua repercussão na saúde de cada um” (FAVORETO, 2006, [s.p.]).

2.2.1.2 Construindo-se “corpos híbridos”

A “mestiçagem na arte” enquanto mistura, interpenetração de gêneros artísticos é um fenômeno contemporâneo que, segundo a pesquisadora e professora de história da dança Laurence Louppe (2000), “aparentemente faz referência também à dança”, pela mistura cada vez mais freqüente com o teatro, com as artes visuais, entre outras. Para dar conta de tantas mesclas e misturas, diferentemente do que acontecia nas décadas passadas, hoje a formação de bailarinos deve ser “motoramente polivalente” – uma das razões pelas quais busca-se a educação somática – (Fortin,1999), ou seja, “constituída por diversas correntes [...] não apresentando, portanto, uma referência corporal constitutiva” (LOUPPE, 2000, p.27). Hoje, a multiplicidade de propostas isoladas não exige uma unidade de estado corporal.

Entretanto, Louppe (2000) faz uma ressalva em relação aos processos de mestiçagem em operação nas danças contemporâneas: como, na maior parte das

vezes, não dizem respeito a uma filosofia do corpo e nem a um trabalho sobre o “dispositivo qualitativo do bailarino” (que afete a sua substância imaginária e transforme a relação dele com o mundo), não passam de misturas ilusórias que funcionam apenas na superfície. Os tempos/ritmos dessas transformações talvez sejam demasiado lentos para a alucinante conjuntura (ou estrutura?) contemporânea: podem levar uma vida inteira ou várias gerações. “Novos modos criam novas culturas”, e não apenas justaposição de códigos. Tica Lemos dá um exemplo disso em relação à primeira geração de dançarinos de Contato Improvisação:

E começamos a pesquisar também, porque pouca gente agüenta isso, pouca gente agüenta essa abordagem, até descobrir. Porque quer suar, quer pular... Tem idéia da dança como... Por isso que a primeira geração é dura. Mas depois que tem essa primeira geração, assim mesmo, a gente não chegou lá, mas começou a ter gente que entendeu o que era. (Tica Lemos)

A preocupação de Louppe (2000), que advém de tais considerações, ultrapassa (e muito) a questão crítica de análise da qualidade do produto. Na realidade, centra-se na conseqüência, para o bailarino, cujo corpo é manipulado ao longo de sua vida, de acordo com critérios e referências variáveis. Antes, com os coreógrafos modernos (de Mary Wigman a Cunningham), o bailarino se “construía de maneira coerente e pertinente, através de uma prática, uma visão, em que ele podia encontrar a constelação de referências simbólicas de que seu corpo era portador” (LOUPPE, 2000, p.29).

Pergunta-se Louppe se, nesse contexto contemporâneo, há espaço para a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal ou de uma “zona reconhecível de experiência corporal”. Há a possibilidade (e o perigo) “da consciência do sujeito se fragmentar e dispersar as referências de elaboração do campo corporal” (LOUPPE, 2000, p.30) e, conseqüentemente, de produção da subjetividade. Esse fenômeno, ela denomina “hibridação”, que, diferentemente da mestiçagem que fala em diferenças culturais, é resultado de uma combinação genética única e acidental, e dá origem, muitas vezes, a criaturas bizarras e marginalizadas.

Há a possibilidade de se construírem “corpos ecléticos”, passeando-se, descompromissadamente, entre as mais diversas técnicas. Cabe a pergunta se esse ecletismo acontecerá também no espírito e como o afetará: como ampliação da

capacidade de reflexão ou como “castração mental”? Corpo, sistema de visão e de pensamento, através do qual se estabelecem, ou se constroem, as escolhas dos modos de relação com os outros. “Hiperaparelhamento” dos corpos que talvez signifique “desaparelhamento”: corpos ambivalentes, de “usos-múltiplos”, sem referências e, conseqüentemente, pouco expressivos.

Louppe (2000) questiona as condições estruturais da dança hoje – ela fala do cenário francês, mas creio que seja pertinente ao brasileiro também – de construir locais de trabalho que escapem da lógica de produção do mercado vigente, em que a “coerência do gesto” alie-se a uma interioridade e, conseqüentemente, seja transmitido, “não só o texto coreográfico, mas também os pré-requisitos sensíveis e corporais”, permitindo que se trilhe um caminho em direção a corpos conscientes e contínuos (LOUPPE, 2000, p.37).

Uma das bases da linguagem da Cia. Nova Dança 4 é a mescla de técnicas: palhaço, clown, teatro, dança contemporânea, composição, jogo cênico. Contudo, alicerçada numa proposta ou numa filosofia do corpo bastante clara: buscam a criação de uma linguagem – Improvisação Dança Teatro – não apenas uma justaposição de códigos, tendo por base os cortes cirúrgicos em suas próprias vidas e modos de viver, como aprofundarei nos **capítulos 6 e 7**.

2.2.2 Contato Improvisação feito no Brasil

Tica Lemos nasceu e passou a adolescência e o começo da juventude em Brasília. Lá, começou a fazer aula de capoeira aos 14 anos e dança contemporânea pouco depois, com 15 anos – foi aluna da Maura Baioki, Hugo Rodas e Graziela Rodrigues, entre outros. Entretanto, sentiu-se mais acolhida pelo pessoal do teatro, com quem estreou no palco aos 17 anos. O pensamento de dança no começo dos anos 1980, em Brasília, ainda era “muito preconceituoso”, pouco aberto. O do teatro, ao contrário, acolhia “amigos amadores”, cuja formação aconteceria nos ensaios.

Em 1984, com 20 anos, Tica Lemos parte para a Europa, a fim de aproveitar a oportunidade de ficar na casa de uma irmã que estava morando em Londres. Rapidamente conhece “um pessoal que fazia capoeira” e entra em um grupo, que é chamado para se apresentar em um festival de dança e artes marciais. Nesse

festival, ela conhece dois bailarinos – Kirstie Simpsons e Laurie Booth – e os vê dançando um dueto de Contato Improvisação pela primeira vez:

Eu vi eles se aquecendo e eu fiquei de BOCA ABERTA, assim, porque era uma coisa muito parecida com a capoeira e, ao mesmo tempo, muito diferente na intenção, não era luta, era suave, era cooperativo...aí depois eles dançaram no palco e eu lembro muito bem dessa performance, até hoje (o que é raro, eu sou ruim de memória) e lembro que eu A-do-rei...era uma performance de Contato, com um requinte de pensamento de dança contemporânea, não era só contato. Mas era primordialmente de Contato. Aí eu olho pra isso e fiquei louca, comecei a chorar, chorar... Olhei e falei, “nossa, é isso que eu quero fazer”. (Tica Lemos)

Um mês depois, Kirstie Simpsons daria um workshop da técnica em Londres: a primeira vez que Tica dança Contato Improvisação. Nesse workshop, ela também fica sabendo de um importante festival de Improvisação em Devon, na Inglaterra, em abril daquele mesmo ano. Nesse festival, conhece Steve Paxton, Katie Duck; enfim, “a patota toda” da improvisação.

E aí pela 1ª vez eu vi o Steve Paxton em cena [...], eu vi uma performance de improvisação da Simone Forti, a Kirstie Simpson e o Steve Paxton e eu fiquei muuuuuito impressionada. E também é uma performance que eu lembro de tudo. E, muito louco, volta e meia eu falo desse trabalho com o Steve e ele fala que também, que foi uma performance muito interessante pra ele, porque ele também tava quebrando os próprios paradigmas, dogmas dele. Porque eu lembro que ele ficou praticamente a performance toda escondido atrás de um estrado e ele só aparecia de vez em quando. A Simone Forti também ficou muito tempo no chão, em outro estrado, brincando com umas pedras e a Kirstie pulando daqui pra lá, de lá pra cá. Então eu não tinha a menor base conceitual pra falar daquela performance, eu só sei que eu senti muito fortemente no meu peito, eu senti emocionalmente aquela performance, e aí foi, eu gostei daquilo, uma coisa que aparentemente era uma outra forma de organização cênica, eu sabia que era improvisação. (Tica Lemos)

Em julho, outro festival. Dessa vez em Amsterdã, na SNDO, novamente com toda “a patota” da improvisação: Simone Forti, Katie Duck... Durante o Festival, Tica descobre que, na escola, eles têm um curso superior concentrado em dois anos, justamente pra quem já tinha uma experiência prévia. Rapidamente, decide ficar. Faz um currículo e, graças à sua experiência prévia, principalmente ao conhecimento da capoeira, é aceita na escola porque, segundo ela, “a capoeira era muito, muito considerada lá. Eles, literalmente, consideravam um conhecimento”. Se, em Brasília, esse conhecimento não havia sido suficiente para ter espaço no ambiente da dança, em Amsterdã seria fundamental para ser aceita no curso da SNDO:

Aí me aceitaram no curso, eu fiquei exultante [...] e já tinha encontrado essa comunidade, então eu já tava um pouco mais situada das coisas, mas não muito ainda... , lá eu conheci tudo: fiz BMC com várias pessoas, conheci tudo que tinha, o que era eutonia, o que era ideokinesis, Feldenkries, Alexander, Rolfing, todas essas coisa já eram altamente praticadas na Europa, já tinham os códigos, já tinham gerações. E a linguagem da improvisação. A faculdade era muito voltada pra pesquisa da composição e da improvisação enquanto linguagem, enquanto pensamento artístico. E aí fiz workshops com muita, muita gente mesmo. Porque a cada 3 semanas, a gente tinha um workshop com essa intensidade de 4 horas. Porque quando vinha um de contato, eram 3 ou mais semanas super intensas. (Tica Lemos)

No final de 1987, depois de concluir o curso e de dar uma passada pelos EUA para conhecer o movimento do Contato Improvisação em seu país-berço e visitar Daniel Lepkoff, Nancy S. Smith, Lisa Nelson e Steve Paxton, Tica volta para Brasília. Lá, tenta achar espaço para trabalhar com aquilo que tanto lhe cativara na Europa, a improvisação. Entretanto, não encontra muitas brechas e/ou parceiros para “o novo”. Um amigo lhe dá um conselho: “vai pra São Paulo, que São Paulo é maior”.

Chegando a São Paulo, bate na porta do *Espaço Viver*, cujo endereço havia guardado após uma visita à Unicamp, tempos antes, quando viu um cartaz de um curso do Klauss Viana que aconteceria lá. Agenda, então, um primeiro workshop de Contato Improvisação em São Paulo, nesse estúdio. Nenhum aluno se matricula, mas Zé Maria, Rose Akras e Lúcia Merlino, donos do Espaço, fazem e gostam. Essas pessoas já tinham ouvido falar de Contato Improvisação, mas não tinham experimentado; até então, não havia ninguém no Brasil formado na técnica ou com experiência suficiente para ensiná-la. Segundo Tica, Ivaldo Bertazzo e Márcia Bittencourt tinham estado em Nova Iorque nos anos 1970, e lá tinham feito um workshop curto de Contato Improvisação e voltado a São Paulo comentando. Ela também tem notícia de uma outra pessoa de Brasília (da qual não se lembra o nome), formada na técnica Laban, que também havia feito um workshop curto da técnica no exterior.

Lucia e Rose gostam do trabalho e convidam Tica para dar um workshop para o grupo Marzipam, companhia que integravam na época. A partir daí, começa a jornada por disseminação da técnica, muito dura nesse começo: ninguém conhecia o Contato Improvisação, nem a “proponente”, Tica Lemos. Por uma peculiaridade da dança, ela não tinha como fazer demonstrações até ter minimamente formado uma geração de dançarinos, o que levaria entre dois e três anos.

Aí, aquela coisa; abri a turma e nenhum aluno. Aquela coisa, ninguém conhecia contato, ninguém me conhecia, mas eu tava afinzona, totalmente entregue pra fazer isso [...] Aí, com certeza, já tava completamente, sem sombra de dúvida, não tinha a menor condição de fazer nenhuma outra coisa que não fosse isso. Aí, até que vieram meus primeiros alunos, todo esse pessoal que a gente conheceu lá na Oswald [Oficina Oswald Andrade, onde Tica deu uma segunda preparação corporal, dirigida pela Renata Mello, integrante do Marzipam] Aí, logo depois, veio [...] as primeiras pessoas que ficaram dois ou três anos no curso, aí que começou a dar pra fazer demonstrações [...] Aí, depois veio essa segunda geração [dos integrantes da CND4]. (Tica Lemos)

Essas demonstrações podem ser consideradas uma semente inicial da pesquisa cênica com a técnica do Contato Improvisação no Brasil. Além disso, tiveram um papel fundamental na consolidação e expansão do interesse pela técnica por aqui, que começa a ganhar terreno, tecer seu espaço.

Em 1995, as coisas já estavam um pouco mais consolidadas: Tica já havia desenvolvido muito da “sua didática própria” de ensino da técnica indissociável da aprendizagem da Ideokineses; “a primeira geração” de bailarinos de Contato Improvisação formada. Em maio, funda o Estúdio Nova Dança, que então seria o “centro de referência” da técnica em São Paulo.

Os integrantes da Cia. Nova Dança 4 fazem parte da “segunda geração de dançarinos” formados por Tica Lemos, cuja compreensão da técnica foi, segundo ela, muito mais profunda. Afinal, os caminhos já haviam sido desbravados pela primeira geração; sua didática já havia se aprofundado e o ambiente do Estúdio Nova Dança era muito propício para esse amadurecimento. Em tempo: formados não só bailarinos, mas também professores da técnica, para que pudessem aprofundar suas pesquisas e ter uma fonte de renda quando a companhia estivesse sem trabalho.

Hoje, o movimento do Contato Improvisação brasileiro está também consolidado em Brasília, Porto Alegre, Salvador e Rio de Janeiro, como pode ser demonstrado pelo fato de Brasília ter sediado um Festival Internacional de prática da técnica em 2005; o Rio de Janeiro sediado um Encontro Internacional em janeiro de 2008; e Salvador preparar-se para fazê-lo em julho deste mesmo ano.

2.2.3 Palhaço: “o mais nu de todos os artistas”

O trabalho de criação de um clown é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano. (BURNIER, 2001, p.209)

Os termos “palhaço” e “clown” são sinônimos, referem-se à mesma profissão. O que há, muitas vezes, é uma distinção de linha de trabalho: o primeiro ligado à escola de circo e o segundo, à escola teatral (Burnier, 2001; Thebas, 2005).

A palavra “palhaço” vem do italiano *paglia* (em português, palha). Nos circos antigos (final do século XVIII), os palhaços eram aqueles que divertiam o público entre os números. Muitas vezes, com o cenário sendo mudado, tropeçavam e caíam durante as manobras. Para amortecer a queda e proteger o corpo, suas roupas eram feitas do mesmo tecido grosso e listrado que os colchões, com algumas partes acolchoadas. Assim, os palhaços pareciam “colchões ambulantes” (BURNIER, 2001). Como o recheio dos colchões dessa época era de palha, aqueles que usavam tal indumentária foram chamados “palhaços” (THEBAS, 2005, p. 12).

O palhaço é aquele que anda na corda bamba do “poder ser ridículo”, sem ter medo de escorregar e cair. “Corre, dança, rodopia, dá piruetas. Não percebe o perigo ou não liga pra ele. O que lhe interessa é agradar às pessoas e por elas ser amado”, sem medo de ser ridículo – do latim, *ridiculus*, ser risível (THEBAS, 2005, p.20). Diferentemente do ator que interpreta um personagem, “o palhaço usa corpo e alma para dar vida ao palhaço que existe em seu interior”. É um trabalho de pesquisa individual de reencontrar o lado ingênuo, atrapalhado, sincero, espontâneo e ridículo de cada um de nós. F. Fratelli, um dos maiores palhaços franceses do começo do século XX, resume bem essa diferença entre palhaços e atores: “Os comediantes do teatro fazem de conta. Nós, os palhaços, fazemos as coisas de verdade” (FRATELLI *apud* THEBAS, 2005, p.68). Por isso, “o mais nu de todos os artistas” (DIMITRI, 1982, p.37).

Eu procuro, como ele, respirar, durante meu número, como na vida. Não se deve ter medo de perder seu tempo. O público está deformado, sobretudo por causa da televisão: ele quer ver tudo rápido, quer ter tudo rápido, a vida já digerida; e as crianças são como os adultos. Não devemos nos deixar enganar por essa onda. Quando se consegue impor seu próprio ritmo, quando se vence a partida, é maravilhoso porque as pessoas, então, dão-se conta de que se trata de outra coisa. (DIMITRI, 1982, p.37)

Por sua natureza de sombra – o lado obscuro de todos nós – o palhaço, segundo Fellini, é eterno:

É uma caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, e vê a sua imagem torpe. É a sombra. O clown sempre existirá. Pois está fora de cogitação indagar se a sombra morreu, se a sombra morre. Para que ela morra, o sol tem de estar a pique sobre a cabeça. A sombra desaparece e o homem, inteiramente iluminado, perde seus lados caricaturescos, grotescos, disformes. Diante duma criatura tão realizada, o clown, entendido no aspeto disforme, perderia a razão de existir. O clown, é evidente, não teria sumido, apenas seria assimilado. Noutras palavras, o irracional, o infantil, o instintivo já não seriam vistos com o olhar deformador que os torna informes. (FELLINI, 1974, p.2)

Existem dois tipos clássicos de clowns: o branco e o augusto. O primeiro é a encarnação do patrão, a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, a lucidez o intelectual, a pessoa cerebral. Ele se converte em Mãe, Pai, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer. Tradicionalmente, tem rosto branco, chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena.

O augusto é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal. “O augusto, que é a criança que faz sujeira em cima, se revolta ante tanta perfeição, se embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua” (FELLINI, 1974, p.3).

O clown branco é um burguês, que procura surpreender com sua aparência de rico, poderoso, maravilhoso. O augusto, pelo contrário, não muda nem pode mudar de roupa. É o mendigo, o menino, o esfarrapado... “A família burguesa é uma junta de clowns brancos, em que a criança se vê relegada à condição de augusto. A mãe diz: ‘Não faça isso, não faça aquilo...’” (FELLINI, 1974, p.3).

No circo, a criança se identifica com o augusto: ele se parece com um “patinho feio”, é maltratado, faz trapalhadas e, por isso, quebra os pratos, retorce-se no chão, atira-se baldes d'água no rosto. É o que a criança gostaria de fazer e, os clowns brancos, os adultos, a mãe, a tia, impedem-no que o faça. No circo, através do augusto, a criança pode imaginar que faz tudo o que está proibido: vestir-se de mulher, armar surpresas, gritar, dizer em voz alta o que pensa. E ninguém a repreende. Pelo contrário, aplaudem-na. Conclui Fellini (com Guattari e Deleuze, para quem artistas e médicos têm papéis próximos): “Ser augusto é bom para a saúde” (FELLINI, 1974, p.3).

Desde os anos sessenta, manifesta-se um interesse pelo palhaço, não mais ligado ao circo: trocou o picadeiro pela cena e pela rua. “Muitos jovens desejam ser clowns; é uma profissão de fé, uma tomada de posição perante a sociedade: ser esse personagem à parte e reconhecido por todos, pelo qual sentimos um vivo interesse, naquilo que ele não sabe fazer, lá onde ele é fraco”. Ele põe em desordem uma certa ordem e permite assim denunciar a ordem vigente (LECOQ, 1987, p.117).

2.2.3.1 Origens: a *commedia dell'arte*

O clown (ou palhaço) “tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, com seus tipos característicos, e nas apresentações da *commedia dell'arte*” (BURNIER, 2001, p.205).

Os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os bufões e bobos da Idade Média; os personagens fixos da *commedia dell'arte* italiana; o palhaço circense e o clown possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais. (BURNIER, 2001, p.206)

Nos séculos XV e XVI, surgiu o que hoje reconhecemos como a “típica forma de teatro do Renascimento italiano”, a chamada *commedia dell'arte*, ou comédia de máscaras. Sobre essa “etiqueta” – *commedia dell'arte* – Dario Fo (1999) esclarece: arte, aqui, relaciona-se às corporações de ofício que, na Idade Média (ou desde a Idade Média) organizavam (ou tentavam organizar) cada um dos setores, e protegiam-nos da prepotência e imposições dos grandes mercadores, dos nobres e da Igreja. Ou seja: “uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se mutuamente” (FO, 1999, p.20).

A *commedia dell'arte* era baseada num roteiro (*canovaccio*) que servia como suporte para que os atores improvisassem. Também havia personagens fixos e situações codificadas que facilitavam o jogo da improvisação. O roteiro não era um texto estruturado: indicava apenas as entradas e saídas dos atores, os monólogos, os diálogos, episódios burlescos, os cantos e as danças. Os cômicos possuíam “uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada momento”

(FO, 1999, p.17). E o que preenche esse instrumental de truques do ator será “o motor da fantasia” e a capacidade de cada um dar a impressão de estar dizendo coisas pensadas e sentidas naquele exato momento.

Dario Fo (1999) renomearia esse gênero e passaria a chamá-lo *Comédia dos Atores* ou *Histriões*, pois acredita que a originalidade e espetaculosidade que o distinguem de todos os outros gêneros teatrais advém de uma “concepção revolucionária do fazer teatral”, e pelo papel absolutamente ímpar assumido pelos atores. “De fato, todo o jogo teatral se apóia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista ao de ‘escada’, improvisando [...] surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores” (FO, 1999, p.23).

Evidentemente, as perdas de ritmo nesse tipo de atuação eram freqüentes: muitas vezes, girava-se em torno do nada e o riso fácil, um fim em si mesmo. “Mas havia os que conseguiam manter o espetáculo sempre de pé”: desafio diário, que dependia da cumplicidade viva entre histriões e público, a cada récita. O êxito do espetáculo dependerá, assim, do imponderável, do *frisson* ocasional, do estado de ânimo do ator e de seu carisma com o público.

Os personagens eram fixos e possuíam máscaras próprias – para Dario Fo (1999), o elemento mais vistoso desse gênero, embora não o mais importante – cujas linhas revelavam o caráter pessoal de cada um. A máscara impõe uma condição especial: não se deve tocá-la. Já vestida sobre o rosto, ao tocá-la, ela deixa de existir. O rosto – e sua infinidade de expressões – está escondido sob a máscara. Assim, a expressão é, na realidade, dada pelo corpo. “Todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua rigidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara” (Fo, 1999, p.53, grifo meu). O jogo de cada personagem estará, então, concentrado no movimento da bacia, “mola propulsora de todos os movimentos”: a bacia no centro do Universo²⁰.

Os principais personagens eram: *Pantalone*, o velho, rico e tolo mercador de Veneza, cuja máscara remetia a um galo; *Dottore*, personificação do pedantismo dos

²⁰ Esse parágrafo parece-me central para entender-se os *insights* “colagens”, que mencionara Tica Lemos a respeito das influências à Improvisação Dança Teatro: o papel central do ator (não da máscara); expressividade que vem do corpo e a bacia – ou o centro do corpo – como propulsora de todo movimento, princípio básico do Contato Improvisação.

intelectuais da época – sua máscara, o porco; *Capitão Mata-Mouros*, soldado fanfarrão e covarde, metido a valente, cuja máscara era a mistura de um cão perdigueiro e o rosto de um homem; *Arlecchino*, servo esfomeado e atrapalhado, cuja máscara era uma junção de gato e macaco – saltos felinos e “macaquices” fazem parte de sua movimentação; *Brighella*, servo astuto e briguento, metade cão metade gato; *Pulcinella*, ora servo, ora patrão, de índole cruel e violenta, duro e impiedoso; *Os Enamorados*, jovens apaixonados e sensíveis. Embora mascarados e tipificados, eram fortemente individualizados quanto à fala e dialeto. Geralmente, os intérpretes assumiam um papel por toda a vida.

Somente a alta corte pertencia à congregação dos humanos. Só não eram ridicularizados os detentores do poder absoluto. Nobres poderosos, banqueiros e grandes mercadores nem sequer eram citados, pois os castigos a quem ousasse eram severos. A ironia só era permitida dirigida em relação às figuras e classes odiosas à burguesia capitalista. (Fo, 1999)

Aos servos – *Brighella e Arlecchino* – cabia a tarefa de provocar o maior número de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas, trapalhadas e trejeitos. O primeiro fazia o público rir por sua astúcia e engenhosidade – podia fazer intrigas, blefar e enganar os patrões. Já o segundo, era um criado confuso e tolo. Essa relação da dupla se aperfeiçoará nos clowns, nas figuras do branco e do augusto. (Burnier, 2001). E o pequeno nariz vermelho, transformar-se-á na “menor máscara do mundo”.

2.2.4 Movimento-imagem

“Um movimento, que me leva a outro movimento, que me dá uma imagem, que me leva a outro movimento, que me dá outra imagem, que me leva a outra imagem, que me dá uma idéia”²¹.

Este é o enunciado básico com que se começa a não só explicar o que é o Movimento-Imagem, como também a proposta do exercício em uma aula de Improvisação Dança-Teatro. Esse talvez seja a semente da fusão da dança e do teatro criada por Quito: “aqui talvez resida a grande sacada de Quito dentro do

²¹ A fonte dessa citação são as aulas de Improvisação Dança Teatro e sua criação, de Cristiane P. Quito.

trabalho da companhia”, afirma C. Karnas, no relatório da Bolsa Vitae. (Vieira, 2002, [s.p.]

“A busca de um movimento que preencha o espaço: só com imagens do intérprete o público consegue também formar as suas próprias imagens” (GRANATO *apud* VIEIRA, 2002, [s.p.]). É um instrumento que traz a dança para a possibilidade de um lugar mais “concreto”, mais teatral (construção de imagens), fundamental à comunicação.

Um exercício de capacitação para a criação e a construção cênica, a fim de que o intérprete possa reconhecer imagens que seu movimento estaria provocando – para ele e para um observador – no “cinema da mente”. Alargar a percepção e treinar o “observador interno” para que seja capaz de distinguir imagens durante o movimento e, com isso, apropriar-se de narrativas, que gerarão novas sugestões de movimento e, finalmente, idéias.

O movimento-imagem-idéia é a expansão da Ideokinesis para o plano da comunicação das imagens e sensações. É o que possibilita reconhecermos as possíveis imagens que as formas do corpo no espaço podem suscitar, sem perdermos a qualidade da escuta interna das imagens e sensações. Qualidade interna e comunicação direta com o público. Opção de escolha dos contextos e das idéias que eu quero que façam parte de minha performance. (KARNAS *apud* VIEIRA, 2002, [s.p.]

2.3 Arte coletiva

No teatro brasileiro, é clara a idéia de que “o teatro é um empreendimento coletivo. Pela minha vivência no campo, bem como as entrevistas realizadas, parece-me que essa idéia ainda é incipiente na dança, o que pode ser um grande obstáculo para, como já afirmado na Introdução, a “construção de movimentos coletivos de invenção de vivências singulares” na dança. A Cia. Nova Dança 4, por sua vez, parece ter se “beneficiado” – refiro-me à permanência do grupo num cenário pouco favorável a grupos independentes – por fundadoras que vieram de vidas no teatro.

Em um artigo no livro de comemoração dos 18 anos do grupo carioca “Cia. dos Atores”, a pesquisadora de teatro Silvana Garcia (2006) delinea os aspectos fortes do teatro de grupo das três últimas décadas. A tradição do teatro brasileiro, pelo menos nos últimos 40 e poucos anos, tem em sua veia o grupo, o coletivo. Nos

anos 1960-1970, ia-se ao Arena, ao Oficina, ao Teatro Ipanema, teatros que tinham o nome do coletivo acima do seu próprio. A educação teatral de muitas gerações, a partir de então, tem esses coletivos, e sua experiência de “atos de comunhão e resistência”, como referência.

A tradição de grupos de teatro, inaugurada nos anos 1960-1970, concentra-se mais “no caráter solidário de suas motivações e no projeto estético-ideológico” que os motivaram, ou seja, em sua disposição de “ruptura com os modelos dominantes”: queriam realizar uma produção não-mercadológica, de cunho político, de resistência ao regime militar (GARCIA, 2006, p.220). Ao mesmo tempo, a qualidade do trabalho que um coletivo que tem objetivos comuns consegue realizar é muito mais profunda do que a de um elenco que se associa circunstancialmente.

A geração seguinte já é herdeira da tradição coletiva, mas une-se pela inconformidade com o “cala-a-boca da ditadura”, mas também com a rigidez do teatro da época. Por exemplo, o grupo carioca do *Asdrúbal trouxe o trombone*, “faz linguagem de seu inconformismo, rejeita as técnicas consagradas de interpretação e inventa um modo seu de erigir um espetáculo”. Uma disposição de marcar uma diferença em relação ao “modo dominante de produção e criação”, que envolve o repensar da hierarquia interna dos grupos e “processos de criação coletivos” a partir de experimentações e laboratórios, que incluem o risco e o acaso. “A base improvisacional coloca o ator no centro da atividade criativa” (GARCIA, 2006, p.221).

Valoriza-se uma constituição heterogênea dos grupos: integrantes com diferentes origens e experiências diversas. Assim, os processos criativos passam a ser “uma experiência pedagógica”, de unificação de vocabulário. “Os métodos de ensaio, a descoberta dos procedimentos cênicos, as exigências de produção são estágios que promovem o ajustamento do grupo, ao mesmo tempo em que constroem a personalidade coletiva da criação”. O tempo e a disponibilidade de investimento como aspectos chave: o tempo e a juventude como cacifes para a formação dos coletivos. (GARCIA, 2006, p.223)

O envolvimento tão profundo de cada integrante com a obra tem outra conseqüência: um olhar amoroso e absolutamente comprometido; um sentimento de apropriação e autoria. Ao mesmo tempo, o quebrar com as tradições levou o teatro a buscar espaços alternativos, por não suportar mais a “passividade” do palco italiano. Ou, simplesmente, por uma opção radical de não referendar, em hipótese alguma, em nenhum aspecto, o teatro tradicional.

A partir os anos 1980-1990, há um destaque para a produção de diretores no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, mas não quer dizer que tenha havido abandono dos processos coletivos. Mas algumas características dessas produções em grupo mudam sensivelmente, em relação às décadas anteriores: modos e procedimentos foram afinados, inclusive pelo surgimento de subsídios públicos (ainda que insuficientes), são apoios importantes para a constituição de um projeto de trabalho contínuo, para além da “obra concreta”.

Fala-se em “processos colaborativos” no lugar da “criação coletiva”, para assinalar as especificidades de funções que resultam na co-autoria. Além disso, passam a convidar parceiros externos ao coletivo para integrá-lo esporadicamente, para processos específicos, quando uma especialidade é necessária e não é dominada pelos integrantes do próprio grupo. Há, diferentemente dos anos 70, uma preocupação com “apuro técnico”. Há, também, mobilidade interna e externa dos próprios integrantes, que podem mudar de função ou afastar-se por períodos, retornando em seguida. No lugar do experimentalismo anterior, há agora a noção de “projetos e caminhos melhor estruturados” (GARCIA, 2006, p.225). Exigências da institucionalização de se viver de subsídio público ou patrocínio privado via incentivo fiscal.

Longe de querer discutir se é “teatro” ou “dança”, diferentemente da maior parte dos grupos de dança em atividade em São Paulo (o mapeamento da dança organizado por Fabiana Britto para o Itaú Cultural (2001)²², dá indícios que nos permitem ousar essa generalização) encontramos a maior parte desses traços delineados por Garcia (2006) na organização da Cia. Nova Dança 4: o grupo como um território de produção – uma *Zona de Desenvolvimento Proximal*²³ - em que identificam-se com o clima, com o ambiente e com as pessoas; um projeto artístico compartilhado; escolha por um caminho de “fazer junto”, pesquisando na prática,

²² No Capítulo 6, apresento os dados do Mapeamento de maneira mais detalhada, como subsídio para discutir o “lugar social do artista da dança no Brasil, hoje”.

²³ Conceito desenvolvido por Vygotsky sobre a relação da aprendizagem e desenvolvimento nas crianças: “a distância entre o nível de desenvolvimento real [...] e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas com a [...] colaboração de um companheiro mais capaz” (VYGOTSKY, 1991, p.97). Aqui, interessa-me a noção como “território de potência pela colaboração no/do coletivo”.

sentindo-se co-autores²⁴; uma via de acesso coletiva ao viver da arte (aspectos que retomo e aprofundo nos **capítulos 6 e 7**).

Eu não pensava em me profissionalizar; eu ia fazer aquilo a minha vida toda e eu sabia que eu ia me sustentar, em alguma hora [...] Eu tava ganhando uma graninha, então tinha essa coisa de daqui a pouco... Mas eu não queria fazer televisão mercadão; eu tinha essa coisa de grupo. Eu tinha muito esse sonho de que esse grupo de fortalecesse e que a gente viajasse muito, virasse um grupo mambembe e que a gente se sustentasse do grupo. Eu tinha já esse sonho, desde essa época, minha vida toda, desde aí, se desenhou dessa forma totalmente. Nessa época, com 16 anos, eu não tinha muita clareza, era uma fase de limbo na política artística, mesmo de produção artística, de pensamento artístico, era um limbo. Eu já tinha essa coisa: “não quero ser um ator no mercado procurando o seu espaço”, mas eu sou artista que tenho meu grupo e vamos nos colocar. (ICc)

²⁴ O que não os isenta de terem passado (ou passarem/virem a passar) por discussões a respeito do “mérito da autoria” e concepção das obras e organização do grupo, em muitos momentos. No capítulo 7, retorno a essa questão.

3 UM BREVE PASSEIO PELA HISTÓRIA DA DANÇA NO OCIDENTE

Neste capítulo, percorro uma trilha pela história da dança no Ocidente. Caminho não aleatório, com destino certo: a construção e a invenção da dança pós-moderna (e do Contato Improvisação) e da dança-teatro. Ao longo do percurso, nas diferentes épocas e movimentos artísticos, procuro ressaltar cinco aspectos fundamentais relevantes à instituição¹ da dança no Ocidente, a saber: (i) liberdade x controle; (ii) corpo (emoção) x mente (razão); (iii) movimento x pensamento; (iv) singularidade (interiorização) x codificação (exteriorização); e (v) forma x conteúdo. Esses cinco pares servem como ferramenta analítica para a teia de aspectos fundamentais à instituição do Contato Improvisação, cujo esboço alinho no final dessa seção, bem como guia para a leitura deste capítulo.

Se as instituições “atravessam todos os níveis dos conjuntos humanos”, os pares selecionados – questões chave às Humanidades – são fundamentais à “construção das estruturas simbólicas do grupo e dos indivíduos” nas diferentes épocas (ALTOÉ, 2004, p.71). Recapitulando da Introdução, *Catálise existencial-poética* é como Guattari (1990) denomina o processo de busca por caminhos para novos territórios existências singulares, não serializados. A partir desse breve resgate histórico (e de maneira mais rica no diálogo com as entrevistas nas próximas sessões) procuro mostrar que entender “processos de catálise” na dança passa por questões relativas aos cinco aspectos expostos acima.

Como alicerce, recorro às reflexões de Michel Foucault a respeito dos múltiplos contextos de saberes e poderes que fabricam para o presente, atravessado também por múltiplas forças, um tipo específico de corpo (e de sujeito). Para Foucault, os tempos históricos constituem e fabricam modos específicos do viver, mediante “práticas discursivas e não discursivas que se investem sobre os corpos” (ORLANDI, 2004, p.74, grifo meu), e capturam-nos em complexas redes de saber e poder (os tipos específicos de dança de cada tempo, por exemplo). Ao mesmo tempo, nesse contexto, reflete-se sobre a viabilidade e os caminhos de resistências

¹ Uso aqui “instituição” no sentido da Análise Institucional: “[...] instituições são normas. Mas elas incluem também a maneira como os indivíduos concordam ou não em participar dessas normas. As relações sociais reais bem como as normas sociais, fazem parte do conceito [...] [Ela] atravessa todos os níveis dos conjuntos humanos e faz parte da estrutura simbólica do grupo, do indivíduo” (ALTOÉ, 2004, p.71).

e saídas no próprio campo dos condicionamentos e das múltiplas conexões que nos enredam.

O capítulo está dividido em seis partes: **início** com as raízes da dança-espetáculo e o significado dessa atividade na Antiguidade. Na **segunda** parte, as origens da “dança-espetáculo” na Idade Média, passando pelo balé da corte e as escolas clássica e acadêmica. Na **terceira** parte, pós-Primeira Guerra Mundial, outra concepção da dança: “Dança moderna: dança como arte”, na opinião do crítico J. Martin. A **quarta** parte é dedicada às Danças Pós-Modernas²: a dança pós-anos 1960 teve várias fases: não havia uma unidade estética entre os coreógrafos pós-modernos (assim como não havia, segundo Martin, um sistema para a Dança Moderna). O que os unia era a urgência por um novo caminho. Há sessões específicas para o bailarino, Steve Paxton e a “criação/invenção” do Contato Improvisação, justificadas pelo “ponto-de-chegada” almejado. Na **quinta** parte, apresento alguns elementos da proposta cênica híbrida de Pina Bausch, um marco no final do século XX (que influenciou diretamente a Cia. Nova Dança 4). Para **finalizar**, em diálogo com reflexões de Foucault sobre poder (e corpo), alinhavo as questões-chave levantadas durante a confecção dessa “teia histórica” que, hoje, parecem fundamentais para a compreensão da invenção do Contato Improvisação e para essa cartografia.

3.1 Raízes da “DançaEspetáculo”

As origens da dança-espetáculo – a modalidade da dança reconhecida hoje no Ocidente – remetem-nos, segundo o historiador da dança Paul Bourcier (2006), à Idade Média e à “brutal ruptura” operada na evolução da coreografia nessa época. Até então, nas culturas da Antiguidade, a dança era sagrada ou um ritual totêmico. Apenas posteriormente tornar-se-á matéria de divertimento. Bourcier (2006) afirma que essa última modalidade seria a única restante na contemporaneidade no mundo ocidental³.

² Para essa parte, uso, primordialmente, as divisões, cronologias e terminologias da pesquisadora americana Sally Banes, em seus livros: *Terpsichore in Sneakers – Post Modern Dance* (1987) e *Democracy’S Body – Judson Dance Theatre, 1962 – 1964* (1993).

³ Talvez preponderantemente e do ponto de vista de um significado social mais amplo, sim. Entretanto, para artistas modernos, como Ruth St. Remis e para pós-modernos, como Deborah Hay

Para os gregos, “a dança era de essência religiosa, dom dos imortais e meio de comunicação com eles”. Para Platão, seria uma forma de ser agradável aos deuses e de honrá-los. Enfim, “seria divina por dar alegria”. Além disso, é uma fonte de boa saúde, um exercício perfeito que proporciona uma estrutura correta ao corpo; por isso, a *pírrica* (dança guerreira) era a base da formação militar (BOURCIER, 2006, p.22). Além de sagrada, a dança intervinha em todos os momentos da vida dos gregos: havia danças de nascimento e pós-parto; de puberdade; de núpcias; de banquete, entre outras.

Entre os romanos, três períodos podem ser destacados em relação à dança. No primeiro período, sob domínio etrusco, foram introduzidos os rituais religiosos, bem como as danças de origem agrária, de celebração das estações. Na segunda fase, a influência helenística fora preponderante: as origens religiosas das danças são esquecidas e passam a ser apresentadas apenas como uma arte de recreação. Por fim, a dança volta à moda, sendo praticada até por mulheres das altas classes. Entretanto, apesar da “origem nobre”, rapidamente as danças “ligaram-se mais à indecência que a orgástica”, sendo executadas por cortesãs. Para Bourcier (2006), essa trajetória da dança durante o Império Romano, que a afasta das origens dionísticas e aproxima da indecência, pode explicar “os anátemas lançados contra a dança pelos Pais da Igreja” e que será sentido durante a Idade Média (BOURCIER, 2006, p.44).

Na Idade Média, pela força da Igreja Católica, a dança não fora integrada à sua liturgia: “o corpo e seus poderes pouco controláveis” foram renegados nos rituais católicos. Dessa maneira, a única modalidade de dança que permanece na Idade Média é a de divertimento, cuja evolução “a levará a ser dança-espetáculo” (BOURCIER, 2006, p.51).

Na Idade Média, a partir do século XIII, a dança se divide: havia a dança erudita e a dança popular (saberes e poderes). A primeira, metrificada, em que se exige a beleza das formas: “a forma pela forma”. Serão as danças das classes “desenvolvidas culturalmente”, das classes dominantes. Por sua vez, cabe à dança popular manifestar sentimentos fortes, de alegria e inquietude, através de movimentos não sujeitos a regras. “São danças de grupo em que os participantes

(BANES, 1993), e mesmo para alguns integrantes da Cia. 4, o caráter de transcendência e *religare* estão presentes no ato de dançar.

confirmam sua comunhão segurando-se pelas mãos ou antebraços” (BOURCIER, 2006, p.54).

No século XIV, intelectuais e artistas seguem sua busca pela “beleza puramente formal”. A evolução da dança nobre, observada no século anterior, prossegue. Aparece, então, “um novo gênero que determinará a forma futura do balé teatro: o momo [...], uma comédia burlesca em que os participantes estão mascarados e disfarçados, que passa a ser espetáculo quando se torna atração entre os pratos de um banquete” (BOURCIER, 2006, p.58).

3.2 “DançaEspetáculo”

3.2.1 O balé da corte

Para compreender a evolução da coreografia na França, é preciso investigar a evolução italiana. Segundo Bourcier (2006), durante os séculos XIV e XV, no campo das ciências e das artes, o Renascimento francês foi fortemente influenciado pelo Renascimento italiano. Para os italianos, a dança da corte torna-se erudita: dever-se-ia conhecer não só a métrica, como também os passos. Assim, surgem, pela primeira vez, os profissionais da dança: dançarinos e professores, que tinham papel social destacado e faziam parte do meio imediato do príncipe.

No fim do século XV, o reino francês volta a ser o mais rico e populoso da Europa. A partir de Francisco I, organiza-se, pela primeira vez, uma vida de corte. A influência italiana nas artes é clara: para essa nova sociedade, a dança, aperfeiçoada no Renascimento italiano, será um “exercício apaixonante”, de repertório rico e variado, explorado nos bailes da corte (BOURCIER, 2006, p.71).

Dos bailes ao espetáculo, um salto político: o balé torna-se um importante meio de propaganda aos detentores do poder. Durante a segunda metade do XVI, a monarquia francesa enfrenta um período de enfraquecimento, subversões e tentativas da classe nobre de se apossar do poder político. Daí a necessidade de afirmação do poder real, não para o povo, mas para os nobres. “Até Luis XIII, o balé será um meio privilegiado de propaganda [...]. Depois, se transformará de afirmação do princípio monárquico em cerimônia de adulação da pessoa do rei” (BOURCIER, 2006, p.73).

Do ponto de vista técnico, os organizadores dos balés tinham as danças da corte à sua disposição. Num primeiro momento, organizaram-nas em torno de uma ação dramática, inspirados na mitologia e, posteriormente, em autores romanescos. Outro elemento a que recorreram foi a dança geométrica de solo. É de 1581 o balé cômico da rainha, “balé de corte característico, que fixará o gênero” (BOURCIER, 2006, p.85), composto por um prólogo em homenagem ao rei; entradas em diversos tons coordenadas por uma ação psicológica; uso de canto e dança misturados; uso de elementos recitativos e cenário estático.

A moda do balé de corte logo saiu do contexto da corte. Em 1632, aparece o primeiro empresário da dança, Horace Morel, que oferece balés no pequeno Louvre ao público pagante. No começo, não havia profissionalismo e os executantes eram todos cortesãos, de classe alta, freqüentemente. Numa segunda fase, após 1632, profissionais (em geral, de origem menos nobre) dividem os papéis com os amadores.

Após a morte de Luis XIII, o balé de corte é mantido “em estado de sobrevivência artificial”. O primeiro ministro que substitui Luis XIII é o italiano Mazzarino, que começa a fazer uma revolução nos espetáculos encomendados para animar as festas da corte: seu gênero predileto é a ópera, e não o balé. Em 1654, após algumas tentativas fracassadas, encomenda uma ópera a Buti, acompanhada por um balé. A partir de então, a ópera é assimilada ao gosto francês. A partir daí, em menos de 20 anos, a ópera francesa “será um espetáculo total” (BOURCIER, 2006, p.109).

Em 1661, primeiro ano de seu poder pessoal, Luis XIV funda a Academia Real da Dança, fruto de sua vontade de “imobilizar o movimento em regras [para] fornecer-lhes um rótulo oficial de beleza formal”. A missão da academia – nunca plenamente realizada – seria conservar as formas: nenhum espetáculo poderia ser apresentado antes de aprovado pelos acadêmicos. Se antes amadores e profissionais compartilhavam os palcos, nessa terceira fase (depois da morte de Luis XIII, o rei-dançarino-amador), a partir de 1670, os amadores são eliminados do palco.

3.2.2 A escola clássica

A evolução da dança fora concebida por um homem – Charles-Louis-Pierre de Beauchamps – cuja idéia era “organizar adequadamente essa arte”, numa forma reconhecida universalmente. Assim, ele “teve papel central na elaboração e codificação da técnica clássica”, sob cânones fixos e rígidos (BOURCIER, 2006, p.114).

As técnicas clássicas, definidas por Beauchamps, poderiam ser aplicadas sob uma forma dramática (como as óperas ou balés de ação dramática, como os balés de corte) ou a balés de dança pura. Molière escolhe o primeiro gênero e inaugura a comédia-balé, onde a dança tem mais importância do que o texto. Bourcier (2006) ressalta que, ao fazê-lo, Molière seguia, a seu modo, as tendências de seu tempo, ao misturar comédia e dança: “muitos dos documentos de seu tempo comprovam que os atores de *Commedia dell’Arte* dançavam [...] sem dúvida, as danças da *Commedia dell’Arte* devem ter tido formas livres, parecidas com as *entreés* tradicionais no balé de corte” (BOURCIER, 2006, p.120). Assim como no gênero italiano, ele procura integrar a dança à ação e costurar o balé ao assunto da peça. Quanto à temática, com Molière, o balé passa a ser uma “pintura de costumes” e não mais um divertimento mitológico, como no balé de corte.

Depois da morte de Molière em 1673, Lully, que fora parceiro do comediante em seus 11 balés, começa a produzir “óperas francesas”, em que a dança é confinada a um papel decorativo de virtuosismo formal. Dez anos após sua morte, em 1693, é criada a ópera-balé, em que as líricas tradicionais da ópera são usadas a serviço da dança (e não o contrário).

A França do século XVIII é um país rico (império colonial que rivaliza com Inglaterra e Holanda) e populoso. Apesar de a economia continuar tendo sua base agrária e a revolução industrial demorar mais do que na Inglaterra, uma nova classe “assume a direção” da sociedade – os burgueses financistas estão em plena ascensão. É a cidade que “dá o tom”, e não mais a corte. Em consequência, há mais público para as artes e a cultura.

O século XVIII será um momento crucial para a dança. Na opinião de BOURCIER (2006, p.150), “estão reunidos todos os elementos para seu sucesso: grande público potencial, um sentido de festa [...] da ópera e uma técnica que evolui

para esta forma de felicidade imediata que é o virtuosismo como material de espetáculo”.

Em meados do século – 1754 – há a primeira reação contra a dança puramente formal. Luis de Cahusac, historiador e crítico (cujo ponto de vista devia ser compartilhado por inúmeros intelectuais, pois fora convidado por Diderot a escrever os artigos sobre dança para a Enciclopédia), critica o apego dos dançarinos à forma e à falta de afeto da alma. Defende, em seu lugar, a “dança de ação”, em que os movimentos devem ter um porquê.

Será Jean George Noverre o grande reformador do “balé de ação”. As idéias de Noverre têm dois princípios básicos: (i) o balé deve narrar uma ação dramática; e (ii) a dança deve ser natural, expressiva . Declara guerra às máscaras, às perucas da ópera; aos ornamentos exagerados dos figurinos que “diminuem a graça e enterram a graciosidade” dos dançarinos; ao virtuosismo sem idéias, significado ou expressão; à hierarquia da Ópera, que dá às estrelas o direito de entrada só para elas. Em contrapartida, propõe um conjunto de reformas que coloca em questão a formação do bailarino, não apenas técnica, mas que inclua uma formação cultural vasta, das artes à anatomia. Insiste neste último ponto: os bailarinos devem conhecer o corpo para não serem “autômatos da dança”, questão que retornará à pauta com o encontro entre as técnicas somáticas e a dança, nos anos 60 e 70 do século XX.

A falta de inteligência e a estupidez que reina entre os bailarinos têm sua origem na má educação que recebem normalmente. Para que nossa arte atinja esse grau de sublimidade que peço e desejo, é indispensavelmente necessário que os bailarinos dividam seu tempo e seus estudos entre o espírito e o corpo e que ambos sejam objeto de suas reflexões; mas, lamentavelmente, tudo se atribui ao último e tudo se recusa ao primeiro. (NOVERRE *apud* BOURCIER, 2006, p.174)

O final do século XVIII, começo do século XIX, tempo da revolução e de muita conturbação política. Mesmo assim, a produção de espetáculos segue: cada vez mais *pantomimas* dramáticas, com dramaturgia patriótica heróica, ao gosto público.

O romantismo surge no balé francês em 1832, com a peça “A sífilde”, um pouco depois de ter surgido nas outras artes. O coração e a emoção assumem o poder: ao contrário do movimento das luzes, a sensibilidade tem a primazia sobre a razão. Assim, o balé também vai se tornar expressão de sentimentos pessoais, sob

uma forma diferente dos gestos rigidamente codificados dos 150 anos anteriores. Perseguido-se os ideais da Revolução, busca-se uma libertação também nas artes.

“A sífilde” faz grande sucesso de público: o Ópera (teatro parisiense) estava sempre lotado para ver a graça da bailarina Maria Taglioni. A partir do romantismo, o balé passa a ser um lugar feminino: tentando exprimir o irreal, o balé romântico é feito para a leveza da bailarina; o dançarino é renegado a segundo plano. A partir daí, as estrelas exigiam que as peças fossem feitas para que elas brilhassem. Exemplo disso é “Giselle”, segundo Bourcier (2006) “obra prima do balé romântico”, escrito em 1841 para a bailarina Carlotta Grisi. Em três anos, a obra fora apresentada em todos os palcos da Europa.

Nas últimas décadas do século XIX, a França perde sua supremacia na dança: até 1870, fora a “professora de dança de toda a Europa”. A partir de então, os italianos formados com a técnica francesa vão ocupar os postos-chave no Ópera (Paris) e, no final do século, a escola acadêmica russa passa a impor sua supremacia⁴, e consegue levar a São Petersburgo os principais profissionais franceses. (Bourcier, 2006, p.214)

3.2.3 A escola acadêmica

Na Rússia, a escola romântica francesa sofre transformações. Petipa, coreógrafo nascido em Marselha e radicado na Rússia, transforma o conteúdo do balé. Herdeiro do balé de ação de Noverre, manteve uma ação dramática, mas sobre “historietas infantis”. Uma obra para “ver e não para comover”: suas peças perdem a carga poética para se tornarem pura magia, de uma “mecânica tão precisa quanto um relógio” (BOURCIER, 2006, p.220).

Mas a poesia tem seu lugar na escola acadêmica: está na própria dança. Os passos são levados ao extremo de sua beleza e artificialidade, mas, segundo BOURCIER (2006, p.221), recebe um “complemento de alma dos artistas verdadeiros”. O academicismo seria, assim, marcado por um paradoxo latente: por um lado, o espectador seria atacado por uma sensação superficial de proezas puramente físicas; entretanto, o verdadeiro artista acadêmico consegue alcançar

⁴ Essa é a época de Stanislavski (1863-1938), em que ele funda o Teatro de Moscou e o método de interpretação realista.

regiões bem mais profundas, e apresenta ao homem “uma imagem ideal dele mesmo; a ilusão de tornar-se imortal” (BOURCIER, 2006, p.222). A perfeição do movimento é um trampolim que lança o espectador para além da aparência material.

A escola francesa buscava “uma beleza medida”, uma expressão simultânea de elegância e sensibilidade. Na escola acadêmica, a esse elemento é adicionada a contribuição italiana do virtuosismo e da exteriorização. Da convergência entre esses dois contrários, nasce o novo estilo, que conjuga brio, brilho e sensibilidade. Para Bourcier, seria um advento da “alma eslava”, apta a fusão de contradições. (É exatamente esse o ponto de partida do psicólogo russo Vygotsky, em 1925, para sedimentar seu método analítico de psicologia da arte.)

Dessa vez, o movimento “migratório” tem mesma direção, mas sentido oposto: a escola acadêmica russa é levada à França por Diaghilev (1872-1929), que acaba sendo um produtor da arte russa na França. Monta uma companhia de balé russo itinerante, composta por estrelas como Anna Pavlova e Nijinsky, que anualmente irá à França, onde faz enorme sucesso. Na primeira década do século XX, excursiona por mais países da Europa, chegando até a América do Sul. Segundo Bourcier (2006), Diaghilev teve papel fundamental na ressurreição da dança no Ocidente, pelo “choque de surpresa” que suas obras favoreciam.

3.3 A dança como arte: dança moderna

A Primeira Guerra coloca valores estéticos e metafísicos em questão. A recente escola sueca, de 1920, faz importantes descobertas no sentido de renovação de temas e de trazer questões insurgentes nas outras artes – influências do surrealismo, por exemplo – para a elaboração dos espetáculos de balé. Entretanto, a técnica acadêmica russa é mantida quase que intocada. Para BOURCIER (2006, p.236), ainda não haviam encontrado “uma técnica coreográfica que permitisse demonstrar as idéias modernas e tocar a sensibilidade contemporânea”. Dessa busca, surge a escola neoclássica na Europa. Entretanto, essa escola não quebrará o peso dos três séculos de tradição da dança européia. A renovação e a abertura de fronteiras a um novo gesto serão geradas nos Estados Unidos.

Isadora Duncan (1878-1927) foi a pioneira: formou-se dentro dos princípios da escola acadêmica, mas, desde cedo, anunciava que queria criar uma dança que se adequasse a seu temperamento. Para ela, a dança era expressão de sua vida pessoal. A técnica não lhe interessava: queria reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, escutar a natureza, de onde vinha sua inspiração temática. Da música, recebia emoções que traduzia em movimentos. Apresentava-se vestida em túnicas e descalça. Fez turnê longa pela Europa, onde também deixou a marca de “um novo caminho”.

Com Ruth Saint-Denis (1878-1968), *the first lady of american dance*⁵, há o nascimento da dança moderna como uma escola. Ela retoma as idéias da mestra Duncan da dança como expressão da vida interior, mas aprofunda-a pela meditação. “Sobretudo transformou em doutrina aquilo que em Duncan era impulso pessoal: com Saint-Denis, a dança torna-se um autêntico ato religioso” (BOURCIER, 2006, p.253). Além disso, elabora uma técnica corporal metódica, através da qual forma inúmeros alunos discípulos. Em parceria com Ted Shawn (1891-1972), funda a Denishawnschool (1917), onde estudaram Charles Weidman (1901-1975), Doris Humphrey (1895-1958) e Martha Graham (1894-1975), fundadores da escola moderna americana.

A dança havia mudado radicalmente. Entre 1931 e 1932, o crítico John Martin faz quatro conferências na *New School for Social Research*, em Nova Iorque, em que ele discute “princípios e conflitos de uma então intitulada dança moderna”. Na introdução da primeira conferência, Martin resume a falta de entendimento com relação à dança naquele momento: “a dança passou a ser reconhecida como uma forma de arte apenas recentemente”, o que, segundo ele, geraria confusão na mente de público e bailarinos. Não havia literatura em inglês sobre o assunto, e os espetáculos eram a única “fonte de luz” confiável sobre o assunto, pois “toda teoria, para ser mais do que uma hipótese, deverá partir da prática dos melhores artistas” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.230).

Entretanto, diferentemente da dança até então, não havia homogeneidade entre a prática dos artistas: “A dança moderna não é um sistema; é um ponto-de-vista” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.239).

⁵ A primeira dama da dança americana.

Como “arte recente”, não havia um pensamento crítico específico. Anteriormente, dança era sinônimo de balé, especificamente balé de ação, organizado dramaturgicamente como teatro; assim, era pensado por críticos do teatro. Com Isadora Duncan e o movimento romântico, dava-se mais ênfase à música do que ao drama: “a dança, como acompanhamento coreográfico, virou assunto de críticos de música” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.231). Posteriormente, no momento que Martin reflete, quando música e enredos tornam-se secundários, a confusão aumenta. Para clarear as coisas, ele propunha-se sistematizar os princípios e propósitos comuns aos bailarinos da dança moderna, baseando-se na prática dos artistas de seu tempo.

3.3.1 John Martin e os princípios da Dança Moderna

Primeiro, ele define seu objeto de estudos, a dança moderna. Para começar, salienta a inadequação do termo “moderna”, porque é exato apenas temporariamente – assim que surgir outro tipo “mais avançado”, esta terá deixado de ser moderna. Assim, definirá a dança moderna pela negação: dança como belas artes, mas apenas “os tipos de dança que não são nem clássicos nem românticos”.

A dança moderna surgiu, também, como uma indisposição contra a artificialidade do balé clássico, “estabelecendo como seu objetivo principal a expressão de um impulso interior, mas também [...] apreendeu o valor estético da forma, em si por si” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.231/2). Desvencilhou-se de tudo que existia até então e “descobriu a verdadeira essência da dança, a saber, o movimento”, um dos quatro pontos básicos da dança moderna. “Com essa descoberta, a dança tornou-se pela primeira vez uma arte independente, uma arte absoluta, circunscrita em si mesma”, não mais assunto de críticos de música ou teatro.

Na dança existe uma situação que não é encontrada em nenhuma outra forma de arte, porque a dança lida com mais dimensões do que qualquer uma delas. Necessariamente, os desenhos da dança são construídos no tempo, no espaço, no dinamismo e na metacinese, [...] isto é, o bailarino não pode fazer um movimento que não ocupe tempo, não cubra espaço, não envolva energia e não tenha uma motivação. (STRAZZACAPPA, 2007, p.255)

Antes, o movimento era incidental. Na danças clássicas, interessavam mais as poses e atitudes e a combinação desses elementos. Na dança romântica, o centro era a idéia emocional. “O movimento é visto pelo bailarino moderno como uma entidade unificada, uma substância. Pode variar nas dimensões do espaço, intervalos de tempo, qualidades e intensidades e ainda permanecer um elemento constante” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.232).

Assim como o homem primitivo⁶, o bailarino moderno dançaria quando estava profundamente emocionado, para sintetizar as coisas que “transcendiam a razão” e que, conseqüentemente, não podia racionalizar“. “É sua apreensão dessas experiências mentais e emocionais intangíveis que o bailarino da atualidade se vê obrigado a expressar através do meio irracional do corpo” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.235). Haveria uma ordem: primeiro algo apareceria na arte, até que a ciência conseguisse ver a novidade de forma clara e, finalmente, racionalizá-la.

Assim, para Martin, a transformação proferida pelos artistas modernos seria muito mais do que estética: eles propiciariam uma experiência de recepção⁷ muito mais profunda e transformadora aos espectadores. Afinal, o belo não é propriedade do objeto; depende da recepção. “Não podemos perceber o belo, a arte, o ritmo, a forma, com os olhos ou os ouvidos; precisamos apenas utilizar os olhos e os ouvidos como canais pelos quais o belo, a arte, o ritmo e a forma são percebidos” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.247).

Na dança moderna, as emoções – fruto da experiência pessoal do bailarino – são traduzidas em movimentos e elevadas a um lugar comum, acima da experiência pessoal, que pode ser apreendido pelos espectadores. Assim, superar-se-iam os entraves das fases anteriores da dança: (1) o corpo construído pelo e para o balé: uma maquina excelente, mas que não podia fabricar nada, cujo movimento não era mais do que ginástica; e (2) o tipo de movimento introduzido pela escola romântica, próximo ao natural, que possuiria valor “para os participantes e não para o espectador” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.244).

O efeito da dança no espectador dar-se-ia por meio da “empatia cinestésica”, pela qual se reage ao impulso expresso nos movimentos executados pelo bailarino.

⁶ Termo usado por John Martin, sem maiores definições.

⁷ Contemporâneo a Vygotsky, John Martin também estava investigando e formulando uma teoria para “reação estética”. Mas a partir do campo da crítica da dança.

Martin introduz um conceito que seria característico e determinante da dança moderna: a metacinese, suposto acompanhamento psíquico da cinesse – movimento físico.

[...] é fácil perceber o que este conceito de metacinese fez para ampliar os limites da dança. Enquanto a ênfase era toda voltada para o desenho, o colorido da dança era excessivamente limitado. Por ser um elemento abstrato, o desenho, não importa o quão bem traçado e engenhoso seja, jamais poderá produzir além do prazer aos olhos, uma satisfação estética resultante do contato com a perfeição da forma e, talvez, uma certa satisfação cinética oriunda de uma experiência muscular vicária por si mesma. (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.238)

O trabalho artístico produz dois “tipos” de ritmo, um interno e outro externo. O primeiro, ligado à forma, e, o outro, baseado na memória do espectador e no seu conhecimento da realidade, raiz da experiência estética. “Há uma resposta cinestésica no corpo do espectador que, até certo ponto, reproduz a experiência do bailarino; se o bailarino faz algum movimento sem a motivação do impulso interno, o espectador não experimenta nenhuma receptividade” (MARTIN *apud* STRAZZACAPPA, 2007, p.255). A metacinese – recepção profunda do movimento “proferido” por outrem – acontece no encontro entre emoção e movimento.

3.4 Dança pósmoderna

Segundo Sally Banes (1987, p.XIII), quando Yvonne Rainer começou a utilizar o termo “pós-moderno” para caracterizar o trabalho que ela e seus pares faziam na Judson Dance Theatre (JDT), ela o usava, primordialmente, “com um sentido cronológico”, da dança da geração que veio depois da dança moderna.

No final dos anos 1950, a confusão que John Martin fala do início da década de 1930 tinha se dissipado, os estilos e teorias relativos à dança moderna se refinado e ela surge com “um gênero reconhecido da dança”. Os “primeiros coreógrafos pós-modernos” reconheciam-se no epicentro de uma crise na história da dança; eram, ao mesmo tempo, herdeiros e críticos de duas tradições antagônicas da dança: a dança moderna e o balé. Por sua vez, não havia uma unidade estética entre os coreógrafos pós-modernos (assim como não havia, segundo Martin, um sistema para a Dança Moderna). O que os unia era seu olhar radical sobre coreografia e sua “urgência de dar uma nova vida ao meio da dança” (BANES, 1987, p.XIV).

No começo dos anos 1970, um novo estilo com princípios estéticos próprios parece ter surgido. Em 1975, Michael Kirby usa o termo em um número da *The Drama Review* e propõe uma definição para o novo gênero, cuja característica principal seria o “coreógrafo não usar padrões visuais para o trabalho [...]”; o movimento não é pré-selecionado por suas características, mas resulta de certas decisões, objetivos, planos, regras, conceitos ou problemas” (KIRBY *apud* BANES, 1987, p.XIV). Para Banes, atualmente, a definição de Kirby é muito limitada e refere-se apenas a um estágio – o analítico – da dança pós-moderna.

O termo “pós-moderno” adquire significados diferentes, em cada forma artística. Na dança, segundo Banes (1987), o termo “pós-moderna” cria ainda mais complicação, pois a dança moderna nunca fora realmente modernista. E muitos aspectos e questões levantados pelo modernismo em outras artes surgiram na dança sob a alcunha de “pós-moderna”: o reconhecimento dos meios materiais, a revelação das qualidades essenciais da dança como uma forma artística, a separação dos elementos formais, a abstração das formas e a eliminação de referências externas como tema. Em muitos sentidos, a dança pós-moderna é que seria uma arte modernista. E, apesar de as três décadas (1960-1980) de dança pós-moderna não serem homogêneas, Banes (1987) acha que há uma unidade que justifique unir a vanguarda desse período sob o guarda-chuva do termo “pós-moderna”. Entretanto, para um uso acurado, o termo deve ser definido e usado discriminadamente.

Os primeiros coreógrafos pós-modernos surgem na esteira da dança moderna, numa atitude de resposta às promessas não cumpridas do movimento anterior, no que se refere ao uso do corpo e da função artística e social da dança. Ao invés de libertar o corpo, trazer à luz a transformação social e espiritual e tornar a dança acessível até mesmo para crianças, a dança moderna tornou-se uma forma artística “esotérica, acessível a intelectuais, mais distante às massas até mesmo do que o balé” (BANES, 1987, p.XVI). Dentre os principais descontentamentos, destacavam-se: as configurações corporais desenhadas pela dança moderna sufocavam-se por um vocabulário estilizado; a dança tinha ficado pesada, cheia de significados dramáticos e emocionais; as companhias estruturavam-se de maneira hierárquica; não havia espaço para novos coreógrafos.

3.4.1 Merce Cunningham

O trabalho de Merce Cunningham pode ser encarado na fronteira entre a dança moderna e a pós-moderna: por um lado, ele deixara para trás a dança moderna clássica, mas seu vocabulário continuava especializado, técnico e apresentava seus trabalhos, na maior parte das vezes, em teatros.

Esse coreógrafo, assim como outros artistas, tentava libertar a dança do psicologismo e do envolvimento social do período predecessor. Ele buscava uma forma em que qualquer movimento pudesse ser chamado de dança, em que não se supusesse que ela representaria nada além de uma ação humana e física:

[...] eu não quero que o dançarino comece a pensar que um movimento significa algo. Foi o que eu realmente não gostei de trabalhar com Martha Graham - a idéia [...] que um movimento particular significava algo específico. Eu achava isso sem sentido. (CUNNINGHAM *apud* NOVACK, 1990, p.25)

Desde 1951, Cunningham utilizava o acaso – o lance de moedas ou I-Ching – como método de trabalho, para selecionar os elementos de uma composição coreográfica, dentre um conjunto de movimentos criados por ele. (Martins, 1999) A idéia do uso do acaso veio do músico John Cage (1912-1992), com quem Cunningham fez parcerias. Cage utilizava o método do acaso para desenvolver suas composições musicais, influenciado por seus estudos do zen budismo. (Novack, 1990)

Com esse procedimento, Cunningham e Cage abandonavam os princípios tradicionais que governavam a estrutura da dança – causa/efeito, conflito/resolução de conflito, busca de clímax. A influência da dupla na geração de dançarinos dos anos 1960/70 foi preponderante⁸. (Banes, 1987; Martins, 1999; Smith, 2006)

Os coreógrafos pós-modernos do início da década de 1960 encontraram novas maneiras de sustentar os meios da dança para além do significado. Assim, distanciaram-se, não só dos modernos, como também da vanguarda dos anos 1950⁹. Essas danças dos “primórdios” pós-modernos não eram análises frias de

⁸ Especificamente em relação ao Contato Improvisação, Novack (1990) crê que existe uma continuidade na maneira que Cunningham explica e concebe a dança, e na maneira que muitos dançarinos de Contato Improvisação entendem sua dança: a coreografia como um produto do acaso, apesar de não se falar em coreografia no mundo do Contato Improvisação, e de Cunnigan rejeitar a improvisação.

⁹ Além de M. Cunningham, Ann Halprin, James Waring, Merle Marsiano, entre outros.

forma, mas reconsiderações sinceras do meio. (Banes, 1987). A natureza, a história e a função da dança, além da estrutura, eram os temas das investigações dos coreógrafos pós-modernos. Prevalencia um espírito experimentador e de rebelião brincalhona, na sombra das profundas mudanças sociais e culturais dos anos 1960.

3.4.2 A Judson Dance Teathre

Em 1960/62, realizou-se um curso dirigido pelo músico americano Robert Dunn (1928-1996), nos estúdios de Cunningham, em Nova York¹⁰. Dunn aplica à dança os conceitos de Cage sobre o acaso e a indeterminação. Nesse ateliê, o grupo experimentaria o aleatório e os procedimentos repetitivos como instrumentos de composição. (Martins, 1999) Eles são encorajados a abrir suas mentes em relação à dança e à arte e desafiados a pensar que movimentos poderiam fazer parte da dança, onde uma performance poderia acontecer, onde o público se posicionaria, etc.

Como “lição-de-casa”, o grupo fez algumas montagens, revolucionárias para aquele momento da dança: Trisha Brown fez uma dança que acontecia, simultaneamente, em vários telhados de Manhattan; Steve Paxton fez uma peça em que um número grande de pessoas realizava a “*small dance*”, ou pequena dança – os pequenos movimentos reflexivos que acontecem quando se fica em pé, parado. (Smith, 2006)

No verão de 1962, esse grupo – constituído não só por dançarinos, mas também por artistas visuais e músicos – resolveu buscar um local onde pudessem apresentar – de maneira profissional –, os trabalhos que tinham feito nas aulas de Robert Dunn. O grupo foi acolhido por uma congregação protestante, sediada em Greenwich Village, a Judson Memorial Church¹¹. Antes disso, esse local já sediava *Happenings*, mostras de cinema e uma galeria de arte voltada à pop arte. E logo se tornou o centro da vanguarda da dança na cidade.

¹⁰ Participam desse curso: Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Judith Dunn, Trisha Brown, David Gordon, Alex e Deborah Hay, entre outros, nomes que serão importantes para a dança e para a dança-teatro nas décadas posteriores.

¹¹ Vale lembrar que, nos EUA, Ruth St. Remis havia apresentado muitos concertos em igrejas, com sua dança de “retorno ao sagrado”.

O primeiro evento – Concert¹² of Dance #1 – aconteceu em 6 de julho de 1962, gratuito e durou várias horas. Foram apresentadas 23 danças, de 14 coreógrafos. No cartaz de divulgação, figuravam 16¹³ nomes de coreógrafos e performers, apresentados em ordem alfabética, sem especificar hierarquia ou funções. Esse concerto foi o começo de um processo histórico que mudou a história da dança no Ocidente. (Banes, 1993) Era a semente da dança pós-moderna, o movimento de vanguarda na dança desde a dança moderna das décadas de 1930 e 1940. Esses coreógrafos da JDT questionavam radicalmente a estética da dança em suas performances e discussões semanais; rejeitavam a codificação do balé e da dança moderna. Ao mesmo tempo, descobriam um sistema cooperativo de produzir dança. Para os jovens artistas que não queriam ser julgados pelas “velhas autoridades” de seus campos, era um ambiente familiar, onde se tinha liberdade para experimentar.

O grupo que realizou o primeiro concerto na igreja foi convidado a continuar se encontrando e performando ali. Por dois anos, 16 concertos aconteceram e quase 200 coreografias foram criadas pelo *Judson Dance Theatre* (JDT), nome adotado pelo grupo a partir de abril de 1963.

Novack (1990) traz um elemento importante para a construção do cenário em que se desenvolve esse movimento artístico: a expansão econômica durante os anos 1960. Experimentações de novas idéias podiam ser realizadas num período de relativa prosperidade econômica; dançarinos jovens e estudantes podiam viver de maneira barata em cidades como São Francisco e Nova York, com dinheiro proveniente de trabalhos em meio período ou auxílio familiar.

Voltando ao Judson Dance Theatre, o que era essencial nesse grupo era a valorização da pesquisa e da experimentação, utilizadas como ferramentas para fundamentar suas linguagens: o espaço cênico da dança estende-se a lugares como garagens, *lofts*, terraços, parques, ruas, museus, universidades, escolas, etc. A idéia de trabalho em ateliê substitui o conceito de espetáculo. (Martins, 1999).

¹² O nome “Concert of Dance” – Concerto de Dança – foi sugerido por Dunn, “para sugerir uma tradição não-narrativa da dança”, longe da teatralização da tradição de Graham, por exemplo. O nome evocava a música: quem fosse ao concerto, veria qualidades e atmosferas. Além disso, uma referência histórica a Sybil Shearer e Isadora Duncan. (BANES, 2003, p.38).

¹³ Os participantes eram: Bill Davis, Judith Dunn, Robert Dunn, Ruth Emerson, Deborah Hay, Fred Herko, Richard Goldberg, , David Gordon, Gretchen Maclane, John Herbert McDowell, Steve Paxton, Rudy Perez, Yvonne Rainer, Carol Scothorn, Elaine Summers e Jennifer Tipton.

Nesse primeiro período, entre 1960 e 1973, de acordo com Banes (1987), muitas das principais questões da dança pós-moderna foram definidas:

- i. Referências à história: uma maneira de olhar para trás e dialogar com as origens do que esses coreógrafos queriam repudiar¹⁴.
- ii. Novos usos de tempo: desteatralização do tempo e quebra da dinâmica do fraseado típica da dança moderna.
- iii. Novos usos do espaço: em termos do diálogo com a arquitetura e com o local – no final da década de 1960, galerias de arte já eram o espaço preferencial para performances de dança pós-moderna.
- iv. Novos usos do corpo: temas relacionados ao corpo e a seu poderoso significado social, o uso de corpos não-treinados, na busca do movimento natural.
- v. E problemas com a definição da dança: questões relativas à história, tempo, espaço e corpo. Além dessas, também questões relacionadas às outras artes e à natureza da dança: “uma dança é uma dança não por seu conteúdo, mas por seu contexto”. Esporte, jogos, andar, correr, gestos foram apresentados como dança.

Os coreógrafos pós-modernos dessa primeira fase – denominada por Banes *Analítica* – estavam comprometidos com o objetivo de redefinir a dança após os polêmicos anos 1960. Um estilo reconhecível tinha surgido: factual e objetivo, fazendo pouco ou nenhum uso de trilha musical, figurino ou cenário. Os bailarinos usavam roupas confortáveis, do dia-a-dia e as performances aconteciam em salas iluminadas, vazias, em silêncio. O programa desses coreógrafos enfatizava a estrutura coreográfica e a chamada de atenção para o movimento em si, fazendo com que o público pudesse ver e perceber esses elementos¹⁵.

Nessa fase, o movimento tornou-se objetivo e distanciado da experiência pessoal, pelo uso de partituras, movimentos cotidianos, comentários verbais e tarefas. Segundo Banes (1987), tais estratégias não eram novidade – haviam sido

¹⁴ Banes dá como exemplo a peça de David Gordon, *Random Breakfast* (1963), em que ele dá instruções de como fazer dança moderna de sucesso.

¹⁵ Banes (1987) dá como exemplo, entre outros, os solos de Steve Paxton em que ele investiga o caminhar, como *Proxy* (1961).

usadas nos anos 1960, mas agora, pós-1973, tornavam-se uma tendência dominante e eram usadas de uma maneira programática.

Aqui, **o corpo era trabalhado de maneira quase científica**, já que a atenção fora desviada da frase de movimento ou do passo no sentido de clarear as mínimas unidades da dança. É aqui que há o casamento da dança com as técnicas somáticas de consciência corporal. Os corpos dos bailarinos eram mais relaxados do que os da dança tradicional, mas igualmente prontos, sem o tônus alto do balé ou da dança moderna clássica.

Segundo Banes, nesse período, outros três temas foram desenvolvidos e explicitados: **política (democracia, participação, cooperação) engajamento do público e influências nãoocidentais**. É nesse contexto que Steve Paxton e outros parceiros começam o Contato Improvisação em 1972 que, segundo Banes (1987), desenvolveu-se “não só como uma técnica, mas como uma rede social alternativa”. Em suas performances, “parece projetar um estilo de vida, um modelo de mundo possível, em que a improvisação é a liberdade e adaptação e o suporte, a confiança e cooperação” (BANES, 1987, p.XIX).

3.4.3 Steve Paxton: “inventor” do Contato Improvisação

Em 1958, aos 19 anos, Steve Paxton foi estudar numa academia de dança moderna – a Connecticut College – onde Martha Graham, José Limon, Doris Humphrey e Merce Cunningham eram professores.

Em 1961, ele foi convidado a integrar a companhia de Merce Cunningham, onde permaneceu até 1964. Nesse intervalo, continuou a colaborar com outros colegas, fez seu próprio trabalho e teve um papel central na organização da JDT, em 1962. Nesse trabalho autoral inicial de Paxton, encontram-se algumas de suas críticas ao trabalho de Cunningham. Ele achava que uma das fraquezas do coreógrafo era não dizer aos bailarinos como realizar os movimentos, atentando-se apenas às qualidades formais da movimentação. Conseqüentemente, os bailarinos tinham que preencher os movimentos por si mesmos, ou deixá-los sem preenchimento – o que a maioria fazia, adquirindo um aspecto de zumbis. (Banes, 1987)

Outra crítica de Paxton era a estrutura hierárquica da companhia, que ele acreditava se espalhar por todas as performances, como também nos ensaios. Ele achava que o começo da dança moderna – o trabalho de Isadora Duncan e de Laban – significaria estruturas com liberdade e igualitárias. Decepcionou-se: o que havia era a mesma estrutura do balé, com “um pequeno giro”. Além disso, ele ainda tinha a desconfiança de que o público saía das performances achando que seu próprio movimento não valesse ser experimentado. Outro aspecto que intrigava Paxton era como transmitir movimento para dançarinos de uma maneira menos direta do que por demonstração pessoal.

Em 1970, Paxton foi um dos fundadores do *Grand Union*¹⁶. E a partir dessa data também, seu trabalho solo também se direcionou para afrouxar estruturas e usar improvisação em grupo, duetos e solos. No *Grand Union*, eles faziam performances espontâneas. Os artistas eram dançarinos em várias companhias, mas, nesse coletivo, trabalhavam sem plano, sem coreografia estabelecida. Usavam tudo o que tinham em mãos – iluminação, música, texto, vestimentas, movimento – para construir sua dança-teatro improvisada. (Smith, 2006)

Os duetos foram o centro da investigação na residência que o *Grand Union* fez no Oberlin College, em 1972. Ali Paxton trabalhou com um grupo de oito homens. O trabalho centrou-se na exploração dos aspectos básicos de um dueto: o que acontece quando o parceiro dá peso, levanta, carrega, espremem-se um ao outro, vão ao chão, cedem à gravidade e aspectos que dizem respeito à agressividade e à falta de ternura que existe na relação entre dois homens. Tais experimentações aconteciam exatamente em um momento em que, por todo o país, grupos reuniam-se para discutir o papel do homem, como consequência dos movimentos feministas. Segundo Paxton, no vídeo *Fall after Newton* (quedas depois de Newton), ele os estava treinando “nos extremos da orientação e desorientação” (PAXTON *apud* SMITH, 2006, p.48), utilizando-se de elementos do Aikido, Tai chi chuan, Yoga e Meditação.

No final desse mês de práticas, Paxton e o grupo de homens fizeram uma performance no ginásio da escola, sobre um tapete de lona, chamada *Magnesium*.

¹⁶ Yvonne Rainer, uma importante artista nessa revolução da dança, fez um projeto denominado Continuous Project – Altered Daily (Projeto Contínuo – Alterado Diariamente), do qual grande parte dos integrantes do Judson DT participaram. Desse projeto, nasceu um novo coletivo, que ficou junto até 1975: o Grand Union, formado por Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Bárbara Dilley, David Gordon, Nancy Green, Douglas Dunn, entre outros. (Smith, 2006)

Eles começavam em pé, sem se mexer, e então começavam a sair do equilíbrio e cair pelo espaço, derramando-se sobre o carpete, rolando, ficando de pé, com colisões leves, deslizos e quedas. A performance durou cerca de dez minutos, e todos terminaram novamente de pé. (Smith, 2006) Nascia o *Contact Improvisation*¹⁷ (Contato Improvisação).

Nancy S. Smith participou das aulas técnicas de Steve Paxton no Oberlin College, além de ter assistido *Magnesium* e outras performances dos outros membros do *Grand Union*. Nessa ocasião, ela manifestou interesse de trabalhar com ele, se algum dia mulheres fossem incluídas em seus experimentos. Em junho do mesmo ano, Paxton convidou alguns jovens dançarinos para integrarem um grupo de performance em Nova York. Após uma semana, começaram a performar na John Weber Gallery, cinco horas diárias, por uma semana. (Smith, 2006) Depois disso, cada membro do grupo seguiu um caminho, mas muitos continuaram a pesquisar aquilo que haviam feito com Steve Paxton. **Começava a disseminação dessa técnica.** Para Smith, um dos fatores preponderantes para a expansão dessa dança, que poderia não ter sido mais do que a performance *Magnesium*, é a necessidade de um parceiro para que ela ocorra, e **“para ter um parceiro, você precisa fazer um”**¹⁸ (SMITH, 2006, p.49, grifo e tradução meus).

Em 1975, Steve Paxton, Nancy S. Smith, Nina Little e Curt Siddal, formaram uma companhia, a *Reunion* (Reunião), que se uniria por muitos anos, também com outros artistas convidados, para *tours* pela costa oeste americana, dando aulas e fazendo performances de Contato Improvisação. Nessa época, o grupo da *Reunion* cogitou registrar a técnica e serem os únicos que poderiam certificar professores para dar aula da técnica. Entretanto, acharam que, se as pessoas achassem essa prática excitante, fá-la-iam de qualquer maneira, com ou sem certificação, talvez com outro nome. **Por isso, desistiram do registro e da burocratizã o.** Por outro lado, com o intuito de encorajar as pessoas a se manterem em contato e trocar informações sobre como estavam trabalhando, lançaram um informativo periódico, o *Contact Newsletter*, que se transformaria na revista *Contact Quaterly*, posteriormente. **Afinal, não há uma didática ou pedagogia estabelecida para se**

¹⁷ A tradução literal da expressão *Contact Improvisation* seria algo como “improvisação a partir do contato”. Entretanto, em português, foi traduzida por Contato Improvisação. Em espanhol, é *Contact Improvisación*.

¹⁸ No original em inglês: “to get a partner, you have to make one”.

ensinar Contato Improvisação e a troca poderia ser muito benéfica a toda a comunidade. (Smith, 2006)

Depois da primeira *tour* do *Reunion*, o número de praticantes (“*contactors*”) cresceu consideravelmente e, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, formou-se uma série de companhias que tinham a técnica como base de linguagem: *Mangrove*, *Contactworks*, *Catpoto*, *Fulcrun*, *Freelance*, entre outras, em São Francisco, Minneapolis, Vancouver e Nova York.

3.4.4 A dança Contato Improvisação

O Contato Improvisação é uma forma de dança que se assenta no contato entre dois corpos. Estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das “perguntas” postas pelo contato do outro. “Respostas” improvisadas são geradas, mas que decorrem do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; “resposta” dada num movimento sempre de contato, que engendra uma nova “pergunta” para o parceiro, e assim, sucessivamente.

O filósofo português José Gil dedica um capítulo de seu livro de pesquisa sobre o movimento na dança, “Movimento Total - O corpo e a dança” (2001), para uma reflexão sobre essa dança. No início do capítulo, ele descreve os movimentos dessa técnica:

Os corpos deslizam uns sobre os outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc. Todo o movimento se origina no peso e no equilíbrio dos corpos, ou antes, no desequilíbrio iminente das posições: o movimento de um bailarino cria essa pergunta à qual o corpo do outro dará uma resposta, segundo a inclinação do peso e da energia que lhe convier melhor. A energia deve deslizar, o movimento fluir o mais facilmente possível, e o bailarino escolherá muitas vezes a inclinação que lhe parecerá satisfazer tais requisitos. (GIL, 2001, p.136)

O contato de dois corpos em movimento, agindo segundo os estímulos do outro e ao mesmo tempo improvisando, cria um tipo de corpo e de movimentos que faz toda a singularidade do Contato Improvisação. (Gil, 2001) Todo contato suscita uma experiência inconsciente dos movimentos do parceiro. Nas palavras de Steve Paxton:

A experiência é inteiramente pessoal no que se refere ao tato. Comporta as impressões sensoriais e os sentimentos sobre essas impressões. O que pode compreender a história pessoal de cada um, sentimentos sobre essa história, fantasias, etc. É a experiência, e depois a experiência dessa experiência. E ao quadrado [...] Nesse tipo de reciprocidade, a velocidade de transmissão e de retransmissão é suficientemente rápida para se inscrever na nossa intenção e estimular os nossos reflexos. O que afeta o curso da dança sem uma decisão consciente de nossa parte. (PAXTON, 1996, p. 50)

O contato dos dois corpos gera uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: essa sofre uma impregnação do seu próprio corpo, pelo fato de se achar centrada no ponto de contato, por um lado; e, por outro lado, escapa a si própria, descentra-se de si, achando-se inexoravelmente atraída em direção à outra consciência do corpo que tem tendência a impregná-la também a ela, a misturar-se com ela. E reciprocamente: “isso produz uma osmose intensiva, como que um efeito de acumulação e de avalanche na impregnação mútua” (GIL, 2001, p.139).

Na opinião de Gil (2001), o contato dos corpos produz movimentos – que Paxton (1996) tende a caracterizar como movimentos reflexos – que são demasiado rápidos para o pensamento e isso “escava um buraco de consciência. Mas, ao mesmo tempo, os buracos tendem a preencher-se, procurando o bailarino ter uma consciência plena e contínua (*full consciousness*) dos movimentos corporais” (GIL, 2001, p.140). E conclui: “A improvisação marca a afirmação da singularidade nessa técnica de dança” (GIL, 2001, p.142).

Tica Lemos, dançarina da técnica há mais de 20 anos, também tem sua própria definição do Contato Improvisação, em que ela deixa claras as influências da técnica, valores e princípios intimamente ligados a ela e que permeiam as práticas da Cia. Nova Dança 4, da qual é co-fundadora:

O tato como o primeiro informante e toda a sua matemática. O processamento de dados da pele: qual a pressão, direção, velocidade e força para encontrar a si, o outro, o ambiente, o centro da terra na gravidade pesada e leve da existência [...] CI é o prazer de dançar a dois...CI é um fórum de experimentações...CI é uma meditação ativa....CI é uma das técnicas da Nova Dança...CI é um resultado artístico do estudo das artes marciais, mais especificamente do Aikidô, do estudo da física clássica, moderna e contemporânea quântica, do estudo da dança moderna, contemporânea, do estudo das linguagens das experimentações, de linguagem de composição e improvisação, do estudo das tradições orientais, das experimentações ocidentais de união corpo-mente, como yoga, meditação ideokinesis, release, BMC....Do ambiente cultural do movimento hippie, como paz e amor, do LSD, da cannabis, do feminismo, da liberação sexual, das igualdades hierárquicas... (LEMOS, 2006, [s.p.]).

3.4.5 Dança Pós-Moderna: Metafórica e Nova Dança

Apesar de a dança pós-moderna analítica ser dominante, não era a única existente nos anos 1970. A apreciação pelas culturas não-Ocidentais levou a um interesse para as funções espirituais, religiosas e sociais da dança, nessas outras culturas. Ao mesmo tempo, a disciplina das artes marciais conduziu a uma nova atitude metafísica. Assim, a dança tornou-se um veículo de expressão espiritual¹⁹. E, diferentemente da dança analítica, essa dança “metafórica” utilizava-se de elementos teatrais de todos os tipos: figurino, iluminação, música, personagens, objetos cênicos, etc. Nesse sentido, seriam uma “vanguarda” da dança moderna clássica. Entretanto, Banes (1987) prefere classificá-los como pós-modernos pelos processos e técnicas de que se utilizam: novas experiências de tempo, espaço e corpo, locais onde se apresentam, fazem uso de estruturas de pausa e repetição, entre outros elementos.

A partir de 1978, a dança de vanguarda tomou várias direções. A partir daqui, poderia ser chamada pós-modernista, mas Banes (1987) prefere não fazê-lo e incluir essa nova dança também sob o guarda-chuva pós-moderno. No final da década, os exercícios de simplicidade e objetividade da dança analítica tinham atingido seus propósitos, tão amplamente, que a dança estava ameaçada de se tornar um exercício de simples formalismo. Para a nova geração de coreógrafos e espectadores, a desvinculação com o significado dessa dança estava tornando-se sem sentido. Buscou-se, então, resgatar algum tipo de sentido na dança. A nova questão orientadora para essa nova dança passa a ser “O que significa?”: reabre-se o debate sobre o conteúdo nas artes (e também na dança). E, além dessa questão da ênfase em forma e função x conteúdo, as “gerações” discordam também em temas fundamentais, como o virtuosismo técnico, o uso de outras mídias, a influência da cultura de massa, entre outros fatores.

Talvez o que mais distancie essa nova dança das outras é a busca por significado, até mesmo fora do meio da dança, o que resultou no uso de outras estruturas de narrativa. Além disso, emoção, humor e situação voltam a ser temas, não com o olhar dos modernos, mas fragmentado – e joga-se com o significado na dança em muitas direções. A alusão a estilos populares e tradicionais – a fusão

¹⁹ Os solos de Débora Hay dos anos 1970, as explorações de Bárbara Dilley em Wonder Dance, que usam práticas de meditação são exemplos dessa dança “transcendente” (BANES, 1987, Xxiii).

entre arte culta e cultura popular – também é uma característica: Tharp usa dança afro-americana; Marta Renzi faz uso das danças da MTV; Elizabeth Streb utiliza-se de números circenses.

Outra característica do período, também na busca de significado, foi o uso de múltiplos canais de comunicação: essa nova dança abre-se para música, iluminação, filmes e novas tecnologias, como o uso de computadores e vídeos. Há um retorno à idéia de “dançar com a música”, da qual se tinha fugido por tantos anos do século XX. Entretanto, essa nova musicalidade aproxima-se mais das músicas da dança social do que da música da dança moderna. Isso teve um resultado prático: enquanto nos anos 1960 e 1970 a dança moveu-se em direção às artes visuais, compartilhando suas estruturas e teorias e ganhando espaço nos museus e galerias, nos anos 1980 move-se novamente para o mundo da música, tendo espaço em clubes e cabarés mais do que em museus e galerias: cada vez mais, o mercado das artes visuais direciona-se à produção de objetos que durem; não há interesse em investir em idéias ou ações. Ao mesmo tempo, a ida para clubes e cabarés permite a busca por um público mais amplo. (Banes, 1987)

3.5A Dança Teatro de Pina Bausch

Desde 1973, quando assumiu a direção do então Wuppertal Ballet, na Alemanha, Pina Bausch tem se destacado como líder de uma corrente artística de notável importância nas artes cênicas de nosso século: dança-teatro. (Fernandes, [s.d.]; Marinho, 1997)

A história da dança-teatro alemã pode ser traçada a partir dos trabalhos de Rudolf von Laban e de seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss, nos anos 1920 e 1930. O termo dança teatro era usado por Laban (1879-1958) para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço.

Já a dança-teatro de Jooss desenvolvia temas sócio-políticos, através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção. O treinamento de dançarinos sob sua direção, na Escola Folkwang, em Essen, Alemanha, combinava música, educação da fala e dança, usando elementos do balé

clássico e as teorias de Laban de harmonia espacial e qualidades dinâmicas de movimento.

Segundo Ciane Fernandes, o trabalho de Bausch combina seu treinamento com Jooss, na Escola Folkwang e como solista na companhia dirigida por ele, a Folkwangballet, com sua experiência das artes e dança em New York nos anos 60. “Ambas influências de Bausch – Jooss e trabalhos norte-americanos de inter-artes – enfatizam relações humanas, vocabulário de movimento cotidiano, e colaboração entre diferentes formas de arte” (FERNANDES, [s.d.], p.3).

Em suas criações, Bausch incorpora e altera suas influências. Como na arte dos Estados Unidos dos anos 1960, seus trabalhos incluem a interação entre diferentes formas de artes; apresentam um caos grupal generalizado, e têm uma ordem inerente, favorecendo processo sobre produto. Contudo, as obras de Bausch atingem tais qualidades, seguindo um caminho distinto daquele dos anos 60: “suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral”.

Os elegantes trajes de noite e a maquiagem de seus dançarinos completam o grandioso quadro cênico. Em vez de vestirem simples roupas cotidianas, como nos trabalhos interativos dos anos 60, ou malhas sem distinção de gênero, como na dança abstrata, os dançarinos de Bausch vestem-se como que para um grande evento social.

Seus figurinos e maquiagem determinam seus papéis sociais e sexuais, instigando a expectativa de um grande evento. Mas por muitas cenas, dançarinos apenas caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, falam com a platéia, olham para nós, quebrando nossas expectativas e despertando nosso desejo por movimentos de dança. (FERNANDES, [s.d.], p.4)

Seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária, justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto a apresentação cênica. E essa demonstração é feita através da repetição de movimentos e palavras. Espontaneidade é uma experiência inesperada, imprevisível, que pode acontecer apenas através de tais repetições. “Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético” (FERNANDES, [s.d.], p.6).

A coreografia de Bausch incorpora e altera balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos. Seu trabalho aproxima-se do de Wigman,

em sua utilização das experiências de vida dos dançarinos, mas distingue-se por não recusar a técnica clássica, usando-a de forma crítica. Os dançarinos de Bausch, assim como os de Jooss, são todos bailarinos muito bem treinados, porém com 30 ou 40 anos de idade –mais maduros e experientes (na vida e na dança) do que dançarinos mais jovens.

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidas ao palco como linguagem verbal e corporal, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Ao contrário, a natureza lingüística de ambos - dança e teatro - é explorada como intrinsecamente fragmentada. Através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico, e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. Repetição quebra a imagem popular de dançarinos como seres espontâneos, e revela suas insatisfações e desejos em uma cadeia de movimentos e palavras repetitivas. (FERNANDES, [s.d.], p.5)

3.6 Síntese: tecnologias políticas do corpo

Retomo as interrogações das primeiras linhas da introdução: que corpo terá que ser construído para que outras forças possam atravessá-lo? Como romper as séries, a massificação das formas de viver ou a “fagocitação” das novas formas, rapidamente, pelo capital? As danças de cada época como agenciamentos concretos da tecnologia de poder de investimento sobre os corpos – às vezes libertando, outras subjugando –, cuja “operação” em cada período pode ser desvelada examinando-se os cinco pares do início: (i) liberdade x controle; (ii) corpo (emoção) x mente (razão); (iii) movimento x pensamento; (iv) singularidade (interiorização) x codificação (exteriorização); e (v) forma x conteúdo.

O poder não está localizado apenas no aparelho de Estado, e “nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados” (FOUCAULT, 2006, p.150). O poder é concebido, não como uma propriedade, mas como uma estratégia, funcionando por manobras, táticas, técnicas, numa rede de relações sempre em movimento. O adestramento sobre os corpos e o controle da vida são centrais nesse nível micropolítico, do dia-a-dia. Por isso, pensar

resistências e possibilidades de transformação na vida de cada um – **catálises** – passa pela materialidade do corpo.

Na Idade Média, pela força da Igreja Católica, a dança não fora integrada à sua liturgia. Voltando a Foucault e às estratégias do poder, a alma passa a ser um instrumento da *tecnologia política do corpo*: é ela que leva o homem à existência, mas como simulacro de operações de poder-saber mais complexas. Afinal, nada mais material e concreto do que o poder exercido sobre corpos que continuarão e continuam a ser subjugados e docilizados. Daí a inversão da máxima platônica: “alma prisão do corpo” (FOUCAULT, 1977, p.32).

Sob a ótica foucaultiana, a fundação da Academia e a codificação da técnica clássica, assim como o desenvolvimento das instituições do poder disciplinar de sujeição dos corpos no final do século XVII, início do XVIII – escolas, colégios, prisões, ateliês – podem ser lidas como *tecnologias do corpo* de sujeição e docilização do corpo, centradas numa visão do **corpomáquina**. A principal característica dessa tecnologia é a presença de procedimentos disciplinares, “seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos” (FOUCAULT, 2001, p.131).

O século XIX fundou um sistema de vigilância e controle que penetra por toda a espessura da sociedade, inclusive as *tecnologias políticas do corpo*, batizado por Foucault (1977) de *panoptismo*, sob a inspiração da figura arquitetural do Panóptico de Bentham. Este é um “diagrama de um mecanismo de poder [...] polivalente em suas aplicações: serve para prisioneiros, para cuidar de doentes, fiscalizar os operários [...] É um tipo de implantação dos corpos no espaço” (FOUCAULT, 1977, p.181). Tal transformação do sistema de vigilância respondia a novas práticas, que alteraram radicalmente o cotidiano do trabalhador. Uma série de medidas procurou adestrar o comportamento do operário: a caderneta de poupança, o incentivo ao casamento, cidades operárias, entre outras. Investiu-se na regularidade e estabilidade: visava-se a um corpo operário concentrado, aplicado, ajustado ao tempo de produção, que visse na delinqüência a extensão de uma irregularidade.

O poder caracterizava-se pela sua positividade e não apenas por se mostrar repressivo e negativo: no panoptismo, não é necessário recorrer à força para garantir resultados eficientes. As instituições do Panóptico podem ser leves, sem grades, correntes e com fechaduras leves: tem algo mais leve, doce e correto do que

a bailarina romântica? Quanto mais profundamente incorporado, maiores os efeitos e mais leves as instituições: “Sua força é nunca intervir” (FOUCAULT, 1977, p.181). A norma e a regulamentação são, nesse sistema, protagonistas. A lei e o sistema jurídico continuam a existir, mas funcionam cada vez mais como norma; para se encarregar da vida, o poder utilizar-se-á cada vez mais desse “mecanismo contínuo, regulador e corretivo”. Marcadamente, toda a dança-espetáculo, dos primórdios até a dança Moderna, é regulada, codificada, cheia de normas, padrões, com tipos de corpos específicos, para um gênero e classe social específicos.

“Autômatos da dança” e estúpidos (serializados?), é como Noverre descreve o bailarino do final do XVIII. A sensibilidade vem ao primeiro plano no romantismo. O balé torna-se expressão de sentimentos pessoais, sob uma forma diferente dos gestos rigidamente codificados dos 150 anos anteriores. Mas, para os dançarinos modernos, os românticos e acadêmicos ainda seriam autômatos, escravos de uma codificação externa – a técnica, do controle das coreografias e da expressão de sentimentos de outros; sua interioridade ainda não teria sido trazida à cena.

Dança moderna, dança como expressão da vida interior; é nesse ponto que J. Martin diz que a dança passou a ser reconhecida como uma “forma de arte”. Uma nova posição na rede de saber e poder: ainda não havia crítica especializada (uma “arte menor”?). Pela primeira vez, não havia homogeneidade entre os artistas: era uma “constelação de pontos de vista” que se opunham à mesma tradição. Na esteira dos movimentos modernistas nas outras artes, introduzem-se grandes transformações, sem realmente ser “modernista”. Superariam o “corpo-máquina” inexpressivo do balé e o movimento “que nada comunicava” do romantismo.

A Dança Pós-Moderna é um segundo momento de ruptura, na efervescência dos anos 1960-1970. A dança moderna teria sido, para os bailarinos pós-modernos, um movimento de promessas não cumpridas, no que se refere ao uso do corpo e da função artística e social da dança. Desafiavam as instituições, o mercado e a mercantilização da arte: o “corpo treinado para dançar”, a hierarquia das companhias, a figura do coreógrafo, a falta de espaço para os jovens. E descobriam novas formas de trabalhar: o movimento natural e gestos cotidianos como insumo; o cooperativismo da *Judson Dance Theatre*; a “quebra” do sistema tradicional “mercantil”, buscando espaços alternativos para performar; descartam cenário, maquiagem e figurino. Almejavam corpos mais relaxados, mas igualmente prontos. É nesse contexto que Steve Paxton e seus parceiros começam o Contato

Improvisação. Corpos e movimentos singulares, capazes de uma osmose intensiva de acumulação mútua: “estilo de vida” e “modelo de mundo possível”.

As contestações e questionamentos dos pós-modernos parecem-me de uma atualidade e pertinência assustadoras. Entendo o Contato Improvisação e o “modelo de mundo” que representa, vistos como uma unidade, ainda hoje, como um movimento coletivo **catalisador** de apropriação e invenção da vida singulares que, potencialmente, podem favorecer a fermentação de territórios reais que realizem utopias. Talvez pelos obstáculos colocados pelo Capitalismo Mundial Integrado, que vampirizou (a maior) parte dos ideais e valores daquela época, e conseguiu que descartássemos os “outros modelos de mundo”, como “utopias desencarnadas”, os questionamentos dos 1960-1970 pareçam-me tão contemporâneos. Ou porque tenha apenas traçado, neste capítulo, uma história da dança no Ocidente entre Europa e Estados Unidos, sem fazer a transposição para a realidade brasileira: o que de cada um desses movimentos já vivemos ou não por aqui? Por ora, neste trabalho, uma questão sem resposta.

4 ULTRAPASSANDO OS LIMITES DO CORPO

“Há algo no corpo que pode se revoltar”...

Para Espinosa, “um corpo é um ser singular, constituído de relações internas de movimento” com outros corpos, e que “possui em si mesmo a força afirmativa para conservar-se na existência” (CHAUÍ, 1997, p.23). Para conservar-se, um corpo afeta e é afetado; tais afecções são imagens corporais que nossa alma (*idéia do corpo*) interpreta. No corpo, são vivenciadas como afetos.

Pode-se falar na necessidade de se retomar o corpo naquilo que é mais próprio: corpo que é afetado pelos encontros e desencontros no mundo. Corpo poroso – vibrátil – aberto a dores e amores. Talvez algumas experiências da/na dança contemporânea possam “inventar e construir” corpos abertos a outras forças e intensidades – Corpo sem Órgãos. (Gil, 2001)

4.1 Corpo operador

A cada época, conhecemos novas possibilidades de construção e modificação do corpo e, ao mesmo tempo, novos riscos e problemas, ou vice-versa. A ciência parece esquizofrênica ao fragmentar o corpo: desde o teatro anatômico de Vesálio (século XVI), isola o corpo, penetra nos segredos da carne, age acima da morte, controlando-a artificialmente. Vivemos uma desapropriação do corpo – uma “fragmentação psicótica” – em nossos dias; “ele está se desfazendo”. Há um impasse: as novas tecnologias puxam o corpo para todos os lados, fragmentam-no e virtualizam-no, empurrando-nos à perda do interior corporal, o que dificulta a ressonância e a consistência no cotidiano.

A imagem do corpo mais difundida e transmitida é a da fenomenologia (Gil, 1997), que é a do “corpo próprio”, dentro de seus contornos, o que implica um corpo limitado. Diferentemente dessa visão de “imagem do corpo”, José GIL (1997, p.254) prefere falar em “espaço do corpo”, que “vai para além do corpo próprio, para além dos limites do seu corpo”; ao dirigir um carro, por exemplo, o condutor faz “corpo com o carro”.

Corpo não mais como entidade – “o” organismo – ou substância, mas como um operador de linguagem, como processo revelador de um regime de funcionamento do social. E dizer que o corpo “é um operador” não é uma metáfora – como o corpo, superfície de inscrição da dança – mas uma proposta de uma nova compreensão do processo de constituição de nossa civilização. Há civilizações que mantêm “uma consistência graças a um tecido imanente, capaz de unir cultura e natureza, morte e vida, apesar de todas as diferenciações”. Nelas, há um equilíbrio metaestável, que não é a imagem da harmonia, mas uma concatenação entre todos os ritmos. Por isso, “o corpo está em toda parte” (GIL, 1997, p.256-267)¹. Na nossa sociedade, ao contrário, esse tecido não existe, e o corpo é o “corpo próprio” – que, conseqüentemente, pode ser desfeito e desapropriado.

Imersos no mundo, os corpos fazem-se suas dobras carnisais, são tornados a própria carne do mundo, neles ressoando as potências e as tendências de seu tempo das quais se fazem e se oferecem como vias de passagem. Nos corpos formados, revelam-se as marcas de seu modo de produção, abrigando a dupla condição de criaturas-criadoras de sua atualidade. Corpos engendrados por tecnologias diversas, fabricações temporalizadas, isentos daquela essencialidade que permitiu a difusão de um paradigma universalizante, a-histórico e naturalizado do homem. (FONSECA, 2007, p.325)

Há a necessidade de se reconstruir um interior ou uma identidade corporal. Mas com um perigo: voltar-se aos modelos identitários dos regimes totalitários, como o nazismo. Daí a necessidade de se pensar “a identidade dos corpos” de outra maneira e a atualidade de se pensar a constituição imanente dos corpos. Na velha filosofia, o interior do corpo era o espaço reservado à alma. Já o “interior do corpo” a que se refere José Gil é o corpo real, no espaço. Em geral, esse interior do corpo só é sentido quando se está doente; entretanto, precisamos dele: quando não é sentido, fica-se esquizofrênico. Por isso, é um espaço complexo, paradoxal:

[...] ele está e não esta no espaço. Quando aberto, seu interior passa a ser exterior e objetivo: mas enquanto ele está envolto e fechado, esse interior não é objetivo. Todavia, ele também não é subjetivo. Todas as técnicas de sondagem do corpo visam-lhe fornecer uma transparência, porém essa transparência não tem fim, a cada vez existem mais e mais extratos. (GIL, 1997, p.264)

¹ J. Gil ajuda-nos (me) com um exemplo: até a chegada dos etnólogos europeus, os canaques da Nova Caledônia, não tinham essa noção de corpo próprio com limites. Viviam em “conexão permanente”: o corpo de cada um deles era, por exemplo, o corpo de uma árvore (GIL, 1997, p.256).

Pode-se falar na necessidade de se retomar o corpo naquilo que é mais próprio, “sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo” (PELBART, 2003, p.45). Talvez o corpo na dança contemporânea², como mostra José Gil no livro “Movimento Total” (2001) possa ser um caminho: “corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma, para então ser atravessado por fluxos mais exuberantes da vida”, como se o corpo “exalasse forças inconscientes, projetando em torno de si uma espécie de sombra branca” (GIL, 2001, p.153). O corpo aberto a outras forças e intensidades – Corpo sem Órgãos³. “Falamos aqui das decomposições e desfigurações do corpo necessárias para que as forças que o atravessam inventem novas conexões e liberem novas potências” (DELEUZE *apud* PELBART, 2003, p.49).

Ao mesmo tempo, na dança, com a experiência da dor física no cotidiano, por um lado, e com a educação somática, por outro, a experiência é bem diversa. Ser-nos-á devolvido o interior do corpo? A dor – como vivência, lembrança ou possibilidade – dá uma objetividade ao corpo físico, à matéria, para além da pele, incluindo ossos, articulações, músculos, tendões, ligamentos, etc. Técnicas de educação somática – no caso aqui pesquisado, o BodyMind Centering (BMC) e a Ideokinesis primordialmente – podem auxiliar o bailarino, a trazer uma consciência dos volumes e dimensões do corpo, o espaço que ele ocupa no espaço e suas possibilidades. Cada um tem a possibilidade de construir uma imagem própria do interior do seu próprio corpo e dos demais, explorando extratos que “são, mas não são” de matéria, já que explorados a partir da imaginação, numa experiência inesgotável. Da consciência corporal ao corpo-consciência.

A abertura do corpo-consciência define a zona como um espaço privilegiado de agenciamentos. Eis o ponto de partida para pensar os processos clínicos e artísticos em recíproco devir: por exemplo, não é porque os agenciamentos artísticos abrem o corpo que adquirem poderes terapêuticos? (GIL, 2004, p.27-28, grifo meu)

² Essa é uma generalização extremamente aberta: há muitas danças contemporâneas e em nem todas elas acontece o que J. Gil descreve. Mas a afirmação continua válida como “uma zona de potência”. No livro “Movimento Total”, Gil dialoga com Rudolf Laban, Merce Cunningham, Yvone Rainer, Steve Paxton e Pina Bausch.

³ Desenvolvo a noção de Corpo sem Órgãos um pouco mais adiante

4.2 Corpo sem órgãos: Princípio Mar

Dentro do mar, sente-se como não mais se consegue no cotidiano da cidade grande: como componente de um universo em conversação, em um espaço de experimentação de si mesmo e do mundo. (SANT'ANNA, 2004, p.90)

Corpo sem Órgãos (CsOs), “bloco de intensidades circulantes”. Enquanto corpo intensivo, é despojado de estruturas de suporte: o inimigo do organismo. Assim como no fazer amor, dirá José Gil, a organização estável do organismo é desafiada em uma nova topografia, em que

o espaço interior dos corpos deixa de ser habitado por vísceras, como se criasse uma superfície única, por onde passam ondas de carícia, de prazer, intensidades pontuadas aqui e ali por ‘lugares intensivos’, zonas erógenas de emissoras e receptoras de fluxos. (GIL, 1997, p.270)

E não é só no amor que se constroem Corpos sem Órgãos, mas em toda prática que envolva intensidade: na criação, na amizade, num bate-papo, no jogo de capoeira, na dança, ao se assistir um espetáculo teatral, na escuta de uma música, no uso de drogas, nas práticas masoquistas.

“É o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo”: desejo (vibrações intensivas) como processo de produção (de vibrações intensivas). Desejo em sua positividade, que traça um plano de consistência no decorrer de seu processo, como fluxo, no lugar de um obstáculo que tem o “prazer por norma” (DELEUZE, 1996, p.17).

Não há uma receita, um caminho pronto; ele não pré-existe, como um corpo celeste no céu pronto a ser alcançado. Cada um deve buscar “a sua prática ou programa”: de todo modo, “você faz um”, pois não se pode desejar sem fazê-lo. Enuncia o título seis do “Mil Platôs”: “como criar para si um corpo sem órgãos? [...] Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática” (DELEUZE, 1996, p.10). No programa do masoquista, por exemplo, a dor é infligida, não para obter prazer, mas para ir além do prazer, para ascender à singularidade de uma intensidade. Experimentações, múltiplas fórmulas, um programa: corpo-metal do *piercing*, o corpo dolorífico do masoquista; o corpo-frio do drogado... O “desfile de corpos lúgubres”, esvaziados no lugar de plenos, também está incluído no desfile de CsOs: “muitos são derrotados nessa batalha”, daí a prudência como regra imanente à experimentação. Sem juízo de valor: existem outros procedimentos diferentes do

corpo dolorífico do masoquista; “o fato é que esse procedimento convém a alguns” (DELEUZE, 1996, p.16).

Uma certa arte, portanto, será conveniente para que não se faça dessa subversão uma burra oposição a ser mantida a qualquer preço... Essa arte subversiva de experimentação das fluências de corpos transorgânicos começa, de modo astuto, com a proteção do próprio organismo [...] Ora, desfazer o organismo nas experimentações do corpo sem órgãos ‘nunca foi matar-se’ [...] Implica mais arte e astúcia abri-lo para ‘passagens e distribuições de intensidades’, para ‘territórios e desterritorializações’ não meramente suicidas’, a não ser que o suicídio comporte a afirmação de um último corpo sem órgãos que já não pode dispor de um corpo orgânico, justamente por esse estar reduzido a uma massa de impossibilidades de se viver dignamente um resto de vida. (ORLANDI, 2007, p18-19)

“O CsOs é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE, 1996, p.10). Um programa para se “desfazer o eu”, “substituir a anamnese pelo esquecimento”, a interpretação psicanalítica pela experimentação. Não é espaço e nem está no espaço, “é a matéria intensa e não formatada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0 (...) matéria igual a energia” (DELEUZE, 1996, p.13).

O corpo do CsOs distancia-se do corpo próprio fenomenológico. Forma de pensar além e aquém do jogo binário da forma e da matéria (mais próximo das formas e forças): pode-se falar em “acontecimentos de corpo sem órgãos”, realidades intensivas que se determina por variações alotrópicas, rompendo os limites da atividade orgânica. Graças a esses corpos intensivos, afirmará Deleuze: “o corpo é inteiramente vivo e, todavia, não orgânico” (DELEUZE apud ORLANDI, 2004, p.65). São imantações momentâneas de linhas de fuga: potência invisível de sempre ir mais longe – linhas – pelas quais fogem os agenciamentos desejosos.

Uma das seqüelas de se pensar o CsOs, para Orlandi, é que CsOs irrompem de **encontros intensivos**, “são imantações de linhas de fuga, são conjunções de fluxos intensivos que ocorrem, que acontecem nos encontros entre corpos”. Não é uma propriedade à qual se vai e se pode retornar; são ondas intensivas de intensidade variável, afetos, perceptos e devires que atravessam os sentimentos e percepções no corpo orgânico nos mais variados encontros, molecularizando-os em sensações as mais variáveis, como um líquido, contínuo, amorfo e em pleno estado de liberdade. Assim, interferindo nos encontros, eu posso, até certo ponto, participar na criação de CsOs para mim. Daí cuidados estéticos e éticos, pois diz respeito à

imantação de linhas de fuga (ORLANDI, 2007, p18-19). Um CsOs para mim, mas não o meu CsOs; o que existe é um “eu” sobre ele, sobre o plano de consistência.

4.2.1 *Corpo sem Órgãos como plano único de realidade*

Segundo o filósofo português José Gil, a noção do *Corpo sem Órgãos (CsO)* marca uma reviravolta no pensamento de Deleuze, em relação a suas obras anteriores, marcadamente *Diferença e repetição* (1968) e *Lógica do sentido* (1969) e “inaugura um certo regime de pensamento que caracterizará a ‘filosofia de Deleuze-Guattari’” (GIL, 2000, p. 65). Aparece, pela primeira vez, “oscilante e meio apagada” em *Lógica do sentido*, para tomar lugar de destaque no encontro com Guattari, no *O anti-Édipo* (1972) e no *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980). O termo desaparecerá na última produção da dupla – *O que é a filosofia?* (1991) – mas não o pensamento da imanência, que fora inaugurado pelos feixes de pensamento desencadeados pelo Corpo sem Órgãos.

No *Lógica do sentido* (1969), Deleuze encara o insucesso da psicanálise e do pensamento (filosofia) em dar conta da profundidade dos jogos de palavras de Artaud, “talhados na profundidade dos corpos”. Para ele, nenhum dos dois regimes teria conseguido dar conta da psicose e da experiência de loucura, até então, uma vez que, para tanto, “a explicação” não se faz suficiente. Uma outra pergunta é lançada: “como trazer o infra-sentido que nasce do fundo do corpo psicótico à superfície? [...] toda a questão se resume à construção de uma superfície que abra passagem e acolha o sem-fundo incompreensível do corpo” (GIL, 2000, p.66). O fracasso da psicanálise e o insucesso da filosofia estavam em não conseguir pensar o infra-sentido como acontecimento, como uma dimensão concreta dessa superfície de acolhimento.

Para o esquizofrênico, toda palavra é física, afeta imediatamente os corpos [...] A palavra deixou de exprimir um atributo de estados das coisas, seus pedaços confundem-se com qualidades sonoras insuportáveis, irrompem violentamente no corpo onde formam uma mistura, um novo estado de coisas, como se eles próprios fossem alimento venenosa, ruidoso, e excrementos encaixados [...] o corpo inteiro não é mais que profundidade e arrasta consigo, absorve todas as coisas nessa profundidade hiatante [...] Tudo é corpo e corporal. Tudo é mistura de corpos e, no corpo, encaixamento, penetração. (DELEUZE *apud* GIL, 2000, p.70)

Deleuze invoca uma noção do próprio Artaud para descrever esse corpo intenso, “que desfaz toda e qualquer organização do sentido e da linguagem”: *Corpo sem Órgãos*, que resulta da transformação dos órgãos em um só órgão e da linguagem em ações de “palavras-sopro”, “palavras-grito” (GIL, 2000, p.71). O princípio fluido, líquido, “princípio do mar”.

Após o encontro com Guattari, no *O anti-Édipo*, a noção do *Corpo sem Órgãos* “adquire uma precisão e uma consistência que não tinha no livro anterior”. Ele passa a ser o centro de uma nova teoria de desejo – desejo maquínico⁴, produtivo (não o desejo da falta e do recalque da psicanálise). Plano de superfície, “pleno, cheio, intensivo”, localizado na tensão entre o corpo paranóico – estéril, improdutivo, repulsivo, sem pulsação, que “avaria as máquinas desejanter” – e o corpo esquizofrênico – pulsante, milagroso, atraente, que põe em funcionamento as máquinas do desejo. No lugar da profundidade dos corpos, a superfície de expressão, cuja fonte é a produção de intensidades.

José Gil (2000) salienta que a noção do *Corpo sem Órgãos* não fica no centro apenas de uma nova teoria do desejo. Ele é transferido para o campo social e para a história e estabelece um paralelismo entre a produção de desejo (inscrição e captação) e a produção capitalista (registro e consumo). Por sua vez,

[...] não se trata de fazer o corpo sem órgãos uma metáfora do campo social, mas primeiro criar um plano único de realidade, de modo que o desejo implique o *socius*, como este contém aquele [...] Esse plano único é um plano de imanência, imanência da produção de desejo, da produção capitalista [...] O plano de imanência (ou *corpo sem órgãos*) não designa uma realidade fora dele: não é nem da ordem do simbólico, nem do imaginário, mas só ele é real. E é o real (porque os novos conceitos participam, quer dizer agem sobre ele). (GIL, 2000, p.77)

Quando, no anti-Édipo, os autores não aceitam a idéia do esquizo como “farrapo autista”, mais do que uma cruzada contra a psicanálise, colocam-se num embate com todo um sistema de poder sobre o social. Colocam-se no ponto oposto ao do desejo reprimido, das máquinas pulsantes, do “devir esquizo-pulsante”, das intensidades. Para Gil (2000), a escrita intensa, rizomática do anti-Édipo, já denota essa operação. A partir de então (se os conceitos inventam realidades), o

⁴ No glossário de conceitos do “Micropolíticas: cartografias do desejo” máquina (maquínico) é apresentado, primeiro, por uma diferença da mecânica. “A mecânica é relativamente fechada em si: só mantém com o exterior relações perfeitamente codificadas. As máquinas consideradas em suas evoluções históricas, constituem, ao contrário, um *phylum* comparável a outras espécies vivas [...] nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou agenciamento” (GUATTARI e ROLNIK, 2006, p.385).

movimento da crítica será um movimento de criação de conceitos, já que os referentes anteriores não servem ao pensamento dos fluxos, intensidades e potências. A noção de conceito muda: definir-se-á pelo seu “poder de criação-ação”. “Em nosso livro, as operações lógicas são também operações físicas”, afirma GUATTARI (*apud* GIL, 2000, p.79), resumindo a idéia de não hierarquização entre os componentes dos processos de produção de realidade e de subjetividade (*heterogênese*) – *conceitos como agenciamentos concretos*. “O pensamento torna-se ação ao convocar uma lógica das potências [...] de tal maneira que pensar se torna um movimento de vida” (GIL, 2000, p.79).

No “O que é filosofia?”, eles voltam à questão de maneira mais concreta: filosofia não mais como arte de “formar, fabricar ou inventar conceitos”, mas antes, “disciplina que consiste em criar conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p.13). Assim como os CsOs, não estão prontos, mas devem ser criados: conceitos, aqui, operam eles mesmos *Corpos sem Órgãos*.

Não se pode objetar que a criação se diz antes do sensível e das artes, já que a arte faz existir entidades espirituais e já que os conceitos filosóficos são também *sensibilia*. Para falar a verdade, as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras (...) Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p.13)

E para quê serve a atividade de criar conceitos em sua diferença em relação às atividades artísticas ou científicas? Filosofia e ciência são “dois comportamentos diferentes em relação ao caos”. A primeira nele mergulha: o plano de imanência – campo onde se produzem e entrecrocamos conceitos – corta o caos, dando-lhe consistência “sem nada perder do infinito”. Já a ciência dá a ele referências, “sob a condição de renunciar aos movimentos e velocidades infinitos, e de operar, desde início, uma limitação de velocidade” (DELEUZE *apud* PRADO JR., 2000, p.315). Em relação ao objeto, há a oposição entre “acontecimentos”, de um lado, e “fatos ou estados de coisa”, de outro.

O *Corpo sem Órgãos*, como plano de intensidade, inaugura um salto no pensamento deleuziano (Prado Jr., 2000): a noção de uma experimentação que constituirá o solo e o alimento de seu pensamento (estético filosófico, ético e político). Da sua experiência da literatura, do cinema, do texto do Artaud, supõe sua estética das sensações, a partir da qual inaugura “literatura como saúde”, “o artista como doente e médico da sociedade”.

5 ARTE PARA QUÊ?

[...] vejo as artes como um resíduo, aquilo que resta de uma série de coisas que o ser humano gosta de fazer para manter o espírito num ponto de possibilidade. Talvez não só de possibilidade como de interesse. Um ponto em que é possível e interessante existir. (MANTERO, 1999, p.3)

“Pergunta-fantasma” (assombra-me há alguns anos), motivadora de muitas das incursões desse “protocolo de experiências”. Das muitas possíveis, seleciono duas versões de respostas de outros, em busca de pistas para uma resposta própria, em breve (ainda não aqui). O acaso (confesso) foi o fator preponderante de escolha por essas teorias; e então, pura empatia. Como já bem colocara Luis Cláudio Figueiredo (1999) em relação à escolha do psicólogo por uma linha teórica, aqui tento explicar e justificar escolhas incidentais (aquelas que são mais da ordem dos afetos do que dos perceptos).

Pelos incidentes (ou acidentes), utilizo-me de um referencial teórico heterogêneo, mas de mesma base ontológica. Recorro a conceitos e reflexões teóricas tendo por critério sua operacionalidade. Artigo concepção de arte, emoção e afetividade do psicólogo russo Lev Vygotsky (1896-1934) e de trabalhos de autores que derivam de sua obra – Silvia Lane (1933-2006) e Bader Sawaia (**item 5.1** deste capítulo), com a discussão de arte e subjetivação em Gilles Deleuze (1925 – 1995) e Felix Guattari (1930 – 1992) e também de “herdeiros” de suas reflexões: Suely Rolnik, Peter Pelbart e José Gil (**item 5.2**).

Vygotsky era um intelectual socialista, identificado com a revolução de 1917, profundo conhecedor de Marx, Engels e Espinosa, cuja maior contribuição à Psicologia foi sua proposta de reconstruir suas bases epistemológicas, com bases sólidas no materialismo histórico e dialético (LANE, 1994b). Parte de uma concepção histórica de ser humano que, ao transformar a natureza, transformou seu psiquismo (LANE, 1994a). Com a consolidação da Revolução Russa, inaugurar-se-ia uma nova sociedade e, conseqüentemente, um novo homem¹. Novas bases de sustentação teórica e metodológica seriam necessárias para a compreensão desse homem inaugurado pela Revolução. Tinha uma “fé inabalável” no desenvolvimento humano, graças à capacidade do homem de imaginar e criar.

¹ Neste texto, uso “homem” como genérico humano por ser o termo usado pelo autor. Aqui, não há conotação de gênero.

Deleuze e Guattari distanciam-se do marxismo (*O anti-Édipo* deixa isso claro); Guattari afirma preferir referir-se a produção de subjetividade do que a ideologia. Não haveria “um sujeito domínio de uma suposta natureza humana”, mas sim uma subjetividade “essencialmente fabricada, modelada, recebida e consumida” (GUATTARI, 2005, p.33). A subjetividade capitalística, por sua vez, é extremamente forte, pois “se produz tanto em nível dos opressores quanto dos oprimidos”, distinguindo-se “dos sistemas de classes sociais” (GUATTARI, 2005, p.52).

Já Rolnik e Pelbart falam sobre a realidade do final do século XX, início do século XXI, de realidade muito distinta do mundo investigado por Vygotsky – a Rússia dos anos 1920-1930. Enquanto os primeiros baseiam-se no que denominam Capitalismo Mundial Integrado (CMI)², Vygotsky empolga-se com as possibilidades que se construíam para o novo homem logo após a revolução de 1917. Os primeiros, sufocados por um capitalismo que cada vez parecia dar menos espaço. O segundo, maravilhado com as possibilidades de transformação que se delineavam pela revolução recém realizada e o socialismo emergente.

Apesar das muitas décadas que os separam e da realidade de sistemas econômico-políticos (supostamente) opostos sobre o qual versavam, nas duas versões há convergências, indicando bases ontológicas comuns:

- i) A inseparabilidade entre mente e corpo (monismo) e a centralidade do corpo.
- ii) A arte (e a potência de criação) tem um papel primordial para a “saúde de uma sociedade”.
- iii) O bloqueio da capacidade de criação significa impossibilidade de emancipação ou “formas de vida” vampirizadas.
- iv) O caráter psicossocial da potência de criação (ou do corpo vibrátil): depende das experiências e ambiente que se teve durante toda a vida.

Além desses fatores de “confluência” entre esses regimes teóricos, há particularidades que me atraem a cada um deles: em Deleuze e Guattari, a inseparabilidade de corpo e criação. Já em Vygotsky, o mecanismo psicológico da reação estética (e catarse) que estudou primordialmente na literatura. Ele achava

² Noção criada por A. Negri, que recuperarei mais à frente neste capítulo (item 5.2.2).

que o desenrolar dessa pesquisa para outras artes deveria ser realizado: “com certeza seria de suma importância mostrar como essa catarse se realiza nas diferentes artes, quais são os seus traços mais imediatos, que processos e mecanismos auxiliares dela participam; entretanto, está fora dos limites desse trabalho [...]” (VYGOTSKY, 1925/2001³, p.273).

5.1 O milagre da arte: a visão/versão de Lev Vygotsky

5.1.1 “A arte está para a vida assim como a uva está para o vinho”

O russo Lev Vygotsky era um intelectual socialista, identificado com a revolução de 1917, profundo conhecedor de Marx, Engels e Espinosa, cuja maior contribuição à Psicologia foi sua proposta de reconstruir suas bases epistemológicas, com bases sólidas no materialismo histórico e dialético. Partia de uma concepção histórica de ser humano que, ao transformar a natureza, transformou seu psiquismo. (Lane, 1994a) Chegou à Psicologia interessado em desvendar os mistérios da criatividade humana e a imaginação (Sawaia, 2000), que o intrigaram ao realizar o estudo “A tragédia de Hamlet” (1916:1999).

Com a consolidação da Revolução Russa, inaugurar-se-ia uma nova sociedade e, conseqüentemente, um novo homem. Novas bases de sustentação teórica e metodológica seriam necessárias para a compreensão desse homem inaugurado pela Revolução, cuja emancipação dependia das possibilidades/capacidades de criação e liberdade. Por isso, a arte diria “a palavra decisiva e de maior peso” nesse processo:

A arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida [...] Não se pode imaginar que papel caberá à arte nessa refusão do homem, quais das forças que existem, mas não atuam no nosso organismo ela irá incorporar à formação do novo homem. Só não há dúvida de que, nesse processo, a arte dirá a palavra decisiva e de maior peso. Sem a nova arte não haverá o novo homem. Não podemos prever nem calcular de antemão as possibilidades do futuro, nem para a arte nem para a vida; como disse

³ Referir-me-ei às obras de Vygotsky por um par de anos: o primeiro é o ano da publicação original, na Rússia. O segundo, a data da edição utilizada para esta pesquisa e referência bibliográfica.

Espinosa: “Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz”. (VYGOTSKY, 1925/2001, p.328-329)

O significado biológico da arte é “infinitamente mais importante para o homem”, do que supõe a teoria tradicional (VYGOTSKY, 1925/2001, p.309). A arte surge como o mais forte instrumento na luta pela existência. É a possibilidade de dar vazão às mais diversas paixões que não encontram escape na vida normal o campo biológico da arte, que age como um terremoto e desnuda novas camadas. Funciona, não só como uma balança para o equilíbrio das descargas de energia emocional, organizando comportamentos, mas também possibilita transformações, revelando novas potencialidades para a vida.

Para o surgimento da obra de arte, faz-se necessário e indispensável o ato criador de superação do sentimento expresso em técnica. Pela mesma razão, a percepção da arte também envolve um ato de criação: não basta compreender e assimilar o sentimento que dominou o autor; é necessário superá-lo criativamente e encontrar a sua catarse (cujo significado, para Vygotsky, discutirei ainda neste capítulo), restabelecendo o equilíbrio no organismo. Assim, “a arte nunca gera em si uma ação prática, apenas prepara o organismo para tal função” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.314).

“A arte está para a vida assim como a uva está para o vinho”. A verdadeira natureza da arte implica em superação e transformação – pela catarse – do sentimento comum. O milagre da arte acontece quando as inquietações por ela suscitadas eliminam o sentimento comum, transformando água em vinho. “A arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material”. Por meio da arte, o sentimento inicialmente individual “torna-se social ou generaliza-se” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.307/308).

Devemos reconhecer que a ciência não só contagia com as idéias de um homem toda uma sociedade, que a técnica não só prolonga o braço do homem; do mesmo modo, a arte é uma espécie de sentimento social prolongado ou uma técnica de sentimentos [...]. (VYGOTSKY, 1925/2001, p.308)

O efeito da arte processa-se em um indivíduo isolado, mas sua essência é sempre social: “seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social, mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia a arte, converte-se em pessoal, sem deixar de ser social”. Por isso uma técnica social do sentimento, um instrumento, pelo qual a sociedade “incorpora ao ciclo da vida social os aspectos

mais íntimos e pessoais do nosso ser” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.315), que será fundamental ao projeto vygotskyano do “novo homem”. O método analítico-objetivo da nova Psicologia da Arte por ele formulada seria uma ferramenta que permitiria alcançar esse conteúdo psicossocial histórico da arte, contrapondo-se ao “procedimento puro” reducionista dos formalistas⁴ e dos que consideram a arte como puro produto histórico.

O MÉTODO ANALÍTICO-OBJETIVO

O livro *Psicologia da arte* (1925) – segunda obra de Vygotsky, imediatamente posterior à monografia sobre Hamlet – é uma resposta ao caráter cognitivista da atividade artística e ao formalismo característico de literatura russa na época. Apesar dos méritos de ambas⁵, Vygotsky considera que falham por não se basearem em nenhuma concepção de psicologia da arte que supere o dualismo forma/conteúdo e, então, compreenda o sentido psicológico da obra de arte. Assim, o eixo da proposta vygotskyana é a definição do objeto de estudo e do método da psicologia da arte, segundo um prisma antipositivista, que possa “explicar o conteúdo psicossocial historicamente mutatório da arte e a escolha do tema, do conteúdo ou do material condicionado àquele conteúdo” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.79).

Vygotsky sugere a inclusão de “um novo campo de pesquisa para a psicologia objetiva” da arte: a estética, que pode ser definida como “uma disciplina da psicologia aplicada”. O problema central desse campo de pesquisa é o “reconhecimento da *arte como técnica social do sentimento*” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.3).

A obra de arte é considerada “um conjunto de signos estéticos, destinados a suscitar emoção nas pessoas” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.4). O método por ele desenvolvido parte da análise desses signos, a fim de tentar recriar as emoções que lhes correspondem. A arte sistematiza um campo específico do psiquismo humano – o campo dos sentimentos. Assim, ao estudar a psicologia da arte, a psicologia teria a

⁴ Movimento que surge em reação ao simbolismo, e caracteriza-se pelo rigor científico, à precisão atribuída à crítica literária, à necessidade de um método de análise.

⁵ Vygotsky aceita, por exemplo, a forma como elemento estético, uma das premissas formalistas. Mas não aceita a definição de arte como puro procedimento.

oportunidade de desvendar a argamassa do psiquismo – a afetividade. Por sua vez, os processos intelectuais são apenas auxiliares e acessórios da forma artística. Essa análise recriaria os fenômenos psicológicos correspondentes aos mecanismos da arte. Pode-se analisar a ação psicofísica sobre o funcionamento mental do indivíduo, que a frui num determinado contexto sócio-histórico⁶.

No caminho de construção do problema e do método – método analítico-objetivo – dessa nova psicologia da arte, o psicólogo russo, entre outras “operações”, supera a cisão subjetivo/objetivo, que encaram a arte como produto e não como processo, para então definir que o psiquismo do indivíduo é efetivamente social e socialmente condicionado.

“É necessário tomar por base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.25). O psiquismo não está na obra de arte, mas, ao se analisar a estrutura dos estímulos (a obra de arte e seus mecanismos), pode-se chegar, pelo método citado, à estrutura das respostas (mecanismos psicológicos correspondentes). A análise da resposta estética, portanto, é a recriação da psicologia; corresponde aos processos psicológicos que respondem à estrutura de estímulos da arte, e permite estabelecer as leis psicológicas que regem a psicologia da arte.

5.1.2 A Reação Estética

Uma obra de arte é “um sistema especialmente organizado de impressões externas e interferências sensoriais sobre o organismo”, organizadas de uma maneira que suscitam uma reação diferenciada, “vinculada com os estímulos estéticos”. É isso que constitui “a natureza da vivência estética” (VYGOTSKY, 1926/2004, p.333).

O conjunto de signos estéticos que constitui a obra de arte é, nesse contexto, um tipo de construto simbólico (objetivação simbólica das emoções, pensamentos e experiências humanas) elaborado pelo artista, com o objetivo de provocar uma

⁶ Essa visão é radicalmente diferente da interpretação dos signos estéticos para se entender a organização espiritual do autor, ou do espectador/leitor, bem como supera as concepções hedonistas do puro prazer estético, ou idealista, da contemplação do belo.

resposta específica no receptor, a resposta estética ou a reorganização psicológica promovida pela catarse, que propicia a instauração de um novo sentido.

Vygotsky rompe com a idéia da percepção estética como uma vivência passiva. Para ele, a percepção de uma obra de arte envolve uma atividade interior complexa, na qual a contemplação é apenas o “impulso básico” (VYGOTSKY, 1926/2004, p.332). Essa estimulação sensorial primária não tem, em si, qualquer sentido estético. O autor organiza a reação estética em três momentos: estimulação, elaboração e resposta. A percepção sensorial é apenas o primeiro momento. A ênfase principal para a compreensão da percepção estética será então deslocada para “os momentos responsivos da reação às impressões oriundas de fora” (VYGOTSKY, 1926/2004, p.333).

Os momentos posteriores ao impulso básico da estimulação perfazem um “trabalho” que pode ser chamado de “síntese criadora secundária”, porque requer de quem percebe reunir em um todo e sintetizar os elementos dispersos de uma totalidade artística” (VYGOTSKY, 1926/2004, p.334). Essa atividade caracteriza-se por um dinamismo no organismo que reage: os sentimentos e conteúdos que relacionamos com uma obra de arte não estão nela contidos, mas são por nós incorporados, e vêm à tona durante a síntese criadora.

A psicologia da arte trabalha com três campos da psicologia teórica: percepção, sentimentos e imaginação. Tradicionalmente, estudava-se a psicologia da arte focando-se um dos campos, ou os três simultaneamente. Entretanto, o problema da percepção é importante, mas não é central, “porque depende da solução que dermos aos outros problemas situados no centro da discussão”. Por sua vez, “a correta compreensão da psicologia da arte só surgirá no cruzamento desses dois problemas”: sentimentos e imaginação (VYGOTSKY, 1925/2001, p.249).

Para compreender essa questão dos sentimentos, será necessária uma noção exata da reação estética e a tentativa do autor será “estudar a própria germinação [da reação] e não as condições que a propiciam”. Afinal, o que é importante não é a arte em si, mas a reação que ela suscita em nós.

Há uma relação “inquestionável” entre sentimento e fantasia: “toda emoção se serve da imaginação e se reflete numa série de representações e imagens fantásticas, que fazem as vezes de uma segunda expressão” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.264). Além da ação periférica, a emoção exerce uma ação central. O

sentimento e a fantasia são, essencialmente, os mesmo processos; e a fantasia, a expressão central da reação emocional.

A arte parece suscitar, em nós, emoções extraordinariamente fortes, emoções essas que ao mesmo tempo não se manifestam em nada. “[...] essa diferença enigmática entre o sentimento artístico e o sentimento comum deve ser interpretada como sendo o mesmo sentimento resolvido por uma atividade sumamente intensificada da fantasia” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.266). A catarse seria o momento de resolução da contradição entre forma e conteúdo, cuja função seria conciliar os sentimentos opostos na consciência do receptor – realizar a síntese psicológica. A catarse da reação estética é distinta da psicanalítica: não é apenas uma descarga de energia emocional. É educativa e transformadora, uma “completa transmutação de sentimentos” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.270).

Ou seja, é na unidade de sentimentos e fantasia que se baseia a arte, cuja peculiaridade

[...] consiste em que, ao nos suscitar emoções voltadas para sentidos opostos, só pelo princípio da antítese retém a expressão motora das emoções e, ao por em choque impulsos contrários, destrói as emoções do conteúdo, as emoções da forma, acarretando a explosão e a descarga da energia nervosa. É nessa transformação das emoções, nessa autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatas suscitadas, que consiste a catarse da reação estética. (VYGOTSKY, 1925/2001, p.272)

5.1.3 O Lócus da emoção e dos sentimentos

A teoria das emoções ocupa lugar central na obra de Vygotsky. O objetivo dele, ao teorizar sobre emoções, é superar o dualismo epistemológico e a visão cindida de homem, “que separa mente de corpo e intelecto de emoções” (SAWAIA, 2000, p.2). Para compreendermos a teoria das emoções de Vygotsky, devemos, segundo Sawaia (2000), resgatar a importância que ele atribuía à filosofia, mais especificamente à filosofia espinosiana, por ser o filósofo predileto de Vygotsky e o mais citado em sua obra. “A concepção monista do referido filósofo constitui o referente epistemológico e ontológico junto com a dialética de Hegel do modelo de Psicologia Geral que ele pretende esboçar” (SAWAIA, 2000, p.4).

Espinosa foi “o último dos filósofos que pensou o homem *a priori*, sem a preocupação com a origem da sociedade”. Em lugar da renúncia judaico-cristã,

defende o “desejo de ser feliz”, e o consenso, em lugar do contrato social. Para tanto, “transfere as emoções do campo dos instintos para o do conhecimento, da ética e da política, sem negar-lhe o caráter de afecção corporal” (SAWAIA, 2000, p.5). Espinosa afirmara, segundo Vygotsky, a “possibilidade do surgimento de um sistema psicológico com um único centro”, no qual o “todo mantém relação com a unidade”. Nessa nova Psicologia, a emoção, considerada em sua gênese social, ganha *status* de fenômeno ético, potencialmente “propulsor ou inibidor de autonomia”. As emoções tornam-se “ilimitadas no seu desenvolvimento, podendo gerar despotismo” ou serem “guardiãs da liberdade” (SAWAIA, 2000, p.16).

A afecção do corpo, aqui, tem papel chave. A concepção vygotkyana de emoção é próxima à definição de afeto de Espinosa, para quem afetos são afecções instantâneas de uma imagem de coisas em mim, nas relações que estabeleço com outros corpos. São modificações, pois envolvem sempre um aumento ou uma diminuição da capacidade dos corpos para a ação. Na concepção de Vygotsky, as emoções são funções mediadas, são sentimentos humanos superiores, que nos potencializam e/ou despotencializam para a ação.

5.1.4 Criatividade, imaginação e fantasia

As três categorias – criatividade, imaginação e fantasia – foram exploradas pelo autor em diversas obras, mas nunca realmente definidas. Vygotsky distingue a imaginação da criança da do adolescente⁷. Enquanto a primeira é concreta, na fase posterior surge a possibilidade de abstração, pelo desenvolvimento das Funções Psicológicas Superiores (FPS). A partir de então, o homem passa a ter a possibilidade de reelaborar e modificar uma situação concreta e transformá-la. Por isso, o “espírito-criador” é determinante na capacidade do homem de atuar no presente e fazer planos futuros.

⁷ Entretanto, no plano teórico-conceitual, não há como afirmar que o conceito “fantasia” refira-se a essa função nas crianças e “imaginação”, o conceito equivalente, após a adolescência (ou idade de transição). Pelo menos no que se refere à obra do autor, traduzida e publicada em português e espanhol. Ele usa ambos os conceitos, em diferentes situações, como sinônimos, como por exemplo, no seguinte trecho: “a psicologia chama imaginação ou fantasia a esta atividade criadora do cérebro humano” (VYGOTSKY, [1930]:2003, p.9).

Para Vygotsky (1930/2003), a criatividade é central à liberdade humana, já que é determinante à condição humana de fazer escolhas. É a atividade criadora que permite ao homem fazer projetos de futuro, criar e transformar o presente. E a fantasia é base do espírito criador, da capacidade de invenção: “Tudo aquilo que na vida real precisa ser elaborado com espírito criador, tudo aquilo que está relacionado com a invenção e com a criação do novo, necessita irreversivelmente da participação da fantasia” (VYGOTSKY, 1930/2003, p.208).

A fantasia não é uma função primária do nosso aparelho psíquico e só aparecerá com o desenvolvimento das funções intelectuais superiores: dependerá do desenvolvimento da função de formação de conceitos – ou fase de aquisição da capacidade de abstração –, que acontecerá prioritariamente na idade de transição⁸, principalmente, pelo amadurecimento das funções intelectuais. Intimamente ligada ao desenvolvimento do pensamento abstrato (em conceitos) está a capacidade de ultrapassar-se o significado puramente concreto das experiências e conquistar a liberdade de pensamento, a capacidade de escolha e a intencionalidade de ação.

A diferença fundamental entre a fantasia do adolescente e a fantasia da criança é o grau de abstração – a base continua sendo concreta, mas é menos visual-direta que na criança. A peculiaridade da fantasia na idade de transição será precisamente a correlação entre elementos concretos e abstratos e, conseqüentemente, a possibilidade que abre de se elaborar e modificar com espírito criador os elementos que integram uma situação concreta. “A imaginação, em nosso ponto de vista, é uma atividade transformadora, criadora, que vai do concreto ao concreto novo” (VYGOTSKY, 1931/1996b, p.220). Surge, assim, uma nova unidade, a **imaginação criadora**.

Diferentemente da opinião tradicional, Vygotsky discorda de que a criança tenha muito mais imaginação do que o adolescente: ao contrário, a imaginação infantil é mais pobre. Entretanto, graças à sua fácil excitabilidade e falta de espírito crítico, parece-nos mais poderosa. A fantasia do adolescente é mais criativa do que a da criança, mas **não é produtiva**, se comparada à do adulto. O adolescente toma consciência da fantasia como uma atividade subjetiva e o conteúdo subjetivo da fantasia é identificado com o próprio mundo interno, o que confere novas possibilidades de elaboração do pensamento. Por sua vez, as imagens criativas

⁸ Essa concepção diferencia-o radicalmente da psicologia tradicional, que analisava essa função de maneira unilateral, relacionada apenas à vida emocional.

formadas pela fantasia do adolescente cumpririam a mesma função que cumprem as obras de arte para o adulto.

Assim como no adulto que, ao perceber uma obra de arte, por exemplo, um poema, supera seus próprios sentimentos, assim também o adolescente, graças à fantasia, pode se conhecer, compreender e plasmar em imagens criativas suas emoções e atrações. O vivido encontra sua expressão em imagens criativas. (VYGOTSKY, 1931/1996, p.222)

Do lado objetivo, a fantasia passa ao primeiro plano do processo de atividade prática que culmina com a formação de uma nova estrutura concreta, “a encarnação criativa de uma idéia”. E é graças a ela que foram criadas não só “grandes obras literárias”, como também inventos científicos e construções técnicas (VYGOTSKY, 1931/1996b, p.222). A atividade criadora, com base na imaginação, manifesta-se, igualmente, em todos os aspectos da vida cultural, possibilitando a criação artística, científica e técnica. Assim, todos os objetos da vida cotidiana são, de uma maneira ou de outra, “fantasia cristalizada” (VYGOTSKY, 1930/1996a, p.10).

A ação criadora, para Vygotsky, é motivada, primordialmente, pela necessidade do homem de se adaptar ao mundo que o rodeia. Além da necessidade e do desejo, dependerá do surgimento espontâneo de imagens, que, por sua vez, depende da experiência, das necessidades, interesses, desejos e do meio ambiente. Por isso, ele afirmará que criação existirá na vida de todos os homens igualmente e não apenas na obra de “um Tolstoi, de um Edison ou de um Darwin”. Isso porque sempre que o homem imagina, combina, modifica, cria algo novo, por mais insignificante que pareça, há criação. Ao mesmo tempo, **ele traz luz à dimensão coletiva das criações**: a maior parte das invenções e dos instrumentos de uso cotidiano pertenceria a essa classe de invenções insignificantes, que nos passam despercebidas no dia-a-dia. (Vygotsky, 1930/2003)

Além da dimensão coletiva, há o aspecto histórico: mesmo as grandes criações ou invenções tiveram por base todo o conhecimento anterior acumulado e articulado pelos homens até então: toda criação tem um “coeficiente social”. Nesse sentido, não há inventos individuais, pois em todos há sempre “uma colaboração anônima” (VYGOTSKY, 1930/2003, p.38). Vygotsky resgata e amplia uma idéia que já aparecia no livro *Psicologia da Arte*, da “arte como espécie de sentimento social prolongado” (VYGOTSKY, 1925/2001, p.308). Na reação estética “o social existe até onde há apenas um homem” e tal mecanismo prolonga-se a toda atividade criadora, por seu “**coeficiente social**”.

5.2 Êxodos da arte: experimentações clínico-poéticas

Nota acerca do pensamento sobre o trabalho de Lygia Clark:

Há alguns anos, a pesquisadora Suely Rolnik “medita” sobre o trabalho da artista Lygia Clark. Um dos “produtos” dessa reflexão foi uma exposição realizada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, no início de 2005, cujo catálogo foi fonte inspiradora (e bibliográfica) para esta pesquisa. Ao visitar aquela exposição, senti uma proximidade enorme das pesquisas da artista com a minha vivência corporal na dança (corroborada “teoricamente” pelo artigo de L. Louppé (2005) no catálogo da exposição).

Ao iniciar esta pesquisa, o trabalho de Lygia Clark e a reflexão sobre o trabalho da artista forneceram, tanto arcabouço teórico, como caminho de reflexão para a reação estética em dança. Falta pensamento de psicologia da arte/reação estética em dança: a “proximidade” com a obra e o olhar de S. Rolnik apresentaram-me uma possibilidade de entrada: a artista, a partir dos “Bichos”, trabalha com “obras-ato”, que só têm sentido pelo acontecimento da experiência do receptor com a obra e não só a obra em si. Como a dança, experiência fugaz, impermanente....

5.2.1 Criação: secreção do corpo

Quase um século depois do autor russo e “descendente” de uma tradição filosófica distinta do autor, Rolnik (2007) também salienta o papel central das ações artísticas para a saúde de uma sociedade, pois tem como alvo a liberação da “energia vital de movimento” que se encontra travada em algum ponto da dinâmica social.

Apreendemos o mundo de duas maneiras: como desenho de uma forma ou como campo de força. A primeira convoca a percepção, operada pelos órgãos do sentido – corpo sensível. A segunda convoca as sensações e marca o encontro entre o corpo constituído por onde percorrem ondas nervosas e as forças do mundo que o afetam – corpo vibrátil. Nas palavras de Rolnik (2004):

‘Sensível’ e ‘Vibrátil’ referem-se a potências distintas do corpo: se a percepção do outro operada pelos sentidos traz sua existência formal à

subjetividade, existência que se traduz em representações visuais, auditivas, etc., já a sensação que se opera no corpo vibrátil traz para a subjetividade a presença viva do outro, presença passível de expressão, mas não de representação. (ROLNIK, 2004, p.232)

A arte se dá pelo rastreamento das mutações do corpo vibrátil pelo artista e a presentificação estética deste mapa, em obra ou ato. Corpo e criação são indissociáveis e as formas criadas, “secreções do corpo”: O artista, como o filósofo, é um “atleta bizarro”, praticante de um “atletismo afetivo”, duplo inorgânico do atletismo muscular, “um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas”. Ele é “um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça [...]” (DELEUZE, 2007, 222).

A criação é este impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo escuta da realidade enquanto campo de forças. Absorvida no corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que as incorpore e exteriorize. As formas assim criadas – sejam elas verbais, gestuais, plásticas, musicais ou outras quaisquer – são, pois, secreções do corpo [...] Mais precisamente, elas são secreções de suas micropercepções. Elas interferem no entorno à medida que fazem surgir possíveis até então insuspeitáveis. É nessas circunstâncias que tais formas se fazem “acontecimentos”, mudança de paisagem, criação cultural [...]. (ROLNIK, 2006, p.14)

A comunicação, por sua vez, se dá entre esses corpos de intensidade. Contudo, o corpo vibrátil é habitado por fantasmas que o assombram e inibem sua força poética. Por isso, uma estratégia sagaz torna-se “indispensável para ativar a dinâmica entre os dois regimes do sensível, libertando assim a energia necessária à capacidade criadora”. É preciso exorcizá-lo (ou vomitar a “fastasmática do corpo”) para devolver autonomia à força poética. O corpo vibrátil apropria-se de acidentes dolorosos, fazendo desses “elementos de sua tessitura, marcas de sensação que irão compor sua memória. Mobilizar a potência vibrátil do sensível é então convocar esta memória, as marcas de suas vivências fecundas, mas também as de seus traumas e fantasmas, que a partir deles e neles germinam”. Só assim poderia haver a reativação da imaginação criadora (ROLNIK, 2006, p.16).

A experiência estética concebida como a vivência de um processo ativo que não cessa no objeto, mas segue seu curso até a consumação da obra – “o acontecimento de sua incorporação vital pelo participante, redesenhando os contornos da realidade subjetiva e objetiva” (ROLNIK, 2006, p.23). E ressalta

ROLNIK (2006, p.16): “A vitalidade de um corpo vibrátil depende do ambiente que ele encontra ao longo da existência – e não apenas da infância, como sugerem algumas teorias”.

5.2.2 Potência de criação vampirizada

No regime atual do capitalismo, há uma dissociação entre a criação e as sensações que a convocam. A potência de criação, dissociada do corpo vibrátil, está à mercê do vampirismo e instrumentalização de qualquer “cafetão”; hoje, o capital.

Baseado nas idéias de Antônio Negri, Rolnik (2004, p.231) apresenta-nos uma hipótese sobre o *modus operandi* do capitalismo contemporâneo (a partir dos anos 1970 ou 1980), o qual denomina Capitalismo Mundial Integrado (CMI), cuja característica principal estaria na captura da criatividade e imaginação de cada um de nós: o CMI “vem fazendo da força de invenção sua principal força de valor, o próprio motor da economia”. No capitalismo “é a alma do trabalhador que é posta para trabalhar, não mais o corpo, que apenas lhe serve de suporte [...] é a vitalidade cognitiva e afetiva que é solicitada e posta para trabalhar” (PELBART, 2003, p.23).

Em consonância com Rolnik (2004), Pelbart (2003) fala em consumo de formas de vida, para além de bens, no capitalismo contemporâneo. Esse seqüestro da força de criação, com fins econômicos e políticos, implica uma política de subjetivação dominante nesse contexto atual, em que dois aspectos destacam-se e se chocam: por um lado, o “corpo vibrátil” está desativado, em estado de coma; por outro, há uma dissonância entre as novas formas de vida que vão sendo construídas por um capitalismo que vive de inovações e criação infinita de novos mercados, e as formas obsoletas que vão sendo varridas do planeta, na mesma velocidade, como se o prazo de validade das mesmas tivesse expirado. “Vive-se em estado de tensão permanente, à beira da exasperação” (ROLNIK, 2004, p.232).

A ordem capitalística produz os modos de relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ensina, como se ama, como se transa, como se fala e não pára por aí. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro – em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque

partimos do pressuposto que essa é “a” ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria idéia de vida social organizada. (GUATTARI, 2006, p.51)

Entretanto, essa massa capturada pelas diversas formas de vida não é inerte e passiva, à mercê do capital, mas um conjunto de possibilismos. Então como se viabilizam outras redes que não as comandadas pelo capital, “redes autônomas, que eventualmente cruzam, se descolam, infletem e rivalizam com as redes dominantes”? (PELBART, 2003, p.20). Daí surge a pergunta: “como reverter o jogo entre a valorização crescente dos ativos intangíveis tais como inteligência, criatividade, afetividade, e a manipulação crescente e violentada da esfera subjetiva?” (PELBART, 2003, p.21).

E é essa tensão pela inevitabilidade do novo e esse assombro pelo prazo de validade das formas de vida correntes que poderão dar lugar à potência de criação e resistência: uma nova configuração de si como resposta à pressão. É a associação dessas duas potências – de criação e de resistência – que garantem a continuidade da vida.

5.2.3 Existem exílios? Arte e Resistência

Como introduzi, anteriormente, para RANCIÈRE (2007, p.129), a resistência da arte é da esfera da própria arte: “não é socorro que a arte presta à política” e deve produzir não uma metáfora, mas uma metamorfose. Rolnik (2007) denomina micropolítica a potência própria à ação artística, do plano dos fluxos, intensidades, sensações e devires, cuja manifestação se dá na crise de subjetividade expressa pelo artista no plano performativo, que inscreve mudanças irreversíveis na cartografia vigente, pelo poder de contágio de suas criações.

A potência transformadora da arte é tal e tem papel tão crucial que, na atualidade, movimentos sociais, cujo ativismo tradicionalmente limita-se à esfera macropolítica, têm sido levados a incorporar uma dimensão micropolítica em suas ações. Afinal, como já apontamos anteriormente, no regime contemporâneo (CMI), “a dominação e a exploração econômica têm na manipulação da subjetividade via imagem, uma de suas principais armas, senão ‘a’ principal”. Assim, as lutas macropolíticas são forçadas a deixar de se restringir às dimensões política,

econômica e social tradicionais, para englobarem “os planos da economia do desejo e da política da imagem” (ROLNIK, 2007, p.11).

Do lado da arte, por sua vez, fortalecem-se práticas que afirmam a “potência política da própria arte” (que é micropolítica e não macro), como a de Lygia Clark: ações que convocam, nos receptores, as mesmas tensões que afetaram o corpo do artista, e que podem introduzir novas políticas de subjetividade, ou seja,

[...] novas configurações do inconsciente no campo social, em ruptura com as referências dominantes [...] Estas práticas podem suscitar naqueles que a recebem não apenas consciência da exploração e da dominação, sua face visível, macropolítica, como faz o ativismo, mas sim a experiência destas relações de poder no próprio corpo, sua face invisível, inconsciente, micropolítica, que interfere no processo de subjetivação lá onde se torna cativo. Diante dessa experiência, tende a ser impossível ignorar o malestar que esta perversa cartografia nos provoca, o que pode nos levar a romper o feitiço do poder da imagoesfera neoliberal sobre nossos olhos, despertando sua vibratibilidade da longa e doentia hibernação. (ROLNIK, 2007, p.12)

Que dispositivos artísticos teriam o poder de tratar estes tempos sem poesia, em que a potência de criação é cafetinada pelo mercado? Lygia Clark batizou o momento de seu trabalho pós-1968 de “Nostalgia do Corpo”, cuja característica principal era o deslocamento de sua investigação da técnica artística – escultura ou pintura, não tão bem classificáveis – para o processo que as propostas “mobilizavam na experiência corporal de seus receptores”. Mediante as experiências investigativas, “cliente e objeto formavam um corpo único, como que revestido de seu avesso visceral” (ROLNIK, 2006, p.13). Ela esperava que seus clientes pudessem criar imagens, a partir da relação a que seus corpos eram submetidos com os mais diversos objetos, abrissem seus corpos para muito além da percepção das formas. Ela buscava “suas fantasias e não o real” (CLARK *apud* ROLNIK, 2006, p.14).

Sobre o trabalho de Lygia Clark, ROLNIK (2007, p.5). afirma que o foco de investigação da artista consistia em mobilizar as capacidades de sensação e de percepção, “que nos permitem compreender a alteridade do mundo”, na busca dos sentidos. A artista havia identificado certa barreira subjetiva em seu público, resultante de traumas vividos em experiências anteriores, nas tentativas de se estabelecer um contato sensível com o mundo, reforçado pela ditadura militar. O que a artista pretendia, em seu “laboratório clínico-poético”, era reativar, nos receptores, a qualidade de experiência estética, ou seja, “a capacidade de deixar-se afetar pelas

forças dos objetos criados pela artista e do ambiente onde estes eram vividos e, por extensão, pelas forças dos ambientes de sua existência cotidiana”.

Nas palavras da artista: “no meu trabalho, aflora a ‘memória do corpo’: não se trata de um viver virtual, mas de um sentir concreto [...] as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo” (CLARK *apud* ROLNIK, 2006, p.18). Como Rolnik (2006) ressalta, tais práticas de Lygia surgiram entre os anos 1960/1970, época do surgimento das ditas “terapias corporais”, além de outras práticas artísticas em que o corpo intervinha como principal vetor de seus respectivos dispositivos. Lygia fala na relação do participante com o objeto com o intuito de que este atingisse o “estado da arte sem arte”, porque pretendia “que esse estado se realizasse na invenção de fragmentos de existência, não se restringisse na recepção passiva de uma obra de arte”. A essa operação de “invenção ou reinvenção” de fragmentos existenciais que podem abrir caminho a novos territórios existenciais (singulares e não mais em série), Guattari (1990) denomina *catálise existencial poética*.

5.2.4 *Catalisando ritornelos existenciais*

Afastando-se da psicanálise, Guattari (1990; 1992), apreende a subjetividade em sua “dimensão de criatividade processual”, cujas condições de produção “implicam conjuntamente instâncias humanas intersubjetivas, instâncias sugestivas e dispositivos maquínicos (universos incorporais de referência: mundo da música, das artes plástica...)” (GUATTARI, 1990, p.10)⁹.

Ou seja, há uma *heterogênese*: os dispositivos maquínicos diversos operam no coração da subjetividade humana, não apenas em suas memórias e inteligência, mas também sobre seus afetos, sensibilidade, no seio de seus fantasmas inconscientes. Mas isso não sugere um pensamento causal mecanicista: a produção de subjetividade pode trabalhar, tanto para o melhor, como para o pior: “os grandes movimentos de subjetivação não vão necessariamente em um sentido emancipador” (GUATTARI, 1990, p.4).

⁹ Subjetividade, aqui, não tem o mesmo sentido que na Psicanálise – segundo Guattari, objetificada e reificada – cujo modelo não é conveniente às condições atuais de produção de subjetividade.

Apreender a subjetividade em sua dimensão processual plural e polifônica – em que os diferentes registros semióticos que concorrem para engendrá-la não conservam relações hierárquicas obrigatórias ou direção causal unívoca – e não como um “ente”, reificada e objetificada, significa “uma escolha ética crucial” por abrir brechas para “novos coeficientes de liberdade”. Pode-se, então, buscar “práticas que fomentem processo de subjetivação por tomada de autonomia, ou *autopoiese*” (GUATTARI, 1990, p.6).

Como dar vazão à possibilidade de invenção de novos *territórios existenciais*? Se há uma multiplicidade de modos de subjetivação, há uma multiplicidade de “modos de marcar o tempo” (*ritornelos existenciais*) – o tempo deixa de ser universal e unívoco para se singularizar. Novos ritmos podem abrir caminho para novos territórios existenciais:

A análise não é mais interpretação de sintomas em função de um conteúdo latente preexistente, mas invenção de novos focos catalisadores suscetíveis de fazer bifurcar a existência. Uma singularidade, uma ruptura de sentido, um corte, uma fragmentação, o destacamento de um conteúdo semiótico podem originar focos mutantes de subjetivação (GUATTARI, 1990, p.10 – grifo meu)

Ritornelos existenciais como operadores – dispositivos de subjetivação – singulares (não universais, que variam de pessoa pra pessoa) que colocam em atividade “um modelo temporal catalisador subjetivo” e nos empurram (ou *catalisam* em nós) transposições subjetivas de limiar de estado, que nos fará transitar, mergulhando na tristeza ou empurrando-nos a um clima de alegria e animação.

A arte, em seus múltiplos universos incorporais de referência, tem a capacidade de ritornelizar existências - o laboratório clínico-poético de Lygia Clark, por exemplo, impregnar-nos com outras cadências de vida, *catalisar operadores existências* e criar novas possibilidade de existir:

Esta catálise poético-existencial que se apresentará na obra, no seio de discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas inclui, quase sincronicamente, a recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do amante da obra de arte. Sua eficiência reside essencialmente na capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no cerne das tramas significacionais e denotativas semioticamente estruturadas, a partir das quais introduzirá novos universos de referência. (GUATTARI, 1990, p.16)

A partir desses novos universos de referência, “para além da função poética, coloca-se a questão do dispositivo de subjetivação”: o que deve caracterizá-los para que saiam da serialidade e entrem em processo de singularização? (GUATTARI,

1990, p.15, grifo meu). Afinal, no mundo contemporâneo o que está em jogo, para se contornarem as “degenerescências no tecido de solidariedade e degradação do planeta” é a possibilidade de uma “mutação das mentalidades e a promoção de uma nova arte de viver”.

Concordo com Guattari, quando afirma:

A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade auto-enriquecedora de maneira contínua na sua relação com o mundo. Os dispositivos de produção de subjetividade podem ser tanto em escala de megalópole quanto naquela dos jogos de linguagem de um poeta. Para apreender os recursos íntimos desta produção - estas rupturas de sentido autofundadoras de existência – a poesia, hoje, tem talvez mais a nos ensinar que as ciências econômicas e as ciências humanas juntas. (GUATTARI, 1990, p.17)

5.2.4.1 E-vento: catalisador de Devires

Na filosofia de Deleuze, encontro outra “versão” de *catálise*¹⁰ e de possibilidade de “rupturas de sentido autofundadoras de existência”, que acredito complementar a noção de catálise existencial-poética e dar mais elementos para se compreender o papel fundamental do fazer poético (ou artístico) na “promoção de uma nova arte de viver”.

Devires ao vento: e-vento!

O “eu” liberta-se, solta como esporos ao vento, e explode nessa descarga: o impessoal. Evento¹¹ (acontecimento): “o movimento pelo qual o eu se abre à superfície e libera as singularidades acósmicas, impessoais e pré-individuais que ele aprisionava. Literalmente, ele os solta como esporos e explode nessa descarga” (DELEUZE *apud* SCHÉRER, 2000, p.24).

Impessoal que se torna a mais alta potência de vida, ponto limite detonador de devires, *catalisador*. Vida impessoal – no entanto singular – que produz um puro acontecimento liberado da subjetividade e da objetividade:

¹⁰ Deleuze não usa o termo “catálise” nos textos consultados; é uma interpretação (ou versão) minha sobre sua filosofia, que fala, sim, em “movimentos de libertação de singularidades”.

¹¹ Gauthier (1999) utiliza, no centro de sua “experimentação” com a filosofia de Deleuze e Guattari, o conceito expresso por eles, no francês, por *événement*. Em português, esclarece o autor, tem duas palavras “contidas” no termo em francês: “acontecimento” e “evento”. Apesar da indiferenciação no francês, Deleuze caminhou na compreensão da polissemia do termo. O estoicismo denomina acontecimento o que exprime, “aqui e agora, a necessidade universal, o destino”. O acontecimento é sempre necessário. Já o “evento é o incorporal [...]; é o infinito; [...] processos, estados, devires” (GAUTHIER, 1999, p.17).

Ele [impessoal] ocorre na extremidade em que o acontecimento eclode, abre a região do sentido. Na iminência da morte, em sua hora, ele nos desvia da angústia, cuja carga – o potencial de força que ela representa – se transforma inteiramente em evidências da singularidade insubstituível e não perecível de uma vida. A imanência absoluta de uma vida. (SCHÉRER, 2000, p.24)

Funciona como um “motor de sentido”, um esporo, as partículas do Big Bang: o “salto de uma partícula fora de sua órbita, que desencadeia o mecanismo de criação” (SCHÉRER, 2000, p.26). Em resumo: (e-)vento (catalisador) que carrega uma partícula para fora de sua órbita, desarranja, modifica (catalisa), desconstrói a serialidade, e desencadeia o mecanismo de criação (invenção e reinvenção).

A **catálise** foi apontada de diferentes formas nas entrevistas, dentre elas: pelo chamado da arte; pela coragem de romper com padrões anteriores; pelo sofrimento de se ver na berlinda de uma mudança, no fio da navalha; pela descoberta da dança e da consciência corporal, que pode ser “dolorida”, mas pode também curar; pela descoberta de um “coletivo” com quem se compartilham valores, em choque com *modus operandi* tradicionais; pela dor do choque com valores tradicionais que se carregam; pelo temor, em choque com a adrenalina, que o palco traz; pela frustração de falhar em cena e o ímpeto de querer transformá-la; pela “mágica do estado criativo”; pelo poder de enredar-se e, assim, enredar.

Termino este capítulo com um “aperitivo” do que trarei nos capítulos finais: sobre as histórias dessas vidas, coloco uma lupa sobre e-ventos: momentos de desarranjo e reorganização. “Vendaval” com “potência de arrancar almas”: dois exemplos da arte que catalisa rupturas de sentido das entrevistas da Cia. Nova Dança 4 – ambos referem-se à experiência *Poetas ao Pé d’ Ouvido*, na Caravana Saravá Mário de Andrade, em 1999:

Teve uma outra história, éramos eu e a Telma. A gente entrou em uma rua, ela foi na frente dançando, tinha uma mulher de uns 40 anos, interiorzão, uma cidade minúscula. Ela foi chegando perto pra falar um poema pra mulher e eu fui chegando atrás, com o radinho tocando música clássica. E aí ela ficou olhando, olhando e, de repente, saiu correndo e entrou em casa: “Socorro, socorro”. Aí, a Telma ainda tentou correr atrás: “calma, é só um poema, a gente é de uma companhia de dança”, mas não adiantou. Ela se assustou. Deu uns 5 minutos e sai um senhor lá de dentro, acho que era o pai. E sai a mãe: “o que é que ta acontecendo?”. Começou uma gritaria, um monte de gente começou a sair das casas pra tirar satisfação da gente: “o que vocês tão fazendo? O que vocês tavam fazendo com minha filha”; não sei se ele chegou a falar que a gente queria roubar a filha dele. E a gente “olha, a essa música, é um evento do SESC, o ‘Saravá Mario de Andrade’” E ele: “Saravá? Que coisa é essa?” E a menina apavorada. Aí, a gente foi acalmando ele: “não, é só uma homenagem ao poeta Mario de Andrade, a

gente é uma companhia de dança e tamos falando poema pras pessoas nas ruas”. A menina, com mais de trinta anos, parecia uma criança: “ai, vocês me desculpem, mas eu senti uma coisa assim quando ela começou a falar comigo e você tava com um aparelho, eu achei que ia entrar na minha alma” [...] nunca tinha visto teatro, arte, ela falou pros pais que “queriam arrancar minha alma”... Ai que a gente vê a reverberação de algo que parece banal, mas não é... É uma potência enorme! (ICc, grifo meu)

Ele chegou numa casa e falou um poema pra menina e ela desandou a chorar. Ela tava lá, com um monte de remédios, ia meio que tomar pra tentar s matar e ele chegou bem na hora e falou o poema. Aí ela pediu pra ele entrar e começou a falar que ela tinha um namorado, que eles eram apaixonados, mas as famílias não queriam; Romeu e Julieta total e eles iam se matar juntos. Ela ia cometer suicídio, e o Alex chegou... Então desde coisas assim, alucinantes. (ICc, grifo meu)

A potência desses encontros a que se referem deve ter sido tão intensa que, quase dez anos depois, foram momentos muito emocionantes das entrevistas. Ou seja, não era só a “alma” da “menina espectadora” que estava “sob ameaça de ser capturada”. Como no Big Bang, expansão: a dos intérpretes também; depois a minha...

6 ALGUMAS VIDAS: HISTÓRIAS DE “VIDA” NA TRILHA DA ARTE

Construo nesta seção uma teia de “fôlegos do viver”. “Algumas vidas”: como um “constructo operativo” de singularidades moventes, na tentativa de transformar as “lembranças em visão”. Não pretendo apenas informar experiências pessoais dessas sete vidas (e do coletivo que constituem). Para tecer essa teia, persigo acontecimentos liberados de objetividade e subjetividade, como pontos limites detonadores de devires; **catalisadores**.

Iniciei todas as entrevistas perguntando-lhes como “eles se viram artistas”: suas “histórias de vida artística”. Todos me contaram fatos e afetos de suas infâncias, causos antigos refrescando-se na memória, um caldo de aventuras infantis, adolescentes e juvenis, com ou sem suporte familiar, mas fortemente referenciado pelo ambiente da infância. Daí a seguirem a “arte como profissão”, saltos, pulos, sofrimento e coragem.

Na primeira parte do capítulo (6.1), o “chamado para a arte”, buscam características pessoais que reforçam a “escolha do caminho” ou que, pelo contrário, teve que ser transformada para que esse caminho fosse possível – *catálises existências-poéticas*. A escolha da arte como vida e profissão. Em relação ao “tipo de arte” que fazem/queriam fazer, um aspecto importante é a descoberta da dança Contato Improvisação como um exílio no mundo tradicional, fechado e codificado da dança. Ao mesmo tempo, a visão de “arte como projeto coletivo”, que os une em uma mesma companhia há doze anos.

Para terminar esta seção, na segunda parte do capítulo (6.2), amplio as considerações anteriores: qual o lugar do artista, especificamente o artista da dança, na sociedade brasileira de hoje? Empristo uma idéia de Mário Pedrosa, do “artista como bicho da seda deslocado” para falar, com o auxílio nas reflexões de G. Deleuze e P. Pelbart, do lugar do trabalho imaterial no mundo de hoje.

6.1 O chamado

6.1.1 Arte: mundo intrigante, fascinante.

Para Vygotsky (1930/2003), a “imaginação criadora” é uma atividade fundamental, base do espírito criador e da capacidade do homem de transformar o presente, pois permite a passagem do “concreto” ao “concreto novo”. O surgimento de imagens depende de um “coeficiente social”, ou seja, experiências, necessidades, interesses, desejos, meio ambiente, além de criações e descobertas anteriores. A criação não acontece por “geração espontânea”, o que aparece nas entrevistas. Uns do interior, sem nenhum acesso à arte e com muito preconceito familiar:

Eu nasci em Catanduva, cidadezinha pequena, no interior, sem nenhum acesso à arte, nada. Eu nunca tinha ido assistir a uma peça; cinema, poucas coisas eu via, não tinha vídeo, não tinha a quantidade de informação que a gente tem hoje, computador. Então eu convivi muito pouco com essa proximidade na arte, mas tinha um gosto grande [...] Fantasiar-me, dançar, brincar de atuar eram coisas que eu fazia comigo mesmo, não para outras pessoas. Tinha um preconceito muito grande. (ICb, grifos meus)

Outros, desde cedo consumidores de arte, assíduos freqüentadores de espetáculos, filhos de artista, ou cuja família ajudara financeiramente na construção do teatro; ou ainda freqüentaram escolas que tinham artes como conteúdo curricular básico.

[...] desde pequeno eu ia trabalhar com artes plásticas, porque meu pai é artista plástico [...] assistia tudo quanto era espetáculo de dança, porque minha mãe gostava de assistir e me levava pra assistir tudo [...] eu participei de performances com o meu pai com 2 anos. (ICe, grifos meus)

E o que é legal é que me incentivavam, mesmo porque minha mãe e meu pai se conheceram no teatro, de maneira mais afetiva. Meus avós paterno e materno ajudaram mesmo na construção do teatro, deram dinheiro. (ICd, grifos meus)

Mas o diálogo com o mundo e a possibilidade de um “corpo que cria” não se encerra na infância: “A vitalidade de um corpo vibrátil depende do ambiente que ele encontra ao longo da existência – e não apenas da infância, como sugerem algumas teorias” (ROLNIK, 2006, p.16). Aproximam-se do mundo artístico em fases diferentes da vida: sentiam-se “intrigados” e, talvez, instigados a mergulhos mais profundos.

[...] eu comecei a não ficar bem comigo: “tem alguma coisa e eu preciso ter essa coragem agora pra mudar”, mas também ainda não imaginava ser ator. [...] Aí a primeira coisa que eu fui fazer foi com a Fátima Toledo, uma diretora de atores [...]. Uma maneira de me aproximar desse mundo, porque eu não tinha nenhum canal pra me levar. Não tinha nenhum amigo, nenhum conhecido, nenhum parente, nada, ninguém que trabalhasse com arte. Então ainda era assim, inatingível. (ICb, grifo meu)

[...] eu já tava com 17 anos e acompanhei uma galera dessa turma que foi prestar EAD [...] era público, a galera apinhada, lotada, com o público e banca e você lá no meio. E aí eu fui e nesse teste eu fui fazer réplica pra um dos atores. E aí eu meio que me fascinei por aquele ambiente, a galera nos corredores, meio louca, falando texto, todo mundo se preparando pra fazer o teste. Eu fiquei bem intrigado. (ICc, grifos meus)

Quando eu tava no 1º grau, sexta série, eu descobro que a menina mais tímida da minha classe faz teatro. [...] eu descobro e aquilo me intriga e eu começo a me relacionar com ela e descobro que ela faz Casa de Cultura e aí a gente monta um grupinho na escola [...] E aí, na oitava série, minha irmã mais caretinha, mas super de brincar, começa a fazer teatro e fala pra mim “e eu fico mais intrigada ainda”. (ICg, grifos meus)

Hoje, olham para o passado e buscam em suas vidas situações que reconheçam em si (ou que os outros reconheciam neles) as características que hoje lhes parecem fundamentais para a arte que fazem: espírito livre, brincalhão, criativo, de “situações de presença de espírito”. Desde crianças, eram os palhaços da família, imitadores, viajantes em devaneios solitários pelos mundos da imaginação. A “não naturalização” existe na fala de um dos entrevistados, que, por um lado, não identifica em si essas características desde a infância e, ao mesmo tempo, reconhece que havia muito preconceito ao seu redor em relação à arte, à música, à dança... Para ele, libertar-se foi essencial para seguir o “caminho da arte”.

Minha mãe conta muito histórias de meus amiguinhos todos tinham aquelas roupas de super-homem, metralhadora de verdade, e eu não pedia. Tinha uma fantasia que eu adorava: eu colocava uma calça, uma cueca vermelha por cima, e aí eu desenhava com um batom um “S” com a marca do super homem e aí pegava um cabide e botava como um arco e flecha (no ombro) e aí eu tinha um toco que eu tinha feito que era o meu revólver; então quando todo mundo, os meus amigos, tinham mesmo as coisas, eu gostava de inventar, de criar e brincava muito sozinho. Muito isso, de imitar, o ‘palhaço da família’: “faz isso, faz aquilo, imita isso, imita aquilo” e eu tinha uns 5, 6 anos. Dá pra ver que aí já tava... (ICc, grifos meus)

Outra característica que buscam em suas histórias é um “espírito fortemente empreendedor” (“meninas super-poderosas”) e autônomo, com muita disciplina, dedicação e assertividade. Consideram essas características fundamentais para, hoje, suportar longos processos de pesquisa. Outra característica que relatam é a “abertura para várias coisas”, o ecletismo, uma apreciação por múltiplas técnicas e

“uma cabeça aberta” e muito gosto pelo novo. Em algum ponto da vida, descobrem o “prazer de se mostrar”, expor-se, fazer algo para serem vistos, que “movia as pessoas para o teatro”:

[...] eu me lembro que na época eu tava louca pra ir pras pontas – eu achava lindo - ir pros Festivais, que na época eram muito fortes em Três Rios, movia as pessoas, levava ao teatro [...] Todo final de ano, eram vários figurinos, roupas, a gente ficava feliz em poder dançar e compartilhar isso com a família. Era uma coisa que levava a comunidade para o teatro. (ICd, grifo meu)

Aí teve esse curso de artes plásticas, uma coisa de instalação e de performance [...] a gente fez uma coisa super legal no jardim; foi a primeira vez que eu lembro de ter consciência de fazer uma coisa em público [...] eu lembro que eu pensei sobre isso “é a primeira vez que eu faço algo na frente de outras pessoas que não eram do grupo”. (ICa, grifo meu)

Quase todos falam em “prazer pelo movimento”, “uma forte disponibilidade física” ou “ligação com o corpo”. Para a maior parte, manifestou-se na infância pelo esporte e só depois pela dança, com a descoberta do Contato Improvisação, pela possibilidade de uma dança mais livre, aberta a diferentes corpos. Ligação com o corpo que talvez os aproxime dos batráquios de Lygia Clark, cuja percepção sobre o mundo “veio através da barriga, vísceras e mãos” (CLARK *apud* LOUPPE, 2005, p.33), que vai se afinando com a educação somática.

[...] eu sempre gostei muito, desde criança, de me mover..., era uma loucura, eu sempre gostei de dançar em casa, fazer... Minha casa era toda marcada de pés porque eu escalava as paredes, fazia parada de mão, estrelinha. Então, uma coisa de prazer muito grande. (ICf, grifos meus)

[...] sempre gostei de arte, e corpo e tal. E atletismo, também gostava do lance corporal, mas também era muito gordinha, atletismo também não dava... Aí, eu descobri a capoeira. (ICa, grifos meus)

Então, rapidamente, eu vi que eu gostava da consciência corporal. (ICe, grifo meu)

6.1.2 Asa-delta: vidas ao vento

Em algum momento da vida, descobrem-se artistas: as dores e delícias de ser o que é.

Belos depoimentos de SALTOS, de atirar-se. Como num salto de asa-delta, vidas ao vento “vibrando em comunhão com o ritmo do universo” (no limiar da morte) – o belo “pulo do gato”. E a radicalidade das transformações: nas falas, as

expressões são sempre físicas, e envolvem “a suspensão do espaço-tempo” (e um risco primordial intrínseco), como no “saltar” ou no “atirar-se”. A certeza de “caminhos de vida”: consciência, auto-conhecimento, maturidade.

Às vezes, a coragem (e o sofrimento) para mudar de vida, enfrentar famílias, escolherem uma vida “mais incerta”, autônoma, sem emprego fixo. Pela sinceridade, profundidade e beleza desse depoimento (que me marcou muito), além da intensidade das transformações descritas, transcrevo abaixo um longo trecho de uma das entrevistas.

[...] nunca passava pela minha cabeça que um dia eu seria ator, bailarino, sei lá. Porque era uma coisa muito inimaginável, inatingível. Aí eu cresci sempre com essa idéia que eu ia ser médico, veterinário, cuidar da fazenda do meu pai – médico como ele, é a profissão dele. Então isso também me fechou, era meu caminho pré-determinado. Aí eu fui. Eu não passei no vestibular e fui fazer cursinho em Campinas. Aí foi que o mundo se abriu pra mim. Com os professores do cursinho é que eu comecei a conhecer poesia mesmo, conhecer artistas, ir no cinema e ver filmes que realmente tocavam. Eu dizia: “meu deus, o que é isso?” Eu não queria saber de estudar nada; queria ir no cinema todos os dias, saber de ficar lendo, de falar, de trocar essas coisas que eu nunca tinha vivido. Então foi um momento de nenhum estudo pro cursinho, das matérias (risos), de matemática, biologia..., mas foi um momento muito importante na minha vida porque lá eu, realmente, fui tocado. Foi a primeira vez que eu disse “meu deus”!!! [Estudou Rádio e TV e começou a trabalhar]. Aí, quando eles já tavam mais acostumados com isso, eu comecei a não ficar bem comigo: “tem alguma coisa e eu preciso ter essa coragem agora pra mudar”, mas também ainda não imaginava ser ator. Aqui em São Paulo, comecei a viver muito isso, de assistir peças, ir ao cinema, vivenciava muito, adorava [...] eu comecei a não ficar bem comigo: “tem alguma coisa e eu preciso ter essa coragem agora pra mudar”, mas também ainda não imaginava ser ator [...] Aí a primeira coisa que eu fui fazer foi com a Fátima Toledo, uma diretora de atores [...]. Uma maneira de me aproximar desse mundo, porque eu não tinha nenhum canal pra me levar. Não tinha nenhum amigo, nenhum conhecido, nenhum parente, nada, ninguém que trabalhasse com arte. Então ainda era assim, inatingível.(...) Só que o curso não era pra dirigir atores, era pra ATUAR. Então, lá, fazendo as coisas, eu tinha que atuar. E aí eu falei “Nossa, é bom, isso é bom” [...] E comecei, claro, a me empolgar muito era o primeiro curso que eu ia fazer realmente de teatro. Não era um curso de iniciação... Era um curso pra quem já era iniciado. E aí foi mais uma rodada de explosões, porque era um curso MUITO DENSO, MUITO DENSO, muito... Mexia em tudo. Não sei se era pelo momento que eu tava vivendo, ou se realmente era assim, muito forte. Eu sinto a diferença de hoje, fazendo um curso com a Quito e como era antes. E foram duas semanas, dia inteiro. Então era muito intenso. Eu lembro, não só eu, todo mundo ficava muito mexido. E agente ali, começando. Bom, fiquei três dias sem dormir, medo, achava que não ia mais voltar lá, maior tensão. E aí falei: “bom, é isso mesmo, não tem jeito”. Mas eu ainda trabalhava na produtora... E aí, a coisa foi ficando mais forte e “meu deus do céu, é um mundo imenso esse daqui, que eu nunca tive acesso. Então eu vou ter que correr atrás disso, se é realmente o que eu quero fazer. Porque e fui vendo que é trabalho, é muito trabalho... não é só você subir lá e só falar. Aí chegou um momento decisivo: se é isso que eu quero, eu tenho que parar o que eu to fazendo. Porque lá na produtora era trabalho o dia inteiro, editar vídeo, entrar na madrugada editando. Aí eu tive que tomar essa decisão, sair desse emprego que me pagava bem, eu era

registrado, essas coisa todas que dão tranquilidade. Pra desespero do meu pai, que nesse momento tava mais tranquilo [...] E aí eu disse “vou sair do SENAI e vou fazer teatro”. Foi mais um choque pra ele, mas pra mim, na época, apesar “deu” já ser adulto e poder refletir sobre isso, na época eu nem pensei. Falei “é isso”, saí do emprego e fiquei dois anos sem ganhar nada, sobrevivendo do dinheiro que eu já tinha, do dinheiro guardado que eu tinha. Se eu pensar, hoje, será que eu teria essa coragem de fazer? Porque eu sempre fui muito racional em tudo, pensava umas três vezes antes de fazer qualquer coisa. Cada ato meu fica refletindo, “é isso, não é”...E esse não teve esse tempo. Eu fui e fiz... Foi o primeiro. Quer dizer, eu acho que começar os cursos foi uma ato de coragem que eu tive, pra poder sair daquela vida que eu tava preso lá. Esse foi o segundo desse impulso que me levou a esse SALTO [...]. Então eu tive que começar a conhecer um outro tipo de gente, outro tipo de pensamento, outro tipo de atitude... E aprender tudo sobre dança, sobre corpo, sobre atuar. Então foi um momento que eu me liberei de tudo que eu tinha antes, eu terminei um relacionamento de 8 anos...Os amigos da faculdade, a gente era muito unido. E, de repente, eu me isolei de todo mundo, porque eu não tinha mais dinheiro e não tinha mais tempo nenhum, nem pra ver, nem pra ligar pra ninguém. Então, e eles sentiam... Mas foi um tempo que eu precisei, de mergulho profundo em alguma coisa. Porque eu não tinha muito mais tempo, eu tinha trinta anos: “é agora ou nunca mais”. Então tinha que ser desse jeito. (ICb, grifos meus)

Mesmo os que hoje olham para trás e vêem em si muitas das características “essenciais à arte que fazem”, como se fosse “o caminho natural”, narram saltos, pulos, ocasiões em que se atiraram de cabeça e de experiências bombásticas (explosivas).

E eu lembro que foi um processo corporal super profundo [...] De extrema sensibilidade, de você estar ali, rompendo mesmo camadas. E ali eu dei um SALTO de consciência, de maturidade, de ultrapassar limites, de fortificar, de ser eu. E aí eu falei, “gente, isso, mais do que pro palco, é pra vida”. (ICg, grifo meu)

Aí, quando eu vi isso, eu resolvi que eu ia fazer aquilo. Aí eu fui pro Nova Dança no dia seguinte, falei que eu ia me matricular em todas as aulas deles. Então eu experimentei todas as aulas nessa semana e no semestre seguinte – era junho – em agosto, comecei a fazer. Aí em 6 meses fazendo aula das 10 da manhã às 10 da noite, todos os dias Aí eu larguei tudo e fui direto. Eu sabia que ia dar certo... quando você vê uma coisa boa, você tem que largar tudo e se atirar; aí é rápido, né? O resultado de quando você se entrega é muito mais rápido do que todo mundo imagina. (ICe, grifo meu)

Éramos 10, 13, sei lá... Era muita gente e todo mundo completamente inexperiente. E essa mistura... Porque nós, as meninas, a gente era classe média, umas com mais grana mesmo, pais ricos...Foi um ano muito louco, vários conflitos de classe, de tudo. Mas era um vai ou racha também. Um ano do ou vai agora ou não vai mais. E foi assim pra varias outras amigas, naquele ano pararam de dançar e nunca mais voltaram. E as que continuaram foram também [...] foi uma coisa bombástica...AAAHAAA...a gente se envolveu, de cabeça....Porque foi tudo muito intenso, tudo pareceu anos, mas deve ter sido, cada fase dessas, 10 meses, 1 ano...mas era tudo intenso e rápido. (ICf , grifos meus)

Aí eu vi eles se aquecendo e eu fiquei de BOCA ABERTA, assim, porque era uma coisa muito parecida com a capoeira e, ao mesmo tempo, muito

diferente..na intenção, não era luta, era suave, era cooperativo...aí depois eles dançaram no palco e eu lembro muito bem dessa performance, até hoje (o que é raro, eu sou ruim de memória) e lembro que eu a-do-rei...Era uma performance de Contato, com um requinte de pensamento de dança contemporânea, não era só contato. Mas era primordialmente de Contato. Aí eu olho pra isso e fiquei louca, comecei a chorar, chorar. Olhei e falei: “nossa, é isso que eu quero fazer” Quando eu vi os dois dançando, eu me apaixonei: “quero fazer isso”, mas daí a entrar numa faculdade de dança... Não tava preocupada se era dança, se era teatro; era alguma coisa nessa linha capoeira-dança. Era alguma coisa meio por aí, movimento de corpo, era DANÇA. (ICa, grifo meu)

6.1.3 Estado Criativo: uma benção

O artista excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça [...] Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto. (DELEUZE, 2007, p.222)

Perceber-se artista “é sempre meio um susto”, resume um dos entrevistados. Talvez se refira à dicotomia da excitação por se ver na berlinda, entre emprestar seu corpo para transformar-se em um “atleta bizarro de um atletismo do devir”, nas palavras de Deleuze (2007), e o temor pela “escolha de uma profissão tão incerta e disso ganhar a vida” (aspecto que exploro a seguir, no item 6.2).

Por terem visto na vida algo grande demais, “demais para qualquer um”, demais para eles, carregam a “marca discreta da morte”, como descreve Deleuze. Ao mesmo tempo, “esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde)” (DELEUZE, 2007, 224, grifo meu).

[...] é sempre meio um susto, né. E eu comecei a fazer teatro com ele. E bem aquela coisa, morava com a pessoa, fazia *baby sitter*, tomava conta dos bebês enquanto eles tavam ensaiando e fui entrando, assim, nesse mundo de acompanhar. Era uma galera mais velha... Acompanhava os ensaios, meio de curtição. Ajudava na produção, mas não fazia nada em cena [...] Sei que a gente acabou ficando super amigos, e aí ele me chamou Comecei a trabalhar com ele, eu devia ter uns 17 ou 18 anos, nesse espetáculo que se chamava “Você tem uma caneta azul pra prova?” [...] Depois veio essa outra peça que chamava “Vidas Erradas”, escrevia texto, cenografia, dirigia... Nossa, era muito divertido, muito astral, muito inteligente, sabe? Eu acho que eu me vi artista já nesse espetáculo do Fernando Villar, já me senti artista [...]. (ICa, grifos meus)

O “pulo do gato” seria “em cena permitir o estado criativo”: uma pequena benção; um estado elevado da raça humana, “em comunhão com a vibração do

Universo”, quando se atinge um estado em que o “emocional fica mais inteligente”. Talvez seja essa a vidência que nos fala Deleuze (2007, p.222), no trecho citado acima, que tenta liberar a vida onde ela é prisioneira, quando se encontram *ritornelos existenciais* e novos ritmos que podem abrir caminho (**catalisar**) para novos territórios existenciais. O “emocional mais inteligente”, intuitivo, aberto a devires (alguém que se torna), poroso. A seguir, um belo trecho em que um dos artistas entrevistados nomeia, descreve e define esse “estado de benção”:

Porque o Contato te ensina isso: onde você ta com um ponto de contato, o seu peso vai escoar e você vai receber o apoio do planeta Terra. Mesmo essas palavras já são fortes, né, o “planeta Terra”, você já ta levando o teu conceito artístico par uma coisa “mística”... Quer dizer, por enquanto não é nem místico, a gente ainda ta falando de uma coisa de “pedrona de rocha” mesmo, na verdade. Mas é muito foda, você pode dizer “como é metido isso”, eu dançar com o planeta Terra. Mas, na verdade, você fala “que pena de quem não concebe o pensamento nessa dimensão grandiosa”, porque é isso mesmo, muito louco, aí que ta o tal “pulo do gato”, nesses pensamentos quânticos, da consciência cultural. Então, enfim, quando você ta fazendo um trabalho técnico e diz “gente, vamos fazer aquele carregamento”, você passa horas se divertindo, porque você sabe que, aparentemente é muito virtuoso, você ta entrando no campo do virtuoso, mas no fundo, a gente sabe que ta jogando com essa lei da física. É muito excitante: por que na verdade, o virtuoso é muito acessível, uma vez que você aceita esses novos conceitos. Mas também, você estar em cena e permitir um ESTADO DE CRIATIVO, e aí a gente ta falando de um estado muito elevado da raça humana, quando o ser humano se permite um estado criativo, não é comum [...] eu acho que um estado, e um ESTADO CRIATIVO, é uma Benção e uma pequena benção de você estar em comunhão com algo um pouco maior do que, mesmo, seu estado de 4 corpos. Eu acho que você entra em uma comunhão com a vibração do universo... Então a gente pode até falar disso, da vibração essencial... Então, de repente, eu entro na mesma vibração das moléculas da madeira, dessa cadeira... tudo bem isso pra mim também, super acredito e acho que isso é divino também. Mas então, tudo bem... acho também importante tentar explicar o que é um estado independente da palavra “Deus”. Acho que você dá uma ralada bem legal pra entrar em estado [...] [o Estado Criativo] pra mim, é quando você se sente mais amplo, você sente que você ta num bojo mais inchado, você ta com um emocional mais inteligente e tua alma – aí a gente ta falando de um corpo etéreo mesmo, que pode ser a leitura... Às vezes você sente uma onda de vibração no seu corpo e você pode dizer “sistema nervoso”. Sistema nervoso que ta gerando essa vibração, mas conforme você conhece mais da anatomia, você vai vendo que o sistema nervoso vibrar já é um efeito de uma vibração que você ta tendo. Tudo bem, você pode falar “emoção mais criação”... E esse estado, pra mim, já envolve uma coisa de alma mesmo, e, às vezes, eu gosto de considerar, acho importante, quero falar isso, a questão espiritual. (ICa, grifos meus)

Toda vez que eu to, é isso: espetáculos que, naquele dia, tudo contribuiu para não acontecer, e você com aquela fé: “nossa, vai ser o espetáculo que vai transformar”... E é. Transformar a sua vida, vindo de um velório, de uma grande alegria. O que for, dá um centramento. E pra mim, dá um sentido enorme de estar AQUI. Eu esqueço tudo. É uma sensação em que eu sinto muito plena, mesmo. (ICg, grifo meu)

Se o “estado criativo” é uma pequena benção, que pode libertar a vida onde ela é prisioneira, a escola de teatro, nas palavras de outro entrevistado, era um grande **catalisador** de energias. Ali, os “sedentos e famintos” vivem, alimentam-se e respiram de e para a arte.

Aí começou o que eu chamo o 2º estágio de formação – saí de todo esse movimento de teatro amador e entrei na EAD [...] foram 4 anos naquele processo e são 4 anos na EAD. E aí comecei a despirocar o cabeção, muito maravilhoso mesmo...só tenho boas lembranças e essa coisa...pra mim é muito forte essa coisa, eu morava mal pra caralho, república, vivia mudando [...] Pra mim, tinha essa coisa, tinha essa dificuldade, mas fazia uns bicos, produção de eventos, só que eu lembro dessa coisa, eu era muito envolvido com todo o ambiente da escola; minha turma era muito assim... Passava o dia todo lá, chegava às 2 da tarde, ficava lendo, fazendo cena, criando figurino, cenário... Então, pra mim, a EAD era muito uma coisa de CATALISADOR da energia... várias pessoas... porque no ano que eu entrei, tinham umas 800 pessoas prestando, e são 20 que entram; você dá uma peneirada boa. Então, independentemente de talento, são pessoas apaixonadas pelo teatro, dispostas, jovens, com energia e a gente passava nossos dias lá só fazendo isso, vivendo teatro, só vendo, pensando, respirando teatro. (ICc, grifos meus)

6.1.4 *Eu, bailarino(a)?*

Dos sete “intérprete-criadores”, seis passaram, em algum ponto da vida pelo auto-questionamento: “Eu, bailarina/o?”. Uma ditadura de um corpo específico para dançar – mulher, fadinha, feminina, magrinha, meiga: uma “camiseta justinha”, em que muitos (a grande maioria) não cabem. Apesar do prazer pelo movimento, a dança não estava em questão como profissão ou caminho de vida.

E eu mesma também não me via como bailarina, eu era muito moleca. Tinha uma coisa assim, da própria dança... Então, pra mim sempre foi um lugar que parece que não combinava comigo. Porque como ela é dada, como ela é vista, ela sempre me criou essa (distância). Então eu movia meu corpo, pulava, tudo, mas eu não tinha ritmo [vozinha infantil, “feminina”, fina] Essa coisa, assim, de aprender coordenação. (ICg, grifos meus)

[...] dança era balé clássico e eu era muito mais agitada [...]; fui fazer ginástica olímpica, natação. (ICf, grifo meu)

[...] “caraca, é dança, vou ter que dançar”. Então fiz, eu tive que romper todos os padrões que eu tinha, porque a minha família é muito travada. (ICb, grifo meu)

Mas não me via como bailarina, porque era muito fora de normalidade [...] também era muito gordinha. (ICa, grifos meus)

Então, muito louco, eu demorei muito pra assumir que eu sou um bailarino. Muitos e muitos anos, na minha cabeça, eu não me inseria na dança, pra mim, internamente, a Companhia era meu grupo de teatro. (ICc, grifo meu)

Assim como os “bailarinos” pós-modernos dos anos 1960, revoltam-se contra a opressão do “corpo do bailarino”:

Só que como tinha uma ditadura desse corpo, nesse treinamento com a Luciana a gente malhava. Eu era meio gordinha, fazia mil regimes, parava de comer... aí engordava tudo de novo... Tinha uma pressão... rolava um físico de companhia [...] ela queria que ele tivesse um corpo do bailarino formado bailarino... ele começou a ficar louco, porque tudo que ele tinha de melhor não conseguia entrar e ele foi entrando naquela camisetinha justa que não cabia. (ICf, grifos meus)

Eu nunca me senti com corpo nem com personalidade pra balé de repertório [...] Eu não me sentia fadinha, eu não me sentia princesinha. E o corpo também, eu não me sentia leve. Não me sentia nesse mundo assim. O que me interessava era pé no chão, era outro tipo de expressão diferente, que falasse de outras coisas. (ICd, grifo meu)

Definem o mundo “tradicional da dança” como fechado, “opressor e preconceituoso”; muito mais do que o teatro. Relato de quem iniciou a carreira nos anos 1980 e continuava verdade para entrevistados que falavam da virada dos anos 1990 para 2000.

Com 16 anos, fazendo aula de DANÇA, porque eu comecei a capoeira com 14, mas acho que aí, aos 15, eu já comecei a fazer aula de dança contemporânea [...]. E fui fazendo tudo, até os 18 anos. Aula, porque com 17/18 anos, eu estreei no teatro mesmo. Porque a dança, ah, ela é mais preconceituosa mesmo... Então, apesar “deu” conhecer um monte de gente, ser amiga de um monte de gente que dançava um monte de gente muito legal [...] a galera era muito gente fina, como pessoa, todo mundo relax, livre sexualmente, ou aquela coisa de drogas [...], então era uma galera muito livre nesse sentido. Mas em termos conceituais de pensar a dança era uma coisa muito rígida tecnicamente... A técnica era pensada dentro do que era conhecido, que era o balé e a dança moderna e já tinha um pouco de noção de dança contemporânea, mas muito pouco ainda. (ICa, grifos meus)

A companhia terminou, porque a coreógrafa, a Denise, ela era contemporânea, mas tinha um pensamento clássico da coisa e acho que eles cansaram dessa rigidez. Eles fizeram uma reunião e TODOS os bailarinos saíram [...] Toda essa galera era da escola de opressão e de vida de bailarino que acabava com a pessoa, então você tinha que ter estômago pra lidar com a pessoa. Quem era um pouco mais esquentado, saiu logo, porque batia de frente (ICf, grifos meus)

Então, a descoberta do Contato Improvisação, em que “todos podem dançar”, acaba sendo um percurso emancipador, de sentir-se capaz de um tipo de expressão que lhes era tirado. Um exílio no mundo da dança – ou das danças. Terra do nunca, onde vivem Peter Pan e os meninos perdidos: território do tempo irreconciliável,

zona intensa de devires-criança. O “nunca” não como impossibilidade, mas como FORA; possibilidade da realização de *ritornelos* existenciais.

Quando eu encontrei com elas, mexeu de cara com esse lugar pra mim, que era um puta preconceito e tinha uma trava: EU, DANÇAR?!? E aí, foi lindo, porque elas me mostram essa possibilidade que “todo mundo pode dançar” com essa construção linda, maravilhosa e super sensível de você conhecer o seu corpo (ICg, grifo meu)

[...] é bem difícil pra mim a coisa da coreografia e o Contato me dava outra possibilidade de dança (ICb, grifo meu)

Aí eu vi eles se aquecendo e eu fiquei de BOCA ABERTA, assim, porque era uma coisa muito parecida com a capoeira e, ao mesmo tempo, muito diferente na intenção, não era luta, era suave, era cooperativo... aí depois eles dançaram no palco e eu lembro muito bem dessa performance, até hoje (o que é raro, eu sou ruim de memória) e lembro que eu A-do-rei...Era uma performance de Contato, com um requinte de pensamento de dança contemporânea, Aí eu olho pra isso e fiquei louca, comecei a chora, chorar Olhei e falei , “nossa, é isso que eu quero fazer”. (ICa, grifo meu)

Eu me considero assim, um pouco, a coisa do contato é a minha técnica, é o que me levou realmente; o Contato Improvisação foi a minha via de acesso, minha paixão, o que me levou... Foi o que me levou à dança, trabalho de consciência e de improvisação. (ICc, grifo meu)

6.1.5 Vidas em jogo

Profissão: artista. Mais do que trabalho (ou profissão), em todos os depoimentos é a vida que está em jogo: possibilidade de construção de universos paralelos, planos intensos de consistência (*corpos sem órgãos*). A prática artística confunde-se (é) com o “projeto de vida”, visão de mundo e filosofia de vida: encontros da vida. “Não tinha a menor condição de fazer qualquer outra coisa que não fosse isso” (ICa); “dança como vida, essa batalha” (ICe).

Era uma hora de relaxamento, uma hora começando a esticar, uma hora... depois de umas 2 horas e meia, 3, as pessoas começaram a sair pra vomitar, passando mal e eu, nesse dia, pensei que tudo que eu acreditava tava ali. E aí tudo começou a fazer sentido. E aí, durante esse semestre, muitas fichas caíram, tudo veio à tona: o que eu sempre via, o que eu sempre sonhei...foi um marco. (ICc, grifos meus)

Só é bailarino quem encara a dança como um pedreiro encara fazer uma parede. Faz isso o tempo todo; se você faz isso de vez em quando, você tem o hobby de dança e aí eu acho que o grande lance é você trabalhar com quem queira fazer dança como profissão, como vida, né... Dança ou pesquisa de corpo, essa batalha [...] Pra mim, arte é exatamente o contrário: você trabalha com arte, com a técnica da arte, que pode ser qualquer uma – não precisa ser a técnica clássica pra desenhar e não precisa aprender a

técnica do balé clássico pra dançar, mas a técnica que escolher tem que estudar profundamente. E aí, nesses estudos, o conceito surge. Não só os conceitos do seu trabalho, mas os conceitos da sua pesquisa de vida. Atinge aí os conceitos vão se transformando à medida que você amadurece, ou se transforma, ou desamadurece. (ICe, grifos meus)

Aí eu MUDEI... Eu fiz vários projetos, de mudar de escola porque eu estudava em uma escola que era muito forte e eu já sabia que era dança que eu ia fazer na faculdade e tal. Aí, mudei minha vida inteira (ICf, grifo meu)

Aí eu li uma entrevista da Quito no “O Estado de São Paulo” e lembro hoje, perfeitamente, há 12 anos atrás. Eu tava em Catanduva, lendo o jornal de domingo com a minha família, e eu peguei o Caderno 2 e comecei a ler essa entrevista e, ali, tudo se clareou, porque ali ela dizia tudo que eu pensava, mas não conseguia visualizar. Sabe quando as coisas parecem que estão lá dentro, mas meio encobertas... eu não conseguia explicar, não conseguia dizer. Porque eu gostava de teatro, mas não gostava de tudo. Tinha alguma coisa QUE EU DIZIA “não é só isso que eu quero fazer”. É alguma outra coisa, mas eu não sabia o que era. Quando eu li a entrevista da Quito, ali clareava... “ah, é isso”. Aí eu fiquei louco, preciso conhecer essa pessoa, preciso. Na mesma semana que eu voltei pra São Paulo, um amigo falou: “Alex, to fazendo assessoria de imprensa prum curso, você falou que queria fazer umas coisas de teatro. É com uma mulher chamada Cristiane Paoli Quito”. Aí eu falei “Quê?”, essa coisa da vida que começa a se encaminhar, tudo vai se encaixando. Parece que quando você se define, as coisas vêm mais facilmente, porque não tem outra explicação de porque na mesma semana esse cara me ligar e me falar desse curso. E aí eu fui fazer esse curso. (ICb, grifos meus)

Tinha acabado o colegial e tinha feito um ano de geografia, já, uma coisa dessas. Aí, mas enfim, quando conheci o Hogo Rodas, já queria viver daquilo, só não sabia se eu tinha capacidade. (ICa, grifo meu)

[...] era muito legal esse processo dessa companhia, porque a gente tinha muitas oficinas, muita gente muito legal foi pra lá nessa época. Muita coisa; já era um ritmo, entrou total, então já se moldou em mim isso assim, eu nunca... Desde criança isso me acompanha. Minha vida sempre foi essa criação de universos paralelos. (ICc, grifos meus)

Se a prática artística confunde-se com visão de mundo e filosofia de vida, a Cia. Nova Dança 4, produto (e produtora) de encontros (e desencontros) dessas vidas, é um território que, segundo os relatos, cria condições (e **catalisa**) para a construção desses “planos intensos de consistência”. Uma “incubadora de invenção de vida”, assunto que explorarei no **capítulo 7**.

6.2 Viver de arte

6.2.1 Reflexões sobre a função social do artista hoje

Em 1971, Mário Pedrosa faz as seguintes reflexões sobre a arte no Brasil no pós-guerra:

ao lado de produções manipuladas e manipuláveis pelo mercado da arte, as mais desabridas e as mais niilistas experiências atuais, por aqui e pelo mundo, eles [os artistas] se entregaram a uma operação inédita [...] o exercício experimental da liberdade (PEDROSA *apud* MADEIRA, [s.d.], [s.p.]).

Segundo Angélica Madeira, ele se referia à experiência do Neoconcretismo, de Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape, Artur Barrio, entre muitos outros.

Alguns anos mais tarde, sua visão é mais sombria: a capacidade de absorção do ultracapitalismo era muito maior do que se poderia prever anteriormente. Ele aponta, então, uma solução: deixar de fazer arte e fazer política. O artista tornara-se uma figura anacrônica na sociedade comodificada, ultracapitalista, pela natureza artesanal de seu trabalho.

Mário Pedrosa, em suas análises e críticas, tinha as artes visuais em primeiro plano e um olhar fundamentado nas idéias de Marx e Trotski. Independentemente desse pano de fundo, suas reflexões acerca do lugar do artista no mundo supercapitalista fazem-se pertinentes. Afinal, perguntava-se ele o que seria a arte nas próximas décadas, e se ela manteria aquela diferença que lhe permitiria separar-se do *status quo* que ele havia identificado no pós-guerra, aquela capacidade que os artistas de seu tempo ainda guardavam, “esses bichos da seda deslocados que produzem o que não se lhes pede”.

Viver de arte; sobreviver de arte; ganhar a vida como artista. Se recorrermos à matriz marxista, isso pode querer dizer (às vezes é) vender força de trabalho no mercado e transformar – ou ter sua arte transformada – em mercadoria¹. Descobrir-se artista é “sempre meio um susto”: além do clichê (e do estigma) do artista livre e rebelde (Ranciére, 2007), há a insegurança em relação à sobrevivência. E aqui,

¹ Enquanto escrevo, a companhia da bailarina e coreógrafa Trisha Brown está no Brasil para uma série de apresentações. Brown não veio; apenas a “ensaiadora” – assistente da diretora que conduz os ensaios da companhia. Os bailarinos fazem duas apresentações diárias. Pela manhã, ensaiam o novo trabalho da companhia, a ser estreado nos EUA em algumas semanas.

pode aumentar o espaço para a “venda da força de trabalho” pura e simples e a realização de trabalho alienado ou com a vibratibilidade do corpo vampirizada:

Eu acho que eu me vi artista já nesse espetáculo do Fernando Villar, já me senti artista, mas era aquele momento, 18 anos de idade, fazia faculdade de geografia, até então, esse era o normal: você fazer faculdade, ter um emprego e fazer teatro. Acho que não tinha ninguém – só o Hugo Rodas e o Ari – só conhecia duas pessoas que só vivam de arte. E artista plástico. Mas de teatro e dança. Quem tinha escola de dança, vivia da escola de dança. (ICa, grifo meu)

Mas enfim, foi uma experiência (ser dirigida por diretor francês) que fez eu mudar muito o pensamento, a não ser lamber, encher a bola de alguém de fora, “deu” fazer e começar a produzir meus próprios trabalhos, eu não preciso da aceitação de alguém de fora – não só de outro país, mas de fora do meu meio, eu tenho muita coisa a dizer, a comunicar e eu posso ser a dona de meus trabalhos, ser a pessoa que faça suas produções e isso tá mudando muito meu foco de pensamento, de como ser artista hoje me dia, no Brasil [...]. (ICd, grifo meu)

Nesse ponto, quero retomar um aspecto: a subjetividade dos intérpretes-criadores como “a matéria-prima nesse trabalho”, que pode nos auxiliar a olhar “com outras lentes” para as questões levantadas por Pedrosa há mais de três décadas. Com esses outros óculos, é devolvida ao artista uma função social, mesmo em tempos de Capitalismo Mundial Integrado.

Trabalho artístico como trabalho imaterial que produz “coisas imaterias”, mediante a mobilização de aspectos imaterias dos que os produzem (imaginação, criatividade, inteligência, afetividade, etc.), cujo produto “incide sobre o plano imaterial de quem os consome” (inteligência, percepção, afetividade, sensibilidade, sonhos, crises, etc.) (PELBART, 2007, p.233). Quando esse imaterial aproxima-se tanto do que hoje é a indústria do lazer e do entretenimento, o terceiro maior setor da economia americana, por exemplo, o sentido de “imaterial” amplia-se, de uma maneira bem menos poética do que o bicho da seda de Pedrosa.

Ou seja, “fluxos imateriais que têm por conteúdo formas de vida e nos fazem consumir formas de vida”, ou a vida. Biopoder foi a noção forjada por Foucault para mapear o regime que tomava a vida por objeto, para geri-la e administrá-la. O outro lado da moeda – ou o seu avesso – foi construído por Deleuze como poder da vida, de responder e resistir ao poder sobre a vida. Assim, se o “capital captura a subjetividade e as formas de vida, a vida é, ela mesma, um capital biopolítico de que cada um dispõe” (PELBART, 2007, p.237). O teatro pode, então, tornar-se “um lugar de para a reversão do poder sobre a vida em potência da vida”? Uma, entre muitas

formas, de criar mundo, maneiras de sentir e de viver... Esse é a potência micropolítica da arte (Rolnik, 2007) ou a potência de transformação da arte que tanto “seduziu” Vygotsky em suas investigações sobre a “criação do novo homem” para o mundo pós-revolução.

Quando eu entendi isso, eu me senti como uma trabalhadora, como qualquer outra pessoa. [...] porque eu me sinto como atuante na sociedade, não como artista, aquela coisa que ta acima do bem e do mal, e tem a glória, como uma atuante, entendeu... Atuante no processo. Eu acho que ele se introduz de uma maneira muito mais clara socialmente. (ICf)

6.2.2 Contexto: “forjando” condições de existência

A possibilidade de se realizar um trabalho em dança (e não só em dança) depende de fatores conjunturais, que podem favorecê-lo ou não. Um bom exemplo pode ser a conjuntura americana dos anos 1960/1970. É um período de muita experimentação e produção de novas possibilidades nas artes em geral. Havia um ambiente sócio-político que favorecia: anos de rebeldia, engajamento anti-puritanista e insurgência contra acontecimentos sócio-políticos da época, como a Guerra do Vietnã. Ao mesmo tempo, segundo a antropóloga Cynthia Novack (1990), a expansão econômica durante os anos 1960, nos EUA, criara condições para que se desenvolvessem possibilidades organizacionais no cenário da dança, como por exemplo, a *Judson Dance Theater*. Os jovens dançarinos podiam viver de maneira barata em cidades como São Francisco e Nova York, sem a necessidade de “viver de dança”, com dinheiro proveniente de trabalhos em meio-período.

Essa conjuntura americana em nada se compara à brasileira - ou mais especificamente à paulista – dos anos 1990/2000. Em 2001, o Rumos Itaú Cultural Dança realizou um “mapeamento contextual” dos “fatores conjunturais que interferem no complexo setor da dança nas diferentes regiões brasileiras”. Um dos capítulos, de autoria de Leda Pereira, é sobre a cidade de São Paulo. Logo de início, ela já aponta uma realidade de São Paulo: a cidade cosmopolita, inchado pólo cultural, que oferece ao bailarino um diversificado mercado de trabalho, além das tradicionais atuações de professor e intérprete: migrações que se configuram como estratégia de sobrevivência, bem como ampliação de experiência. Como nas outras

atividades, muitas vezes, a preeminência pela sobrevivência minando o fôlego artístico.

Ah, a gente sabe que vai virar; hoje em dia a gente sabe que vai virar, é o que a gente trabalha. Todo mundo é professor, a gente sabe que algum vai entrar... Ali todo mundo vive disso; ninguém tem emprego paralelo. E a gente diversificou, formou todo mundo professor – isso era uma coisa muito importante pra justamente, porque a gente sabia que o trabalho artístico só ia se desenvolver se cada um tivesse um mínimo de condição de ter grana pra sobreviver. (ICa, grifos meus)

Nesse sentido, de fazer, de experimentar. Não que nós sejamos produtores, mas... Nós somos “produtores”. (ICa, grifo meu)

Segundo Pereira (2001), 90% dos bailarinos de maior visibilidade em São Paulo têm entre 30 e 45 anos, o que apontaria, por um lado, uma dança inclusiva; por outra, a falta de renovação. Esse cenário ainda fica mais complicado se adicionarmos a próxima conclusão da pesquisadora: a maior parte dos profissionais da dança cria e investiga isoladamente.

Nesse cenário, a autora também aponta o desamparo dos recursos institucionais e a falta de articulação da classe como fatores que mereceriam destaque. Em 2001, havia uma “escassez de companhias”: foram mapeadas 18 companhias, sendo apenas quatro estáveis e subvencionadas, criadas na década de 70 (Balé da Cidade de São Paulo, Cia. 2 do Bale da Cidade, Cia. De Diadema e Cia. de Ribeirão Preto). Se compararmos com o teatro, esse número é ínfimo. Nas palavras de Pereira, “entre as doze companhias independentes restantes criadas na década de 90, chama a atenção o vigor do Estúdio Nova Dança, que abriga três companhias premiadas, também sem subsídio” (BRITTO, 2001, p.48).

Em São Paulo quase não tem companhia como a nossa, sem patrocínio. (ICg)

[...] a imagem que as pessoas têm é de que a gente ta em tudo, como se a gente ganhasse todos os editais, como se a gente... E não é verdade, às vezes a gente fica dois anos sem ganhar um edital, um prêmio, um suporte. (ICa)

6.2.2.1 A incubadora “Estúdio Nova Dança”

O Estúdio Nova Dança, até fechar as suas portas no início de 2007, teve papel preponderante na articulação de artistas e na invenção de um formato que

possibilitasse a sobrevivência e a estabilidades das companhias independentes lá sediadas, principalmente pela (i) possibilidade dos integrantes serem professores de cursos regulares no Estúdio; (ii) formarem-se e fazerem aulas técnicas de manutenção e reciclagem; (iii) além de ser a garantia de uma sede e espaço para ensaio “gratuito”² para todas as companhias.

“If you want a partner, you have to make one” (se você quer um parceiro, você tem que fazer um) disse Nancy S. Smith a respeito da difusão do Contato Improvisação nos anos 1980 nos EUA. Analogamente, para se poder realizar uma pesquisa de linguagem e formação de uma companhia, em uma cidade cujo cenário é marcado por “vôos solos”, as condições tiveram que ser forjadas. A criação e manutenção do Estúdio Nova Dança como sede teve papel preponderante na consolidação desses fatores conjunturais. Ou seja, há a possibilidade de, ao mesmo tempo em que se é produzido por contexto, agir-se positivamente sobre ele e produzi-lo, em um movimento contínuo de ação e reação.

A questão agora, do grupo do Nova Dança 4, é como você consegue se articular [...] Que eu acho que ta se encaminhando isso, indo pra um caminho mais efetivo, mais concreto, mais prático. Que a gente como bailarino, artista, intérprete, não ia dar conta. A gente até tava quebrando galho [...]. (ICd)

Além disso, o Estúdio teve importante papel nesse cenário de efervescência das artes cênicas, em São Paulo, não só pela formação dos artistas e companhias, mas também pela manutenção de uma mostra semanal em São Paulo, “Terças de Dança”, por sete anos, espaço de experimentação para bailarinos e, principalmente, “formadora de platéia”. (Pereira, 2001)

O tipo de relação que se estabelece entre o trabalho artístico, sua viabilização e inserção no mercado da arte implicam e estão implicadas na própria forma em que a arte se manifesta. Há a necessidade de reflexão – que pode e deve ser aprofundada no futuro – acerca do contexto em que a dança (e a arte) se insere vem justamente da observação dessa implicação na forma artística.

O artista contemporâneo (e falo aqui do artista contemporâneo, e não daquele que ficou inerte no mito da originalidade e/ou da individualidade incontaminada, ou daqueles que simplesmente – e pelas mais variadas razões– não se aperceberam das modificações ocorridas no campo e no

² Aspas, já que as companhias, quando ganhavam prêmios ou vendiam espetáculos, pagavam uma porcentagem ao Estúdio. Entretanto, independentemente do quanto “gerassem”, tinham espaço para ensaiar.

sistema da arte nos últimos duzentos anos), tendo percebido a partir dessa conscientização de que cada atitude sua, em vez de exaurir o sistema da arte, sempre corre o risco de engordá-lo, viu-se entre duas opções: caía fora e ia tratar de outros assuntos (caso de Duchamp e Lygia Clark, por exemplo), ou então passava a operar nesse sistema fechado, porém não mais com a ingenuidade de seu antecessor moderno que acreditava poder com sua individualidade original modificar o mundo, mas, sim, como um produtor consciente de seu limite de atuação e consciente de que qualquer exercício de sua individualidade teria que ser praticado sempre no sentido de criar um espaço alternativo, descompassante, dentro desse sistema sempre tendente a reequilibrar-se, a recompor-se após qualquer investida. (CHIARELLI, 2002, p.88).

7 CIA. NOVA DANÇA 4: PALAVRA E MOVIMENTO, SECREÇÕES DE AFETO E PENSAMENTO

Neste capítulo, mapeio o trabalho e a prática da Cia. Nova Dança 4: uma “filosofia em ato”, que se questiona por uma outra física e uma nova afetividade em busca de uma forma de viver pautada pelo desejo (*maquínico*) de sermos capazes de ultrapassar os limites estreitos impostos pelos valores de época e nos tornamos criadores de novos ambientes de intensificação do desejo e aumento da liberdade. Uma “incubadora de invenções de vida” (formas de viver) que pode ser um “espaço real que realiza utopias”. Como “espaço real”, contradições, encontros e desencontros constituem esse “tecido social”.

Na primeira parte do capítulo (7.1), volto à consonância entre arte e vida: a prática artística confunde-se com visão de mundo e filosofia de vida. Uma forma de pensar próxima a Espinosa, em busca de uma ordem imanente à própria vida e, conseqüentemente, “ao palco, se o palco é um microcosmo da vida” (uma vida condensada). Para os intérpretes-criadores, aprofundar-se nas técnicas de base é realizar um “corte cirúrgico” em suas próprias vidas. Então, após as metamorfoses, desmascaram-se para serem capazes de realizar “cortes cirúrgicos” nas vidas dos espectadores, quando a comunicação (ou o enredar) acontece. A vida do espetáculo, a vida da cena, vias expressas dilatadas; ritmos que se sobrepõem. Na improvisação, a vida no eterno presente; puro instante.

Para enredar, o corpo precisa atravessar e ser atravessado: na segunda parte do capítulo (7.2), retomo reflexões de Deleuze, Guattari e José Gil, apresentadas no capítulo 4 sobre o *Corpo sem Órgãos*, para, com auxílio do pensamento de Denise Sant’Anna (2004), construir uma “anatomia desses corpos abertos, porosos, de passagem”, que tenham a “potência de enredar”.

Na terceira parte (7.3), uma conseqüência das duas sessões anteriores: as dinâmicas da “cena” e do “fora da cena”, intimamente ligadas, e interferindo-se mutuamente. O território desse coletivo, em que arte e vida estão ligadas, é uma “zona de exposição, encontros e desencontros”; dizem-se uma família. Um coletivo que joga junto. Uma ética para o jogo e para a construção do corpo coletivo – a rede de vibrações intensas – que se propõem curtos circuitos (catálises) em dois níveis: além das (i) autocombustões, (ii) enredar o público e levá-los a “vertigens do sutil”.

7.1 Arte inseparável da vida

Uma unidade: a consonância entre proposta artística e de vida. As práticas da Cia. Nova Dança 4, segundo os relatos de seus integrantes, para além do fazer artístico, podem criar novos modos de ser que, a partir de uma postura ética e estética, convidem a vida a ultrapassar seus próprios limites; novos territórios podem ser delineados. “Tudo era dança, 24 horas por dia”, afirma uma das entrevistadas sobre a percepção de seu cotidiano após sua entrada no Estúdio Nova Dança:

[...] e nesse processo que eu tava descobrindo, era completamente diferente, passava o dia reverberando aquela sensação: TUDO era dança. Aquilo foi se estendendo e então eu passei a dançar 24 horas por dia. Dormia tendo sensações, sonhos. Abriu a fronteira, tirou a fronteira: TUDO passou a ser vida artística, não um recorte, do teatro, numa sala de ensaio chata... Virou um campo de relações. E tava em tudo naquele prédio do Nova Dança, nas relações que eu vivia, nas pessoas que eu conhecia. (ICf, grifos meus)

Tem que ter o perfil do pesquisador, que é uma paciência, um investimento de tempo e espaço [...] envolve um pensamento muito maior do palco, que é a sua vida. O que você vai fazer da sua vida? E não só ficar ali, fazendo aquela profissão e depois voltar pra uma outra realidade. Tudo faz parte de uma mesma coisa, apesar de você ter os momentos de cada coisa. (ICg, grifos meus)

A vida é esquadrinhada por planos de produção de realidade, que delimitam e constituem a atmosfera de valores, os “estilos de existência”: eles manifestam o que se pode dizer ou fazer numa determinada época, num lugar. São os óculos do mundo: instituem lentes do que se pode ver, estabelecem filtros segregativos do que será considerado útil e do que será excluído, rechaçado, jogado fora. Assim, nas palavras de FUGANTI (1990, [s.p.]), em diálogo com Foucault, os “planos microfísicos e micrológicos de composição de realidades, de constituição dos poderes e saberes, configuram os limites físicos e metafísicos da experiência tanto do corpo quanto do pensamento de um indivíduo, de um grupo, de uma sociedade”.

Na companhia, segundo seus relatos, encontram uma forma de desafiar um modo de vida moral e racional que conduziu, muitas vezes, o desejo e o pensamento a negarem-se a si mesmos ou a aceitarem a servidão, como se tratasse de sua salvação. Uma maneira de reconquistar o poder, de arriscar, criar novas formas de viver e gerir a própria existência (de cada um e do grupo).

[...] eu já tinha entendido o processo pessoal, o caminho: que não era força, não era na insistência, não era audição, era todo um pensamento político.

Eu tinha que entender daquele jeito, aquela proposta estética, humana, tinha que ser, não tinha outra forma. (ICf, grifo meu)

[...] abrindo portas emocionais de como você se relaciona na dança, como você se relaciona na vida, como você coloca seu corpo na vida. São muitas questões; abre um leque de questões [...] E é pra vida inteira [...] A gente lida, de maneira artística, com essas questões do humano. A gente vai se conhecer, se tocar, pra fazer uma dança que toque as pessoas. Com nossa humanidade, com nossos defeitos, com nossas maravilhas. (ICd, grifos meus)

Um tipo de pensamento próximo a Espinosa – afastando-se de Platão e de Aristóteles – em busca de uma ordem imanente à própria vida e, conseqüentemente, “ao palco, se o palco é um microcosmo da vida”, uma vida condensada (acontece no tempo do espetáculo ou da cena, o que remete a uma temporalidade muito particular, sobre a qual falaremos a seguir), extremamente intensa e potente, em que – o coletivo e o intérprete agindo nesse coletivo – faz escolhas o tempo todo:

[...] eu acho que essa metáfora de que “a vida é uma grande improvisação”, não tem como escapar, né? Então eu vou percebendo as pequenas coisas do dia-a-dia – problemas, situações da vida, conflitos... Eu vou percebendo que tem tudo a ver como se estivesse em cena. (ICg, grifo meu)

Ah... É difícil estar presente, é difícil você ser só, é difícil romper com as expectativas, é difícil... As coisas básicas da vida. Só que aquilo entra numa condensação. Pra mim, assim, a sensação de que aquele momento, no teatro, é a vida intensificada, à enésima potência. Então todos os seus conflitos de VIDA, das relações – porque pra mim é uma coisa de relação – relação a tudo: relação ao seu parceiro, ao espaço, à luz, à sua roupa – são relações. E as relações com os objetos inanimados já é bastante complexo, relação com coisas. Nas relações humanas isso vai à décima potência, é muito mais forte. Porque é você e o outro e não só você e o outro, mas você e outros. Tentando a mesma relação, a harmonia da relação. (ICf, grifo meu)

Pensamento que se realiza, nas palavras de um integrante do grupo, em “**potência de realizar cortes cirúrgicos em dois platôs**”: primeiro, no cotidiano dos próprios integrantes (item 7.1.1) – pelo trabalho da consciência corporal, baseado nas técnicas somáticas, aliado ao Contato Improvisação – e, então, pela via cênica, na vida dos espectadores, quando a comunicação se efetiva (item 7.1.2), seja pelo método de interpretação que parte do “desmascarar-se” (item 7.1.3), ou via “quebra convenções”, às vezes, utilizando-se do humor, como mostrarei a seguir (item 7.1.4). Um elemento fundamental: o presente eterno da improvisação, indicando as impermanências (fragilidades) deles e nossas (item 7.1.5).

Acho que isso molda o nosso caráter: primeiro esse corte no seu cotidiano, na sua relação, esses pequenos cortes verticais no seu próprio cotidiano e a ampliação disso pro espaço e pras pessoas ao redor, o campo de ação

aonde isso vai se dar. Ela vai nessa potência. Uma preocupação e uma capacidade e uma orientação de criar cortes cirúrgicos no cotidiano de quem ta em cena, de criar os cortes cirúrgicos no seu cotidiano, no seu espaço-tempo. A atmosfera de trabalho na companhia que cria isso, de profundo, mente-corpo, alteração de consciência, conhecimento humano profundo, você se conhecer. Isso já é um corte cirúrgico no seu próprio cotidiano, como artista. E aí ampliar isso e como você comunicar. Porque, aquela velha história: não basta você descobrir, ter a imagem, a sensação. Se você é um artista, faz um trabalho de comunicação, cênico, existe uma pessoa, outra pessoa, você se coloca, se você quer mostra pra alguém algo que você descobriu; você se coloca num estado alterado. (ICc, grifos meus)

Interessante fazer um paralelo com a proposta de Lygia Clark que em 1966, escreve sobre uma obra sua – “Nostalgias do Corpo” – primeira proposta sua que tem no corpo seu lugar central: ela gostaria que seu trabalho “participasse da vida por meio de todo tipo de coisa para a qual ele fosse solicitado. Como brinquedos, passatempos, terapias, estudos, etc. Na verdade, preferia inscrever meu trabalho no ambiente cotidiano, mais do que em museus e galeria” (CLARK *apud* ROLNIK, 2006, p.24). Desde “Caminhando” (1963), a artista empreendera uma caminho para “desobjetificar o processo de criação”, transformando-o em “ato”, em acontecimento, ou seja, “simultaneamente, interferência no mundo e sua reinvenção” (ROLNIK, 2006 , p.24).

7.1.1 “Obra em ato”¹: corte vertical no cotidiano dos integrantes

[...] a coisa do corpo, ela mexe muito, principalmente da maneira que a gente é na companhia, claro que modifica o seu pessoal, a maneira que você é, que você convive [...] Por isso eu acho que a companhia tem essa coisa de agregar....Esses pequenos grupos que cada um de nós dirige também é uma maneira de você estar próximo deste pensamento, que é o Estúdio, a companhia....que é a gente. (ICb, grifo meu)

Essas coisas traziam uma plenitude imensa. Eu já pensava nessas coisas, mas era tudo num plano conceitual. Foram 6 meses que mudaram para sempre mesmo; depoimento de Igreja quase... tanto que, nessa época, eu fiquei meio assim, e a Tica chegou pra mim e falou, porque parecia uma pregação, mesmo, o jeito que eu falava e era tão concreto... (ICc, grifos meus)

A visão de um “processo novo”, “inteligente”, baseado em valores humanos, na “verdade de cada um”, completamente distinto das vivências anteriores que já tinham passado em outros grupos de dança e de teatro (“processos chatíssimos”, “o

¹ CLARK *apud* ROLNIK (2006, p.24).

lado negro da força”), pautado por uma construção de intérpretes autônomos – “trabalho humano artístico da ator” (*autopoésis*), em valores de saúde, de poder de “cura para si e para os outros”, auto-conhecimento corporal que “cura e não detona”, diferente de muitos fazeres, cujo instrumento de trabalho é o próprio corpo, atraiu os integrantes do grupo.

Quando começou a apontar isso, bem de leve [crise de identidade], eu peguei a Tica e a Quito na EAD, esse trabalho de corpo. E aí foi perfeito. Ali eu entendi o que era ficar concentrada no teu corpo, aprendi ..é...a ter autocontrole, aprendi a ter mais saúde, aprendi a lidar com o meu instrumento, literalmente.... [nesse processo], o próprio fazer pode curar... e é isso que me encanta. Porque geralmente e o próprio fazer que pira, detona, perde a voz. E eu descobri, com essa possibilidade do fazer, contribuindo, somando, atraindo coisas melhores, curando, alimentando, ao invés de “tirar”. (ICg, grifo meu)

Quando eu li a entrevista da Quito, ali clareava: “ah, é isso”. Aí eu fiquei louco, preciso conhecer essa pessoa, preciso. Ela falava muito da coisa da verdade, do depoimento pessoal do ator, da diferença de representar e interpretar e vivenciar. Ela falava do corpo, já [...] A coisa do ego que se sobrepõe a tudo. Ela falava muito dessa coisa interna. (ICb, grifo meu)

Mas é muito bom quando eu vou rolar com um mendigo na rua. No chão, vê a realidade do outro, o cheiro que exala, essa humanidade de uma maneira mais concreta. E isso me interessa muito, essa linguagem que eu trabalho. Por isso eu amo muito trabalhar com a Cia 4, porque permeia esse lado. Não é só o artístico, não é só o ego que você vê. A bailarina clássica, a ban ban ban, né, que flutua, mágica, intocável. Não. A dança que a gente faz, é o real, o humano, o tete a tete, o olho no olho e isso sempre... desde que eu entrei no estúdio Nova Dança eu senti isso na atmosfera. E na arte, não poderia ser diferente. (ICd, grifo meu)

Na verdade, foi muito bom ter acontecido esses extremos pra mim: Willian Pereira, só forma (um extremo), Quito (outro extremo), a radicalidade da maravilha, trabalho humano artístico do ator, de dar ferramentas, instrumental para o corpo em cena; pra você ser o seu criador, o seu diretor em cena; dar treinamento pra você não depender só dela, de você ser totalmente criador e, em cima disso, vamos dialogar e formar parcerias; ela muda totalmente essa dinâmica dessa relação [...] Uma estética formada pela ética, de práxis, prática da sua ética, a Quito tem isso na essência dela. (ICc, grifos meus)

Um processo desafiador, que “racha verdades anteriores”: a técnica do palhaço, por exemplo, “rompe com a perfeição e o belo” do balé clássico. Bem como o “prazer no fazer” – no processo todo, e não apenas no palco, mas também no palco. Ao mesmo tempo, enfrentar as “mazelas” do palco e da improvisação (assunto que retomo no próximo capítulo): a exposição extrema, pressão pelo “novo a cada dia”, sentir-se perdido e super-exposto; as frustrações dos “dias ruins”; o medo “dos tomates”, entre outros.

Como espectadores da companhia (muitos assistiram o Núcleo de Improvisação ou a própria companhia antes de entrarem), viam uma “liberdade de movimento com qualidade”, uma proposta despretensiosa - “assim, meio nada” - e a capacidade de atingir muita gente por não se restringir ao palco italiano.

[...] os espetáculos da Cia. 4 eu amava e eu tinha que assistir [...] Foi, eu acho, o que me motivou a vir [mudar para SP]... Tinha prazer; uma diversão de quem fazia que dava... ah, acho que é isso... tinha um prazer no jogo entre as pessoas, dos intérpretes. Uma coisa de... de liberdade, de escolha, de diversão, de curtir, ter prazer no que ta fazendo... As pessoas faziam coisas ótimas porque elas tavam fazendo o que tinham escolhido e tinham prazer em fazer. E qualidade de movimento. Ao mesmo tempo, não era nada formal [...] eu vi a possibilidade disso ser muito mais amplo, da relação ser direta com qualquer pessoa, que passe na rua, que não ia ter contato. Aí a pessoa viu, teve contato e dentro de um teatro, ela jamais... Nem saberia. Essa foi uma coisa fundamental, uma mudança radical... Era melhor, tudo era muito melhor... Se era melhor pra mim, provavelmente, pra quem assistia, ia ser muito melhor... Isso me veio, essa sensação. (ICf, grifos meus)

Quando eu vi a Cia. Nova Dança, o que eu saquei é que tinha muita inteligência; a primeira vez que eu vi inteligência em dança. Eu gostava de dançar, mas nunca imaginei que pudesse achar um lugar onde pudesse dançar com inteligência [...] obviamente, dava pra ver que as pessoas treinavam muito e, a partir dessa prática, surgiam idéias e conceitos inteligentes, importantes e essenciais, cada vez mais. (ICe, grifo meu)

7.1.2 Rachar e enredar: corte horizontal no cotidiano de quem os assiste

Colocar-se em cena tem um propósito claro: comunicação. Segundo os intérpretes, a Cia. Nova Dança 4 propõe-se criar bem-estar para quem os assiste, pautada pela busca de uma maneira de viver com liberdade (representada, por exemplo, pela liberdade estética ao dançar) e “poder ser ridículo”, frágil. Ao mesmo tempo, quebrar convenções: “ir para o chão é coisa de mendigo, vai contra o capitalismo” (ICg). Numa atitude política de tentar estar aberto, olho no olho e ter instrumentos para falar com todos (e qualquer um), sem se impor. Percebem que toda vez que “se impuseram”, “tentaram forçar uma barra”, a comunicação não aconteceu.

Não sei, comunicar a vida, a vontade e o tesão de viver, o prazer do movimento... e é isso. Acho que é louca essa coisa de conceito. Pra mim, a companhia é tão conceitual... e filosófico – filosófico na verdade, mais – político todo esse processo de reconhecimento das relações, do reconhecimento pessoal, do conhecimento fisiológico, que o meu objetivo é comunicar isso: “olha como é um tesão você viver”, você ter a liberdade de

falar, porque eu vejo que isso mudou a minha relação com a minha vida, a minha autonomia de ser. (ICf, grifo meu)

[...] hoje eu sinto a possibilidade do público, do povo invadir o palco, tamanho o bem-estar que a gente cria, pra essas pessoas estarem vendo. Quebrar as convenções. De repente a pessoa esquece que ta no teatro e ela sente necessidade de sair também. (ICg, grifo meu)

[...] a companhia conseguiu acessar um lugar, aonde, mesmo que cada um dance seus próprios hábitos, eu sinto que rola uma liberdade de estética, do que buscar... Mas o que eu quero dizer é que isso talvez tenha trazido uma liberdade de comunicação e talvez isso faça a diferença. A gente chega para conversar com qualquer um, de qualquer tribo, rola um canal. (ICa, grifos meus)

Comunica os defeitos, comunica as dificuldades. A conquista – o que sou, no palco, conseguindo carregar um menino. Comunica o ridículo, comunica que... Quando eu falo do olhar no olho, entender que você pode olhar pro outro do jeito que você é. E isso é uma conquista em cena, você estar em cena, com esse olhar mais humano. (ICd, grifos meus)

A expressão “corte cirúrgico” revela duas dimensões importantes: por um lado, o corte, a ferida, o rompimento - vísceras e sangue. Por outro, a precisão profunda da cirurgia e o potencial de cura. Mesmo quando cura envolve um “agente externo”, que pode causar estranhamento: “esse estranhamento pode ter vários níveis [...] eu tenho essa consciência: a gente foi quebrando, quebrando, quebrando, quebrando, trincando, sabe?” (ICc).

O que eu gosto da improvisação é que não é somente “gosto ou não gosto”. O que causa essa verdade de um corpo completamente transparente em outro? O que causa? Estranhamento? Baixar a cabeça? Uma raiva. As pessoas têm pouco contato com a experimentação e acham louco... A primeira coisa é louco, estranho, doido, maluco, porque vai numa quebra de convenções muito forte. A relação de ir pro chão é muito de mendigo, vai contra o capitalismo... (ICg, grifo meu)

E mesmo na Praça da Sé, a gente participou de um programa, uma entrevista dentro de um ônibus, e eles filmaram a gente dançando na rua. E aí, as pessoas diziam “esse pessoal ta drogado”; o cara perguntava “o que você acha dessas pessoas que estão fazendo isso aqui na rua?” - a gente, no caso. “Eu tenho uma pena, porque são largados, drogados, viciados”; “é um absurdo”... (ICd, grifo meu)

Um mistério: há momentos em que a comunicação acontece, outros em que não: não se ultrapassa o “estranhamento”, por exemplo. No começo da companhia, era uma questão-chave descobrir “como a improvisação pode e deve comunicar e não ser um prazer só para quem está fazendo”, para que não ficassem em suas “esquicities”, divertindo-se sozinhos, sem convidar a “platéia pra viajar junto” – uma pergunta primordial da improvisação desde o começo, nos anos 1960. Para eles, há dois fatores primordiais para que a “comunicação aconteça”: (i) os intérpretes terem

clareza das imagens que estão construindo e do propósito delas; e (ii) a porosidade dos corpos, aspecto que aprofundo no próximo item do capítulo (7.2).

Acho que lá foi o primeiro momento que a gente conseguiu comunicar... E quando a gente fez esse segundo momento, a gente foi mal, a gente ainda tava oscilando. Lá no Sesi, foi bom, até onde eu me lembro, era bom. O espetáculo foi bom, tinha uma imagem pro público. Então tem imagens bonitas, muito bonitas, lá. E quando a gente veio pra Paulista, a gente já tava “se achando” e não foi tão bom [...] [no Centro Cultural] a gente já tava mais fortalecido mesmo: o entendimento da imagem criada no espaço foi ficando mais clara pra gente – quanto mais clareava pra gente, clareava pro público. Então as pessoas gostavam: mesmo sendo novo, esquisito, ALGO tinha que a s pessoas diziam “OPA!”. (ICb, grifo meu)

[...] eu lembro de uma vez, que a gente fez uma apresentação no Sesc Ipiranga e a platéia, a maioria eram pessoas idosas, e a gente foi pra nossa esquitice, com a nossa dança, a nossa alegria, mas sem estarmos preocupados em comunicar. Tem um vídeo disso – pouco tempo atrás a gente assistiu a esse vídeo - e disse “gente, a gente não fez nada, não comunicou nada”. Só tava ali feliz por dançar, por fazer nossas brincadeiras internas, ou mesmo sem sacar que a gente tava assustando a platéia. A gente não teve a percepção que a gente tava assustando a platéia, com a estranheza ou com a falta do que dizer. (ICd, grifo meu)

A gente sente [em cena, se comunicou ou não], pela reação; uma coisa de energia, pela energia. E tem uma coisa de vício, também. Tem duas coisas aí, que a gente chegou a uma conclusão: como a maioria do nosso público em SP ta acostumado com essa coisa do humor e a gente acha que ta comunicando mais quando tem riso, isso foi um vício que a gente criou. Outra questão é quando a gente percebe que não ta comunicando, de fato, uma relação em cena, que foi o que aconteceu em Sorocaba. A gente perdeu a relação, ficou no exercício. E isso era muito claro pelo “como a platéia vibra”. É uma coisa que a gente percebe pelos nossos parceiros de cena e o “como a platéia vibra”. E que uma coisa aconteceu muito interessante, em São José do Rio Preto [uma semana depois de Sorocaba], a gente encontrou o espetáculo, realmente, foi um espetáculo muito bom pra gente, e, ao mesmo tempo, a platéia não tinha muita reação, tava tentando entender. E a gente, ao mesmo tempo, inseguro, porque não via de maneira clara a reação da platéia. Mas, ao mesmo tempo, de alguma maneira, de maneira muito diferente de Sorocaba, a gente sentia que tava para a gente, comunicando mais. A gente tava tendo uma relação em cena. Tanto que a gente teve essa noção clara depois, porque eles queriam muito debate... Eles queriam muito debate, queriam muito saber quem era a gente. (ICd, grifos meus)

Sentem que há uma nova relação de comunicação com a inclusão da palavra na linguagem da companhia, desde 2001 – o que, às vezes, é uma armadilha por ser mais “facilmente banalizada”. Ela atinge mais “abertamente o público”, uma comunicação mais direta: mensagens inteligíveis intelectualmente e não apenas pelo sutil. O poder do movimento, entretanto, pode ser mais “explosivo”:

[...] [o texto] é muito poderoso, a palavra é muito forte, muito, muito... Ela atinge mais abertamente, mas amplamente. Porque é algo que é mais fácil pra gente, pra platéia, pro público... Agora, é claro, um movimento

preenchido é MUITO forte, muito mais do que a palavra. A palavra, como foi banalizada demais, vai perdendo o sentido. Agora, quando junta, quando você consegue juntar o movimento e a palavra – eu já consegui vivenciar isso, é uma explosão. (ICb, grifos meus)

“Potência de enredar”: talvez esse seja o “segredo da comunicação”. Enredar é um acontecimento (ou e-vento), “tão fugaz quanto intensivo”; não é uma exclusividade das artes ou do contar histórias, mas a capacidade de formar uma rede que convoque o “eterno impessoal” deleuziano, em que a vida transforma-se em “uma vida”, a humanidade de cada um de nós pode ser tocada, a solidariedade acordada e, assim, abre-se caminho para se compartilhar experiências. O segredo do enredo está, não em sua criação, mas na sua transmissão: é sempre “a transmissão criadora de acontecimentos coletivos”, cuja força está na passagem entre os corpos, “que também implicam a sua reinvenção” (SANT’ANNA, 2005, p.35, grifo meu).

O “construtor de enredos” é um corpo que “não fala em nome de suas células, suas doenças, suas proezas, suas virtudes [...] Ele se transmuta, se torna um feixe de raios [...] não falam exatamente deles mesmos, mas, justamente por isso, eles falam deles mesmos também”. Esse corpo que enreda é “um corpo-caminho de idas e voltas”, que, para enredar, transforma-se em uma passagem para outros corpos e muitas histórias. O corpo-passagem ou corpo-caminho é um corpo aberto aos infinitos *devires*, “transformando-os em elos entre os diferentes corpos do mundo” (SANT’ANNA, 2005, p.35).

“Se há vertigem [alteração de sentidos, que curto-circuita alma e corpo] ela não é vivida como sentimento privado, que nasce dentro das células e explode em lágrimas ou riso [...]; ela atravessa os corpos, passa por eles, como um raio”. Ao sermos “enredados”, nosso eu, como os dos corpos-passagem passa a ser menos sólido, “não porque se perca ou se misture totalmente com algum grande caos de delícias, mas porque se conecta com sua própria multiplicidade, que também é aquela do mundo” (SANT’ANNA, 2005, p.35). O Corpo-Passagem é um Corpo sem Órgãos que enreda outros CsOs: afinal, CsOs são sempre Planos de Imanência em **encontros**. (Orlandi, 2007)

A vertigem pode ser lida como a **catálise**, e o “enredar-se”, um exercício da arte social em nós (ou o sentimento social que se torna pessoal, pela arte) (VYGOTSKY, 1925/2001, p.315), que nos conecta à nossa multiplicidade (ou ao eterno impessoal deleuziano). É assim com os intérpretes da companhia em cena,

tanto quando usam depoimentos de outros, como quando falam deles mesmos. A verdade do intérprete, essa fragilidade, é a fragilidade de todos nós (aspecto que aprofundo a seguir, no item 7.1.3). Não importa se o depoimento é pessoal: importa a capacidade de servir como passagem, ser identificável como “uma vida”... Em seu último espetáculo, por exemplo, “Experimentações Inevitáveis+Antropafágica³”, o “desafio é contar a história da artista Marilena Ansaldi”², com base na sua autobiografia. O golpe militar; a bailarina clássica que dançara no Bolshoi; a vida no estrangeiro; a erudição e inteligência do mundo do teatro; o desejo dela de atuar e de conseguir falar: a busca de uma outra expressividade para além do movimento; é dança ou é teatro?; os machucados físicos e emocionais; não ser lembrada pelo público; o silêncio dela (anos de auto-exílio dos palcos) que não incomoda como o silêncio do Zé Celso; a censura da época da ditadura; a sexualidade livre, liberta... É de Marilena, deles ou de mim que falam?

7.1.3 Força para estar à altura de suas fraquezas...³

Falando sobre a experiência da companhia de teatro Ueinz, da qual é diretor, Peter Pelbart (2007, p.233) afirma que “a matéria-prima nesse trabalho teatral é a subjetividade dos atores, mais nada”. Entendo nesse sentido – de mobilização da própria subjetividade – a afirmação de C. Paoli Quito a respeito do trabalho do intérprete-criador na improvisação, cuja tarefa é lidar “com sua história, não só com o presente” (CLARK *apud* ROLNIK, 2006, p.24). Lidar com “o depoimento pessoal”, vivenciar, ser verdadeiro: interpretar e não representar. Nada é velado, nem forças, nem fraquezas; como reagir?

Acho que isso foi algo que a Quito trouxe: quanto mais eu sou eu pra poder ter esse poder maior desse instrumento, da arte, de não tem nada de novo isso que eu to fazendo. (ICg, grifo meu)

A energia que vinha na minha direção, parecia que eu não conseguia vibrar junto com ela... É, é presente na hora... é presente, nada é velado, tudo é. Se você não tá, não é uma coisa de você disfarçar..Porque as coisas não acontecem, é ali. (ICf, grifo meu)

² Segundo C.P.Quito, no evento “Olhares sobre a Dança”, no Sesc Avenida Paulista, em 06/11/2007.

³ “[...] ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas as forças” (PELBART, 2004, p.45).

E, se falava a verdade. Eu gostava, também dessa honestidade, foi um fator importante. Eles falavam aquilo que eles sentiam mesmo, quando estavam em cena. E era engraçado, era dramático, tinha tudo [...] Cada vez to mais interessado no depoimento pessoal, tanto no movimento quanto fala, de qualquer jeito, depoimento pessoal. (ICe, grifos meus)

[...] tudo isso vai trazendo uma atmosfera e uma liberdade muito grande pro intérprete também, porque, na verdade, o forte da Cia 4 é a técnica e a maturidade dos intérpretes, não é o cenário (risos), não é a tecnologia, não é... o virtuosismo do movimento, mas sim dessas técnicas trazerem presença pra gente comunicar de maneira humana. (ICd, grifos meus)

Se o improvisador lida, não só com o presente, mas com sua história, os espetáculos mudam à medida que cada um (e o coletivo) muda. São registros da história do coletivo e das pessoas que o integram:

Porque nossos trabalhos se permeiam, passeiam de um pro outro, assim. A gente vai se contaminando de uma história pra outra e a gente sempre tem que se lembrar da questão do repertório. O “Palavra”, como era a concepção dele, qual era a questão estética e o que é o “Experimentações Inevitáveis”. Porque uma linguagem mistura com a outra. Porque, como improvisadores, a gente muda, o nosso corpo muda, a nossa mente muda, então os espetáculos também vão mudando. (ICd, grifo meu)

Mas sempre tem os focos; o tema é isso, mas a experimentação, que é ligada à improvisação, que tem a força da pesquisa. O pesquisador não pode jogar fora o que ele fez; ele tem que ir adiante. Então, eu acho que o próprio “mudar dos corpos” vão ser outros espetáculos também. (ICg, grifo meu)

Tarefa árdua, essa, de querer se mostrar pelo avesso: “se eu não me reconheço, como é que eu vou oferecer pro outro a minha carne-viva?”, indaga Quito⁴, como uma “pergunta-guia”. Num trabalho de improvisação, “mais do que o conflito dramático, é o conflito existencial daquelas pessoas, exposto à enésima potência”. Trabalho imaterial sobre material humano:

Tenho uma gana visceral com a minha vida; me serve tudo que me ajuda a me expressar cenicamente o que eu to passando, se eu to apaixonado, se to sofrendo, se to fodido sem grana, feliz, pirado com uma questão filosófica...o que eu sou na vida é o que eu sou no palco. E isso é uma característica forte na companhia, que agrega muito, que faz eu me engajar. Essa particularidade e a coisa da personalidade de agregar pessoas assim. (ICc, grifos meus)

Eu passei anos percebendo que o meu grande problema é que eu não aceitava o meu tempo, que é diferente do dos meus parceiros, que eu admirava muito. Mas não adiantava eu querer ser como eles tavam sendo, porque eles tavam sendo eles. E ninguém ali tava sendo o outro [...] Eu já tava sentindo essa cisão, porque eu fazia todo treinamento de autonomia e de auto-reconhecimento, de apropriação de mim, quando eu vinha pra cena.

⁴ Fala no evento “Olhares sobre a Dança”, no Sesc Avenida Paulista, em 06/11/2007.

eu tava numa projeção. E eu me frustrava, porque eu não atingia essa expectativa que eu tinha de mim – que não era eu! Que era do meu tempo pessoal nessa época, quando eu entendi que o lance era o caminhar, e não aonde chegar, deu a virada no meu processo. (ICf, grifos meus)

Desmascarar-se: em cena, “a vida”. Onde estará a encenação, no palco ou na platéia, escondida no escuro? Quanto mais fundo for o “despir-se”, mais conectado ao “eterno impessoal”, às vidas que pedem passagem pelo corpo do intérprete: seus segredos íntimos, suas fragilidades são as nossas também, tecendo “espaços de intimidade com o mundo tão desconcertantes quanto acolhedoras”. Como afirma Denise Sant’Anna no trecho que segue, não tomemos o “desmascarar-se” por uma confissão ou desabafo, mas como constructos de corpos-passagem, que “indicam que as alegrias e as tristezas do mundo são sempre, também, de algum modo, as suas”.

O construtor de enredos não tem segredos íntimos porque tem o maior de todos os enigmas e este localiza-se na fronteira entre o corpo e o mundo de enredos por ele atravessados. Um corpo e uma vida indecifráveis, não porque sejam profundos, mas por trazerem para a superfície de seus gestos e cores a complexidade de acontecimentos que ocorrem na vida diária. Um corpo, portanto, que não começa nem termina nele [...]. (SANT’ANNA, 2005, p.37)

Para Sant’Anna (2005), talvez esteja aí o segredo da “potência de enredar”, da construção de “corpos-passagem permeáveis e permeados” que possam seduzir e comunicar. Como resume um dos entrevistados, uma “entrega de quem está em cena” (ICb) pode abrir o caminho para a entrega do espectador:

[...] quando eu vejo um ator querendo vender a coisa, eu falo “não vou comprar”, eu não me entrego. É muito delicado isso, porque é o desejo que todo mundo tem, de comunicar, de transformar, de emocionar. E se isso vem de uma maneira forçada, pra algumas pessoas funciona. Pra mim, não. Então isso é uma coisa que eu penso muito fazendo e é uma coisa que parece que todo mundo quer, mas a maneira é diferente. (ICb, grifos meus)

E isso é uma conquista em cena, você estar em cena, com esse olhar mais humano... E a senhora, que eu saquei que tava sacando a história, veio falar comigo de uma maneira super emocionada “nossa, que olhar, eu fiquei emocionada”. E falou pra minha mãe também. E, de alguma maneira, com essa senhora eu consegui me comunicar. (ICd, grifo meu)

Para enredar, o corpo passagem precisa atravessar e ser atravessado. Segundo Pelbart (2004), o corpo demasiado atlético e musculoso não preservaria a liberdade dos corpos frágeis e permeáveis. Corpos de bailarinos são corpos trabalhados; muitas vezes atléticos. O desafio é manter o corpo vivo para não se blindar – numa blindagem atlética – aos devires. Um exercício de “retomar corpo

naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com o mundo, sua condição de corpo afetado pelo mundo”. Mas, para poder continuar a afetar e ser afetado, ou seja, estar aberto aos encontros, o sujeito afetado precisa ficar atento às excitações que o afetam, e “filtrá-las, rejeitando aquelas que o ameaçam [...] [ou seja] usar da auto-defesa para preservar as ‘mãos-abertas’ [...] Como ter força para estar à altura de suas fraquezas, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força?” (PELBART, 2004, p.45, grifo meu).

Aberto a múltiplas possibilidades de fazeres e de respostas: “as conseqüências que a improvisação pode gerar são infinitas: da mesma forma que são infinitas no fazer, são infinitas em respostas” (ICg). Como estar preparado para qualquer tipo de afecção, podendo defender-se quando necessário (como premissa para o “abrir-se”)? Para esse grupo, os recursos técnicos são fundamentais: a técnica do palhaço, a ideokineses e o trabalho do fluxo de energia (ki), da respiração do aikido, poderiam responder às questões que concernem ao “como chegar perto sem invadir o outro” e, ao mesmo tempo, “como não ser sugado, sendo tão permeável”. Muito treinamento...

A gente tem essa quebra da quarta parede, de estar muito próximo. Acho que a ferramenta do palhaço que a gente traz ajuda muito a gente a arriscar, mas com certeza, antes do palhaço, tem essa percepção da energia do seu corpo chegando no outro, pra não ser invasivo. (ICg, grifos meus)

[...] veio o Passeios, porque a gente percebeu que a Companhia cabia tanto no teatro como fora do teatro, nas praças... meio um passeio [...] Pra mim, ainda incomodava um pouco, ainda tinha aquele ranço da bailarina clássica, ou da bailarina do teatro. E aí veio, com a Companhia, várias possibilidades, a gente fez vários trabalhos na praça da Sé... a gente ia estudar lá, na praça da Sé. A gente fez muitos Passeios no Sesc Consolação, a gente entrava na piscina... então a gente foi usando a arquitetura de maneira mais gostosa, ganhando intimidade com a arquitetura. Qualquer lugar a gente pode fazer arte; qualquer lugar a gente pode se expressar. A gente começou a entender que era uma maneira muito forte de expressar o nosso trabalho e eu comecei a sentir muito prazer com isso; acho que todo mundo. E aí a gente foi ficando craque nisso, nessa história de você poder dançar próximo a alguém, o olhar permeável, poder dançar pra uma pessoa sem se sentir tão incomodado e também não incomodar o outro, e, ao mesmo tempo, a gente trabalhava com a Tica a história do ki, da energia, de como chegar com a nossa presença, de como recolher um pouco a nossa energia pra chegar próximo ao outro e o olhar, também. (ICd, grifo meu)

E esse tipo de treinamento até faz a gente perceber que tipo de energia tem em cada lugar, pelo treinamento da respiração, do ki, de fazer o ato em si de dançar na rua [...] Na inauguração do SESC 24 de Maio, ali foi um lugar onde eu me senti muito sugada [...] porque ali tem muito desempregado, pessoas procurando emprego, pessoas que não têm mais esperança nenhuma na vida e a gente tinha que mexer com a energia daquelas

peessoas, dançar com aquelas pessoas, e a gente tava super exposto ali, tinha uma vitrine [...] E que, n 24 de maio foi UHU...rua, vida difícil, a dificuldade, os loucos, iam loucos lá dançar com a gente, caras que iam lá falar poesia também, o massagista japonês... aparecia de tudo ali. Foi também muito forte, um aprendizado. (ICd, grifo meu)

7.1.4 Bombas: a dimensão humorística

Uma das técnicas de base do trabalho da companhia e de sua linguagem é a técnica do palhaço e a dimensão humorística, uma característica marcante. Como já disse anteriormente, por sua natureza de sombra, o palhaço, segundo Fellini (1974, p.2), é eterno, como “caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador”. Assim, o palhaço e o humor são ferramentas importantes para a realização dos *curto-circuitos*: permite e desmascara-se como a quebra de padrões. Aponto duas leituras complementares acerca do uso do humor na estética da companhia: (a) *curto-circuito* entre a codificação clássica da dança e a decodificação do palhaço; (b) identificam-se com crianças – *devir-criança* – e sentem que as crianças se identificam com a linguagem.

7.1.4.1 Curto circuito na forma: codificação x decodificação

VYGOTSKY (1925/2001, p.272) afirma que toda obra de arte “implica uma divergência interior entre forma e conteúdo”, o que provocaria um curto-circuito de emoções. A centralidade da técnica do palhaço indica uma dimensão central de choque entre forma e conteúdo: a decodificação da “dança tradicional” pela aliança com o palhaço, cujas conseqüências são a quebra da imagem tradicional da “bailarina fadinha”, de movimentos belos, perfeita e inatingível e uma liberdade muito grande para os intérpretes – a capacidade de comunicar-se com “qualquer um, em qualquer situação”. Ouso dizer que, dessa maneira, constrói-se uma “linha de fuga” da dança tradicional (terra de brancos); nesse novo “território”, augustos conquistam seu lugar.

[...] [palhaço forte] vem vindo da linguagem de base, porque a Quito é uma diretora, professora de palhaço. Tanto a relação do jogo em cena, da teatralidade, do teatro, da relação, mas o palhaço é uma técnica que, para mim, foi abrir um canal muito grande de tirar a pretensão de um espetáculo

ou de um bailarino, de um bailarino perder a pretensão acho que todo bailarino deveria fazer aula de palhaço”, pra olhar o seu ridículo e ver que você não é o fodão do pedaço; que seu ridículo é muito legal também, olhar para a exposição e não ter medo da exposição, mostra quem você é, de fato; mostrar o seu feio. Seu feio pode ser muito lindo; o que é feio em você, o que você acha que é feio pode ser muito lindo. E isso foi um ensinamento muito forte que eu acho que a técnica do palhaço me deu e eu não quero perder [...] porque eu vim do balé e eu sempre tive que fazer tudo muito bonito, tinha que ser a linda...e no palhaço não. (ICd, grifos meus)

[...] a companhia conseguiu acessar um lugar, aonde mesmo que cada um dance seus próprios hábitos, eu sinto que rola uma liberdade de estética, do que buscar [...]. Mas o que eu quero dizer é que isso talvez tenha trazido uma liberdade de comunicação e talvez isso faça a diferença. A gente chega para conversar com qualquer um, de qualquer tribo, rola um canal. E eu tenho percebido que as pessoas não têm; acaba codificado muito forte numa imagem, ou da yoga, ou da dança indiana, ou do balé. Mas pra hora que encontra pra improvisar, ou a dança como linguagem, muito pouca gente... E eu tenho percebido isso, “nossa cara, é incrível como a gente desenvolveu a capacidade de se comunicar em qualquer situação”. (ICa, grifos meus)

7.1.4.2 A vitalidade do devir-criança

Da “liberdade estética” que amplia as possibilidades de comunicação. O corpo se abre: o corpo “transforma-se num único órgão perceptivo, [...] hipersensível às variações de forças, ao seu tipo à sua intensidade, às suas mais finas tessituras. Corpo particularmente sensível às variações e aos ritmos dos outros corpos” – corpo vibrátil. Abrir-se à experiência de perceber o mundo por meio do afeto, das ondas de intensidade e de seu contágio. “No corpo aberto, fervilham afetos de vitalidade”; em geral, “as crianças têm corpo aberto” (GIL, 2004, p.25).

Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo visto do exterior ao interior, entra em contágio com o mundo. É a zona o devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam, em que o corpo espectral se dissolve nas forças que se conectam com o outro [...] A zona é, por vocação, o espaço dos primeiros agenciamentos do corpo com o mundo. [...] Os agenciamentos podem fazer do corpo inteiro um só dispositivo – como na dança, por exemplo, no Contato-Improvisação, em que a tendência vai no sentido de construir uma espécie de corpo único agenciando (e agenciado por) dois corpos em movimento que, no entanto, se agenciam cada um por si, com o espaço ou com o outro corpo. Assim acontece, igualmente, no amor ou na amizade. (GIL, 2004, p.27, grifo meu)

Daí a Cia. Nova Dança 4 identificar-se, tanto com o mundo das crianças, o brincar; ao mesmo tempo, elas, como espectadoras, podem ser um termômetro extremamente sensível “do corpo aberto, permeável, poroso”. Por um lado, o palhaço, inadequado por natureza; o lado ingênuo, inocente, permeável, poroso,

leal, canino. Às vezes, perverso e bagaceiro. Augustos em reunião, que “fazem sujeira em cima, revoltam-se ante tanta perfeição, se embebedam, rolam no chão e na alma, numa rebeldia perpétua” (FELLINI, 1974, p.3). O devir-criança, correndo solto e criando zonas privilegiadas de agenciamento coletivo. Ao mesmo tempo, a liberdade de descobrir o próprio corpo e “experimentar-se em ato”, característica do bebê, da criança.

Em várias inaugurações de SESC, trabalhando com crianças, foi um grande treinamento de “como chegar” porque, pra mim, a grande conquista era quando eu conseguia trazer um bebê próximo de mim. Eu treinei muito o olhar com bebê, um treinamento forte, aí eu trazia pra essa minha atmosfera próxima, bem sutil, sem assustar e agente dançava junto. E a criança... A criança, o cachorro, com essa relação do olhar é o parceiro ideal. E isso foi um grande treinamento pra aproximar com a energia mais equilibrada. (ICd, grifo meu)

Eu acho que é em relação a tudo, a relação de como você lida com aquele corpo. A desconstrução daquele corpo, a forma pela qual você vai contar uma história, que não é uma historinha ta, ta, ta... Outras formas de se comunicar. E que isso, todo ser humano tem. Mas como a gente foi criado em uma sociedade tão espelhada em relações de moda e convenções, regras, que as pessoas pouco tem esse treinamento de se experimentar. Uma característica da criança, do bebê, do corpo. (ICg, grifo meu)

[...] como as crianças se identificam com a linguagem, com o trabalho da gente, com a improvisação. É um instrumento da atmosfera, do clima. Como a gente lida com as coisas do cotidiano em cena: ser livre e poder dar uma cambalhota; de o virtuosismo ser a presença e não você fazer uma pirueta, nem levantar a perna e se você olhar a criança com esse olhar permeável e no estado do palhaço. (ICd, grifo meu)

7.1.5 Temporalidade: vias expressas dilatadas

Um jogo imponderável: o eterno presente, puro instante. Enredos compostos no momento, de improviso; como na capoeira, “é preciso tudo esquecer do passado e do futuro para ser absolutamente presente ao diálogo” (Dumoulié, 2007, p.7). Para isso, “você tem que registrar o que está sendo feito; não adianta estar em cena na busca eterna” (ICg). No palco, a vida condensada. Quanto dura um espetáculo? Uma hora, um minuto, uma vida? A vida do espetáculo, a vida da cena, vias expressas dilatadas; ritmos que se sobrepõem.

Ah, é difícil estar presente, é difícil você ser só, é difícil romper com as expectativas, é difícil... As coisas básicas da vida. A harmonia da comunicação e que não pode ser uma vontade pequena, sua; uma vontade

de corpo presente, você ta em tempo real, presente. Não é psicologismo, não é futuro, não é passado, é presente. (ICf, grifo meu)

Denise Sant'Anna (2005, p.32) define a arte do improvisado de uma maneira belíssima: “arte de contar a história conhecida deixando-a tocar o devir [...] e assim, um modo literal de não mais sobreviver para viver”. Instantes fractais aos quais não se retorna nunca. “A impermanência dessas experiências indica a nossa própria impermanência e, talvez [seja] saber que vivemos e morremos a todo instante”.

Estar pronto para tudo: cada lance é único. Um caleidoscópio de possibilidades, verdades e intensidades. Estar preparado para ser um corpo-passagem, transmitir enredos, respondendo a tudo e a todos, no fio da navalha, entre a vida e a morte, “com uma sagacidade da urgência, com uma espécie de métis a milhares de homens e mulheres comuns que vivem construindo enredos para escapar da morte no cotidiano trivial” (SANT'ANNA, 2005, p.38).

Fortalecem-se para jogar. Armam-se de instrumentos coletivos (repertórios comuns de corpo e texto) e estratégias ou motivações individuais (guias condutores) – tais como a música interna, conhecimentos anteriores como a capoeira, a ideokinesis, o movimento-imagem – que os auxiliam nas trajetórias (ou jogadas). O criador em cena é, não só intérprete, mas diretor, iluminador, cenógrafo, escritor, autor: a sagacidade da urgência (ou o salto de asa-delta).

Principalmente quando a Quito fazia a música eletrônica e eu levava os CDs que eu gostava, pra mim era uma inspiração muito forte. Depois quando veio a música tocada, menos. Mas todo o trabalho de consciência corporal veio me trazer essa nova sonoridade, internamente. Tanto que hoje, eu me conduzo aqui fora, mas escuto muito a música interna. Eu achei páreo do som interno. Pode estar silêncio fora, tem sempre algum som me motivando internamente. (ICb, grifos meus)

É treinar todos os instrumentos que a gente treina, do corpo, da consciência corporal, da relação da imagem, da composição, de ritmo e aprender tudo isso pra, na hora da cena, assumir não só o papel do intérprete, mas do diretor, do iluminador, do cenógrafo, do escritor, do autor...É esse o artista criador da improvisação [...] a improvisação não é “ao léu”; ela tem roteiro. O roteiro vem dos ensaios... Então a gente tem repertório de corpo, agente passa pelos mesmos vocabulários. A gente tem repertório de texto... Você vai criando repertório. Eu tenho que registrar mesmo pra poder repetir e mostrar que eu to consciente daquilo. Que aquilo não foi um estado de loucura e de transe. Muito consciente que eu posso repetir. (ICg, grifo meu)

Durante muito tempo, as pessoas perguntavam “como que é improvisado?”, as pessoas querendo entender, que estrutura é essa? E eu falava “não tem estrutura”, porque aparentemente não tinha, apesar de ter, mas eu não tinha essa clareza, essa consciência, de como utilizar isso. Eu sabia quando tava, mas não sabia como chegar lá... Hoje são varias estratégias, maneiras

de mudar, de me engajar, fazer a energia vir, eu tenho muita clareza... com certeza, há uma diferença grande na consciência. (ICc, grifo meu)

O fio da navalha; o gosto pelo risco (“auto-exploração e auto-perigo”). Muita exposição: “você se expôs, a sua vida ali”. A liberdade do intérprete criador como princípio da linguagem: estar perdido em cena e aceitar, sendo colocado em xeque o tempo todo. Borboletas voando entre o estômago e o coração. Um forte trabalho de ego para se expor, querendo aparecer (o “prazer de se mostrar” do capítulo anterior) e ser amado, mostrando as fragilidades, podendo falhar. Perguntas-guias: como criar para si um Corpo sem Órgãos? E a rede imanente coletiva: você agiu com a prudência necessária? Por isso uma “ética do jogo” imanente, como veremos a seguir (7.3).

E sinto também – uma coisa que eu sempre senti, desde a primeira vez que eu pus os pés no palco com platéia – uma sensação que podem, não só me aceitar, mas também me atacar um tomate, podem me fuzilar. Então eu tenho que estar muito “TUDO ou NADA”. Então não dá nem tempo de eu, Érika, pensar se eu to com medo de você, entendeu? [...] Eu sinto que, da mesma maneira que eu sentia no começo, a possibilidade do tomate ou de alguém me dar um tiro, hoje eu sinto a possibilidade do público/do povo invadir o palco. (ICg, grifos meus)

[...] mas tem um jogo real, você vai ser desafiado e podendo desafiar alguém... É total, total. Eu acho que tem total... é um jogo em que todas as regras são possíveis e todo o bom senso é necessário. (ICf, grifo meu)

Mesmo eu, vindo da faculdade, era muito nova, não tinha uma leitura de compreender ainda o que se passava na improvisação, o que é, de verdade. “estar perdido em cena”. (ICa, grifo meu)

Uma mistura o meu pai performer com a minha mãe psicodramatista, que, pra mim, tem tudo a ver com a técnica que a Quito e a Tica desenvolveram de Improvisação Dança Teatro, porque envolve um certo grau de auto-exploração, auto-perigo [...] E a improvisação exigia muito mais: mais exposição, mais honestidade [...] porque eu acho que tem isso, colocar a minha personalidade em xeque o tempo todo. (ICe, grifos meus)

As delícias de jogar no tempo certo; a frustração de não ser capaz de responder às intensidades propagadas e construir um plano único – uma rede – de intensidades. Pode-se entrar em cena “e não dar certo”, o coletivo não acontecer, sentir-se medo e insegurança.

Porque, o que acontece, quando você ta no jogo, você quer estar preparado para responder a tudo que vem, a tudo que acontece. E se você sente que você não ta apto, é uma frustração [...] Porque você tem uma coisa do intérprete, mas você tem uma consciência estética de como isso vai ficar. Então você quer estar preparado para se precisar voar, voar; se precisar montar uma cena, dar uma cena; se precisar... E você vai treinando e é uma loucura. Nos meus parâmetros, é uma loucura. Aparentemente você vai ter

que ser bom em tudo... Agora, eu quero cantar; eu quero uma hora poder cantar alguma coisa, mesmo que eu não seja cantora... Porque você entender a coisa faz você fluir com uma energia que é suave, que é gostosa, que é prazerosa... Você acessa aquilo e vai sendo aquela loucura... (ICf, grifos meus)

A velocidade da “vida condensada em puro instante” gera um desafio para a memória: se no teatro com marcação e na dança coreografada há um desafio com a “memória-pré”, das posições espaço-temporais, dos textos, respirações e enredos, na improvisação há todo um exercício de dilatação da atenção para que os instantes possam ser arquivados na memória, já que são “material de trabalho, de reflexão – ou auto-análise – para hoje e sempre”. Como guardar uma vida inteira, condensada, produzida sob (e sobre) tantas intensidades, permeada por muitas alegrias e frustrações? Tentar apreender uma vida coletiva e não individual: “observar o que está sendo feito e não o que poderia ter sido feito”.

Hoje, eu tento sacar realmente, “o espetáculo”. Lembrar não só as minhas cenas, mas as suas, o espetáculo como um todo. Então eu acho que vai criando esse espaço pra mente observar o que tem que ser observado e não ficar na paranóia da crítica, do julgamento [...] Um olhar do que “está sendo feito” e não do que poderia ser feito, porque isso atrapalha na memória. (ICg, grifos meus)

Eu esqueço muito facilmente o espetáculo Como eu não tinha essa facilidade, uma criatividade muito forte, quando eu fazia uma coisa interessante, eu teria uma tendência de ficar apegado a isso, então tinha que ficar quebrando isso, não ficar repetindo, buscar novas formas. Isso me fez trabalhar muito esse esquecimento, pra não ficar apegado a nada do que eu já fiz [...] pra mim é difícil conversar sobre “o que aconteceu no espetáculo” [...] Eu guardo sensações... guardo... momentos quando eles são... quando me transformaram. Isso sempre acontece. (ICb, grifos meus)

7.2 Uma anatomia do corpo de passagem

Segundo José GIL (2001, p.153), na dança contemporânea, o corpo se assume como um feixe de forças e desinveste os seus órgãos, desenbaraçando-se dos modelos sensoriais tradicionais. “Um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma”, para poder ser “atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida”. Esse corpo, que para o filósofo português já é um *Corpo sem Órgãos*, projeta em torno de si uma espécie de “sombra branca”, um domínio intensivo, uma nuvem virtual afetiva, com sua densidade, viscosidade e plasticidade próprias, “como se o corpo exalasse e liberasse forças inconscientes que circulam a flor da pele” .

A gente tem na questão da ferramenta, de você estar poroso, a gente desenvolveu esse trabalho muito delicado de performar do lado do público e isso tem que ser um convite e não uma imposição. O instrumento corpo, esse refinamento de como se aproximar, de não ter a quarta parede como quando se está em um palco tradicional em que as pessoas sentem, não tem uma que não diga que ela quer entrar [...]. Não ir até, não se jogar [...] Acho que é uma característica nossa porque ela é bem trabalhada, MESMO. A Quito foi muito fundo nisso e hoje a gente consegue ter esse refinamento dessa presença. Você ocupar um teatro inteiro e ocupar um corpo próximo. (ICg, grifo meu)

Corpo-passagem, corpo aberto a infinitas “idas e vindas”, poroso aos devires. No espaço vibrátil do ritual, o corpo é tomado por um transe, uma descarga de energia, que o permite desvincular-se da arquitetura orgânica e desfrutar de uma liberdade inventiva. José Gil (2004) denomina esse corpo de “corpo espectral”, um foco de forças importantes de contágio (de potência de enredar).

[...] imediatamente quando termina o espetáculo, tem que ter cuidado. Porque às vezes você tá ali emotivo demais, você ainda tá sensorialmente... Teu corpo tá vibrando num lugar. (ICg, grifo meu)

7.2.1 Passeios de corpos-passagem

O corpo do qual fala José Gil (2004) não é o da fenomenologia, ou seja, não é definível como “uma unidade psicofísica”. “É sim, um ser de consciência e inconsciente”. Consciência, aqui, tampouco é a da fenomenologia, que visa à percepção do objeto; é elemento paradoxal, sempre em estreita imbricação com o corpo. Ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose com o corpo; mas pode afastar-se, abandoná-lo (experiência do ordem da psicose).

Assim, consciência do corpo “é a impregnação da consciência pelo corpo [...] um meio, ou uma atmosfera suscetível a ser invadida, captada, ocupada por texturas finíssimas que a obscurecem e que vêm nos movimentos do corpo” (GIL, 2004, p.14). Consciência e corpo, como na tradição espinozana, são um mesmo elemento, uma mesma substância. “Uma tessitura comum atravessa os dois”: inverte-se a lógica cartesiana de uma consciência incorporeal.

[...] na EAD, eu entrei muito nova, e via todos os atores nessa crise “quem sou eu?”, “por quê to no teatro” e eu olhava e falava “que engraçado, eu não tenho isso”. Quando começou a apontar isso, bem de leve, eu peguei a Tica e a Quito na EAD, esse trabalho de corpo. E aí foi perfeito. [...] Aí, eu não tive nem tempo pra vir assim tantas perguntas, porque veio esse processo

e, automaticamente, me respondeu. Aí eu entendi o que era ficar concentrada no teu corpo, aprendi a ter autocontrole, aprendi a ter mais saúde, aprendi a lidar com o meu instrumento, literalmente. (ICg, grifo meu)

A impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo opera-se em um espaço virtual em que se atualizam ambos – movimentos do corpo e do pensamento – ao mesmo tempo. Num estado de grande intensidade de criação artística, exemplifica José GIL (2004, p.16): “quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se para o espaço único”. Nesse estado, “o próprio corpo se torna consciência”, um órgão capaz de captar as mais finas vibrações do mundo, os mais ínfimos movimentos e vibrações dos outros corpos. Ou, nas palavras de um intérprete, “estar muito trabalhado para ouvir de tudo e ser muito poroso” (ICg).

Esse regime de consciência do corpo não é uma operação extra, subjacente à consciência vigil: não há consciência sem que os movimentos do corpo nela intervenham. É uma observação absolutamente concreta para quem dança Contato Improvisação e faz parte de uma das premissas da dança, aquele “pulo do gato para o estado criativo”, que explorei anteriormente, no item 7.1.4.

Essa é a loucura do contato [...] quando você carrega outra pessoa e ta lidando com a improvisação no sentido da queda, do salto, de como a colisão ou o encontro vai se dar, então você tem que desenvolver isso mesmo, senão você não atinge uma excelência dessa dança. Porque o que acontece, você até imita o que é cineses, o que é controlar o seu choque – e tudo certo, porque é assim que se aprende. Você imita como é que você acha que é, mas quando você efetivamente compreende, em termos sensoriais, essa coisa do pensamento somático, de consciência corporal, é um outro nível de consciência que você convoca. (ICa, grifo meu)

E é do Contato Improvisação que José Gil traz o exemplo dessa complementaridade e imbricação entre consciência e corpo: segundo Steve Paxton, a consciência intencional está cheia de *gaps* (espaços ou buracos), porque há movimentos que são demasiados rápidos para que a consciência os capte; a consciência reflexiva não consegue captar esses *gaps* e “pensa-se” contínua. A construção do “corpo da consciência” nada mais é do que o movimento de se “deixar invadir cada vez mais pelos movimentos ínfimos que a ela se colam nesses espaços intervalares” – um dos treinamentos principais da técnica do Contato Improvisação: ampliar esse corpo-consciência.

O corpo-consciência está presente, desde sempre, no corpo comum ou corpo empírico, mas adormecido eu enterrado pelas funções macrosensoriais deste último [...] O corpo-consciência, hipersensível, pode entrar imediatamente em contato-osmose com os outros corpos. Digamos que se abre aos outros corpos, conectando-se com os movimentos do seu inconsciente. A osmose ou a comunicação acontece entre dois ou mais inconscientes [...] A adequação de dois corpos no Contato-Improvisação evidencia vários aspectos do fenômeno, no domínio da dança. (GIL, 2004, p.18)

Nas entrevistas, há relatos de vários exemplos desse fenômeno, por exemplo:

É muito louco isso: porque o Contato improvisação, a ideokineses, tudo isso né, a pessoa, você dançou um tempão com o outro, separa, agradece mentalmente, sabe, reconecta. Quer dizer, you enter in a level of depth in terms of corporals. (ICa, grifo meu)

O caminho da consciência do corpo, da consciência dos seus medos no palco... O caminho da consciência mesmo, por descoberta, por valorizar a inteligência de quem adquire a consciência, e não tentar “deixar como as coisas são”. (ICe, grifo meu)

7.2.2 *Corpo-espectral e “presença cênica”*

Além da captação das pequenas percepções pelo corpo-consciência, outro aspecto, segundo Gil (2004), deve ser considerado no inconsciente do corpo e remete à “cartografia das intensidades do corpo”, ou seja, à gama de possibilidade de presenças de um mesmo corpo no espaço e o contágio ou a influência que elas proporcionam aos que estão expostos a ela. Gil (2004, p.21) denomina-o “corpo espectral”, que não é o corpo físico que suporta um discurso ou uma cena, por exemplo, mas “um outro corpo invisível, mas presente, que, de certa forma, vem tomar o lugar do corpo físico [...] e torna-se um foco de forças poderosas de contágio. Imperceptível, mas produzindo efeitos”. O autor define, então, esse “corpo espectral” (no meu entender, muito semelhante ao corpo vibrátil de Rolnik):

É um corpo de afeto, mas mudo e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio, onde circulam forças que se moldam aos contornos de ausência que delineiam o corpo espectral. Segue-se aqui que o corpo espectral é o corpo real cujos órgãos constituem pontos ou pólos emissores e atratores de intensidades. (GIL, 2004, p.23 – grifos meus)

Essa ampliação do *corpo-consciência* e a descoberta de “trilhas concretas” – recursos técnicos – para se atingir o *corpo espectral* (corpo de passagem que tem a potência de enredar) é visto por todos como um diferencial fundamental do processo

de treinamento e de pesquisa da Cia. Nova Dança 4, principalmente mediante o treinamento da dança do Contato Improvisação com base na Ideokineses, no BMC e na respiração do Aikido. E isso requer muito treinamento para se acessar o “*instrumento corpo*” e chegar ao “*estado criativo*” – outras camadas de criatividade e espontaneidade – cada vez com mais freqüência.

[...] eu tinha experiências físicas na época do Prelúdio que não tem como falar, eu vou dizer e vão achar que eu sou doido, mas eu vi meu corpo, saí do meu corpo, comecei a ter a consciência plena de estar no palco improvisando e tem uma sensação do tempo como se eu parasse o tempo, como se eu manipulasse, como se eu voltasse, o espaço, umas percepções de tempo e de espaço completamente fora dos padrões, tudo mudando de uma maneira... Alucinadamente, assustadoramente. Essa coisa de luz, da energia, eu tinha uma coisa... Eu sempre tive uma coisa muito forte, já tinha feito Kung fu, Tae kuon do [...] trabalhava já corpo sutil com o amigo que dava Tae kuon do, eu já tinha um pouco esse treinamento, mas sempre intuitivamente, nunca me apropriando daquilo, como uma coisa distante de mim, que eu teria que praticar muitos e muitos anos pra ter algum tipo de evolução. E, de repente, esse trabalho com a Quito e com a Tica CATALIZOU todas as experiências isoladas que eu tentava de alguma forma... Elas me deram, concretamente, esses instrumentos, a maneira que eu poderia ficar, concretamente, o trabalho e essa coisa da perda da fronteira da linguagem do teatro, que eu já buscava um pouco intuitivamente e ali vi. (ICc, grifo meu)

Eu tinha esses conflitos, mas na hora das improvisações, eu via que eu fazia coisas que eu nunca tinha feito, que eram absolutamente genuínas e que eu tinha prazer. “Nossa que louco”. Era algo que dava vazão pra essa coisa mais criativa. (ICf, grifo meu)

Um procedimento – método e/ou técnica de se conectar com o presente – que pode desvendar um caminho de se atingir um estado cênico íntegro ou “a tão perseguida presença cênica”. A trilha dos ossos, de saber que se tem um corpo, preenchido por muitos sistemas e camadas, dentre as quais a óssea, absolutamente concreta e estruturante. Uma “âncora do real”, que pode, por um lado, informar-lhes de “onde estão” para não se perderem nos devaneios instantâneos do peito acelerado pela “exposição exacerbada” e, por outro, dar-lhes a segurança de entrar em devires, mas não em transe⁵.

Quando as coisas eram em físicas, eu viajava, quando era pra explorar o corpo do outro ou o outro explorava o meu corpo, essas coisas me fascinavam...E eu, desde moleque, uns 10 ou 11 anos, eu tinha uma

⁵ Remete-me, mais uma vez, à Lygia Clark na sua proposta de Estruturação do Self. Além do objeto relacional, o cliente sempre tinha uma pedra na mão: dura, sólida, de formas aparentemente estáveis. Servia como âncora do real, que convoca a percepção objetivante do cliente, em contraste com os relacionais, que convocam a micropercepção. Assim, há a vivência do paradoxo. Além disso, o cliente ganha confiança para entregar-se ao “exercício microperceptivo, sem soçobrar numa espécie de transe ou loucura” (ROLNIK, 2005, p.22).

brincadeira que eu amava fazer, mas não contava pra ninguém, que era andar e imaginar o meu esqueleto. Eu via desenho, às vezes, eu tinha uma fascinação pelas coisas do esqueleto [...] Eu brincava muito; às vezes, na rua, eu ficava brincando de “como é que eu seria, como é que eu andaria se eu fosse um esqueleto” [...] então eu criava coisa que me conectavam mais com o presente, as mais intuitivamente, eu não elaborava isso [...] [Já no processo da CND4] essa coisa muito forte, de moldar e dilatar, não só o corpo, mas a mente. Trazer para o presente. Muito poucas pessoas sabem como trabalhar presença, no sentido de trazer para o “estado presente” [...] E aí, a ideokinesis, esse trabalho da Tica, traz isso de maneira concreta. (ICc, grifo meu)

Agora, na dança, [o estado criativo] pra mim, é quando você se sente mais amplo; você sente que você tá num bojo mais inchado. Às vezes você sente uma onda de vibração no seu corpo. Esse aprendizado da consciência corporal exige um ato de fé, porque você deita ali pra meditar e não é garantido. Você acredita que você vai, talvez, poder chegar a outro lugar. (ICa, grifo meu)

Ao mesmo tempo, a “abertura do corpo” e o acesso ao corpo espectral e a suas “experimentações” são uma “conquista para a vida”, não só para a cena: Corpos sem Órgãos, platôs de intensidades. Um trabalho muito profundo de transformações, de abrir-se para e nas relações. E, para dançar, “muros afetivos” de cada um teriam que ser acessados, cutucados, experimentados e, finalmente, ultrapassados: os “cortes-cirúrgicos” horizontais ou **catálises existenciais-poéticas**.

O Contato Improvisação foi entrando, aos poucos dentro da linguagem porque, volto a dizer, é uma das técnicas mais difíceis de dança, pra mim. Permeia muitas coisas, é um auto-conhecimento profundo... Essa palavra, auto-conhecimento, tá muito explorada, mas é você olhar pro seu umbigo de fato, olhar pras suas dificuldades, ver suas potências e crescer como ser humano e como artista. Porque ali, como o método que a Tica trouxe de consciência corporal mexe muito com seu emocional, você revê muito as suas questões, então é terapia um pouco também. Então, muita coisa tá se trabalhando ali, não só massagem, não só pra você se tornar um bailarino, mas tá abrindo portas emocionais de como você se relaciona na dança, como você se relaciona na vida, como você coloca seu corpo na vida. (ICd, grifos meus)

É um trabalho muito de humanidade. [...] De como você não perder a sua identidade e estar aberto para o outro [...] essa relação com o outro. Abrir completamente a minha disponibilidade, mas, ao mesmo tempo, manter a minha individualidade. Isso é maturidade, prática... (ICg, grifo meu)

Então tinha 2 horas e meia com a Tica e Contato Improvisação na veia, rolamento, rolamento exaustivamente, eu sonhava com isso, no detalhe, projeção, encaixe, toca osso, toca osso, essa meio que lavagem cerebral, todos os dias e aí, era muito louco, porque a galera foi mudando totalmente a relação... Tinha um intervalo e a galera já não saía tanto, ficava meio quieto, todo mundo meio em transe, super compenetrado... de toda essa intensidade [...] Até hoje, depois de uns anos, eu entrei na Cia., anos praticando, mudou radicalmente a sensação do meu corpo em relação a tudo isso, mas às vezes eu tenho saudade daqueles seis meses, parece que nunca mais eu vou sentir na minha vida aquilo, aquela intensidade toda. (ICc, grifos meus)

[...] foi um momento de total entrega, porque TUDO era difícil tudo, tudo. Eu nunca tinha dançado, a não ser dentro do meu quarto, sozinho, no Carnaval, sei lá...e esse mundo assim, mais abstrato, da criação, da ludicidade, da criatividade, era uma coisa que eu tinha, mas tava muito lá dentro, muito sufocada... de todas as muralhas e coisas que eu vinha carregando, de pequeno, de cidade pequena, da família tradicional... Então tudo isso foi, pra mim, o tempo todo vencer cada... cada quebrada, cada muro que eu tinha. E isso custou muito pra mim, porque era difícil. Era difícil [...] eu tive que romper todos os padrões que eu tinha, porque a minha família é uma coisa rígida, fechada, não tem toque, essa coisa de tocar. Não pode cumprimentar com um beijo, tocar, não tem isso. Então tudo isso eram amarras que tinham dentro de mim, que eu tive que ir tirando, não tinha outra possibilidade. Se eu não ROMPESSE, ASSIM FORTE, não teria conseguido. E ainda hoje é difícil, não é uma coisa que eu “tiro de letra”. Então eu preciso me aquecer muito, pra poder chegar num estado emocional tranquilo, porque, além de tudo, tem toda a coisa crítica que eu carregava. Minha família é muito crítica: “olha essa pessoa, olha não sei o quê”... Tudo pra detonar. Então até hoje, pra mim – claro muito diferente – mas, eu tenho que aquecer, fazer muito trabalho interno, respiração, coisas que eu fui vendo que me ajudavam [...] porque esse trabalho todo, principalmente a coisa do corpo, ela mexe muito, principalmente da maneira que a gente é na companhia, claro que modifica o seu pessoal , a maneira que você é, a maneira que você convive... então, à medida que você vai aprimorando o seu corpo, você vai aprimorando as suas relações,. Então, eu sinto, na minha vida pessoal, a diferença. Antes, eu tinha meus amigos, mas eu era muito fechado e , hoje, eu atraio pessoas. Eu sinto isso: as pessoas querem ficar aqui comigo...e eu sinto que é por causa do trabalho, por causa da modificação e do entendimento do meu corpo, isso interferiu nas relações pessoas, na maneira deu interagir com o mundo..Então, pra mim, ta muito relacionado. Quando eu falo disso, das pessoas tarem junto, não é de me gabar. É uma coisa natural, que vai acontecendo com qualquer pessoa que entra nesse trabalho. (ICb, grifos meus)

7.2.3 Tudo é dança: forma de vida?

Além da “abertura do corpo na vida” e do acesso a técnicas concretas que lhes dê maior “domínio” – ou conhecimento – de sua ferramenta de trabalho (o “instrumento corpo”), outro aspecto fundamental que salientam que diferencia este **processo de trabalho** de outros que viveram é – depois de aceitar o ritmo – o prazer de descobertas físicas tão intensas, que se prolongavam muito além dos ensaios e aulas técnicas (“o dançar 24 horas por dia”). Intensidades (prazer e dor) não só no palco, mas durante a preparação.

Foi quando eu acho que eu entendi o esqueleto. Eu sempre vi a imagem de fora, do esqueleto de plástico e aí eu lembro do dia que eu senti, tive a imagem do meu esqueleto. Eu tive a imagem do meu, pra dentro... e eu lembro quando eu tive essa... na rua, andando [...] todo esse processo de reconhecimento das relações, do reconhecimento pessoal, do

conhecimento fisiológico, [...] porque eu vejo que isso mudou a minha relação com a minha vida, a minha autonomia de ser. (ICf, grifos meus)

[...] eu lembro da sensação da primeira vez que eu senti o sacro, o cóccix, sabe? Como eu ria, como eu ficava... Eu tentava me concentrar, sentindo o toque da coluna. A gente achava aquilo muito estranho, muito engraçado. Foi o primeiro momento que eu tive; o primeiro contato que eu tive com essa linha da consciência corporal na dança. Que é essa história de você tocar, sentir e dançar a partir do impacto dessa sensação. E foi muito forte, pra mim. (ICd)

Então eu comecei a fazer Contato Improvisação e Ideokineses 6 meses, 5 horas por dia... era todo dia, era transformador, muito rápido... O corpo de todo mundo se transformou... o meu corpo, todas as professoras de dança diziam, eu sempre fui grande, cresci muito rapidamente e parei nesse tamanho. Então desde os 11 anos, eu sou muito maior que meus colegas, muito desengonçado, meio corcunda, perde a noção do tamanho... Quando eu comecei a fazer a Quito e a Tica e a entrar nesse processo de consciência corporal, eu fiquei completamente chapado, meu corpo começou a se transformar, um monte de coisa, abriu meu peito, a coluna alinhou. (ICc, grifo meu)

Nem tudo são flores: caminho árduo, com sofrimento. Entretanto, diferentemente do mundo da dança tradicional, de muita repetição e maratonas físicas de ensaios longuíssimos, outra camada podia ser acessada. Contraditoriamente, o processo de trabalho com bases na educação somática é muito distinto do tradicional, mais lento, com muita massagem e relaxamento. Às vezes, passa-se um ensaio inteiro sem suar. Uma desconstrução de um corpo hábil em um sentido virtuoso para a reinvenção de corpos que possam atingir outros estados. Os que vinham de processos mais tradicionais entram em conflito, sofrem: estariam perdendo suas habilidades físicas já adquiridas?

E, ao mesmo tempo, com a coisa do jeito de trabalhar, eu ainda tinha conflitos. Apesar de eu gostar muito, eu tinha conflitos, porque eu tava, quando eu dançava em Brasília, com muito treinamento, eu tava com muita habilidade; eu ficava um tempão na parada de mão. Naquela época, eu fazia duplas com o Diogo, uma coisa de saltos, giros. As seqüências eram sobe, desce rápido, cai de barriga no chão... Aí, eu cheguei aqui, era massagem, massagem, massagem, rola prum lado, rola pro outro. Apesar de gostar, eu tinha conflito, eu sentia que eu tava perdendo meu tempo, eu tava regredindo. Então, eu tava desequilibrada... da mudança, sentia saudades, me sentia inadequada. (ICf, grifo meu)

7.2.4 Dores dos encontros com o mundo

O estatuto do corpo é indissociável de uma fragilidade, de uma dor que acontece no encontro com outros corpos. Dos maus encontros, o sofrer, a dor.

Bailarinos relatando dores físicas, machucados, nos processos criativos, ensaios e apresentações, pela intensidade de trabalho físico ou pela inadequação da estrutura corporal ao trabalho que se pretende realizar, é uma constante. Por exemplo, uma das entrevistadas refere-se a um processo anterior como “o processo de seis horas”, alienado: quase dez anos depois, o que ela reteve na memória para descrever esse processo foi o desgaste cotidiano e as dores e machucados nele (e por esse ritmo) “gerados”.

E experimentando... [Depois de começar a fazer aulas no Estúdio Nova Dança] eu tinha milhões de sonhos loucos com o esqueleto, sensações maluquíssimas, tontura, mil sensações de fazer toque no osso; passava o dia inteiro ligada, aquilo se estendia. E nesse processo de 6 horas [processo de trabalho anterior], eu ficava as 6 horas bodeada, não me divertia fazendo aquilo, não tinha prazer intrínseco a mim...fazia aquilo, pa, pa, pa, pa, pa, o que eu tinha que fazer e só tinha dor...não tinha essa coisa doida, contínua. Esse processo todo, era muito rígido, era pouco humano. Era agressivo como todos os outros: 6 dias, 6 h por dia, de segunda a sábado, todos os dias, invariavelmente das 8da manhã às 2 da tarde [...] Foi a 1ª vez, na minha vida [...] Eu acordei várias vezes corando, igual criança: “por que, eu não quero ir”. Eu comecei a ter pânico de dançar, não querer dançar nem em festinha. Fui perdendo todo o viço, todo o prazer em dançar; virou uma coisa burocrática [...] Tinha perdido o teço, tinha uma dor na lombar insuportável, insuportável. Essa dor começou quando eu comecei esses processos, tantas horas por dia, porque tudo era de sobrecarga. (ICf, grifo meu)

Mas é como se houvesse duas dores distintas, a dos machucados gratuitos e “a que pode curar”, que desperta o corpo da apatia do contemporâneo e da ditadura do prazer acima de todas as coisas.

Nesse processo, também encontraram dores, mas, ao mesmo tempo, “um fazer que pode curar”. Outra “ecologia da dor e do prazer”, que se contrapõe ao silenciamento do corpo e de seu sofrimento proposto pela metafísica ocidental (e, conseqüentemente, nas versões médica e religiosa). Desde Nietzsche, há o nascimento de uma outra “economia da dor”, livre da “utopia asséptica de um porvir indolor e imaterial. A dor é reinserida na imanência de uma vida que não precisa ser redimida” (PELBART, 2004, p.46). O corpo pode se tornar ativo – e permeável – a partir de seu sofrimento primário, resgatando sua sensibilidade elementar, que inclui dores, ferimentos e afetação original.

E eu lembro que foi um processo super profundo, ao ponto de que, quando a gente tava ao ponto de estrear, trabalhando de segunda a sexta das seis e meia à meia-noite, eu sentia dores no meu corpo e eu não podia me mover que eu chorava. De extrema sensibilidade, de você estar ali, rompendo mesmo camadas. E ali eu dei um SALTO de consciência, de maturidade, de ultrapassar limites, de fortificar, de ser eu. E aí eu falei,

“gente, isso, mais do que pro palco, é pra vida”. Então eu senti essas ferramentas muito mágicas, porque é uma profissão tão instável, tão maluca, que todo mundo faz terapia, sabe, que o próprio fazer pode curar... E é isso que me encanta: o próprio fazer pode curar... Porque geralmente é o próprio fazer que pira, detona, perde a voz e eu descobri, com essa possibilidade do fazer, contribuindo, somando, atraindo coisas melhores, curando, alimentando, ao invés de “tirar”. (ICg, grifo meu)

[...] corpo passou a relaxar e tal, mudou muito. Mas nenhum momento, nunca, jamais, eu pensei em voltar. Mesmo durante os conflitos, quando eu centrava, eu sabia que eu tinha encontrado... Meu corpo sabia, eu sentia. Nunca mais tive problema na lombar, nunca mais. Nunca me machuquei não na prática... (ICf, grifo meu)

Porque, pra mim, o contato era uma das técnicas mais difíceis, porque além da consciência corporal, tem essa relação de mudança de paradigma, de você ter que carregar uma outra pessoa. E eu que vim de uma história de uma escoliose muito forte na coluna, eu tive que lidar logo de cara com a dor na lombar. Mesmo no treinamento do contato, a função é você se tornar leve pra ser carregado, mas no treinamento tem um desgaste até a base também aprender a ser forte, descobrir essa potência. Não no músculo, mas na força interna, no alinhamento dos ossos, na conexão com o centro da Terra. Mas eu era uma aprendiz então me machuquei muito ali. Tava indo de encontro com uma dificuldade muito forte do início da dança na minha vida, porque eu tive que, realmente, abrir o espaço: “isso tá difícil, mas eu vou enfrentar”. Agora eu falo isso, mas na época, pra mim foi um monstro. Eu achei que eu não ia mais conseguir dançar. Eu achei que eu não serviria pra essa dança de Contato, que eu sentia muita dor, me machucava... Mas, ao mesmo tempo, isso assim, foi amenizando. (ICd, grifos meus)

Um acordar dos “corpos silenciados”, como também um platô de “Corpo sem Órgãos dolorífico”, que transforma a “carne em grito iminente”. Assim como nos corpos com *piercings* ou tatuados, transforma-se a “autoconsciência intensa do corpo, *self-awareness*, surgimento de um outro corpo vivido, mesmo mais que vivido e consciente, pois abre novas zonas obscuras de irradiação”. Mesmo que os outros não vejam ou saibam, transporta-se outro corpo e uma outra consciência dele e mesmo um outro inconsciente, que o acompanha, mesmo que subliminarmente (GIL, 2007, p.269).

Nos relatos dos tatuados ou adeptos aos *piercings*, percebe-se que pretendem intensificar uma zona do corpo ou “acordar para a sensibilidade uma zona adormecida”; zonas que ao serem acordadas, “condensam nelas ou à volta delas intensidades - não só de fluxos de prazer ou de excitação erótica, mas de sensação múltipla de auto-poder” (GIL, 2007, p.269). O corpo que resulta – um CsO – é um bloco de intensidades novas circulando. O novo corpo é o resultado de transformações das energias corporais e psíquicas, e ele próprio entra em devir, pela “transformação do corpo em puro grito, prestes a explodir [...]” (GIL, 1997, p.272).

7.2.5 Síntese: há uma filosofia subjacente?

Retorno, agora, à discussão sobre os processos de hibridismo e “mestiçagem” na arte contemporânea e os processos de construção de “corpos híbridos” de Louppe (2000), que apresentei no capítulo 2.

As singularidades do processo da Cia., no que se refere a: (i) educação somática que “constrói”, na tensão entre prazer e dor, corpos de passagem porosos; (ii) processo de trabalho muito diferente do “tradicional da dança”; (iii) prolongamento do processo de trabalho para a vida: corte horizontal na vida dos intérpretes, possibilitem a criação de “zonas de experimentação corporal” que possam realmente, rachar modos de vida e dar vazão a formas de vida que possam ser potência *da* vida. Ou seja, dispositivos de subjetivação que possam auxiliar na “promoção de uma nova arte de viver” e realizar **catálises existências-poéticas**, cuja finalidade é a produção de uma “subjetividade auto-enriquecedora de maneira contínua na relação com o mundo” (GUATTARI, 1990, p.17).

Ao mesmo tempo, corroboram, a meu ver, as inquietações de Louppe (2000), em relação às condições estruturais do cenário da dança de construir locais de trabalho que escapem da lógica de produção do cenário vigente, e possibilitem a criação desses territórios que possam, realmente, realizar essas rupturas e ampliar a capacidade de reflexão e auto-reflexão e não apenas um “hiperaparelhamento descompromissado” dos corpos. O recente fechamento do Estúdio Nova Dança, primeira sede e fonte de alimento e efervescência da companhia, serve como mais uma pista em relação “às condições estruturais do cenário da dança”, em que estruturas que tentem escapar da lógica mercantil e mercadológica vigente não conseguem sobreviver.

7.3 Territórios de afecção: corpos que se encontram

(... e se chocam, se dialogam, se enfrentam, se amam, se deixam, se acolhem, se absorvem, se mesclam, se geram, se renovam, se destróem, se constroem...)

O território: uma “zona de exposição, de encontros e desencontros”; uma rede. Em cena, os corpos abertos chocam-se, encontram-se, criam zonas de afecção, dos duos/trios/quartetos/coletivos das composições e da dança Contato

Improvisação. Em cena, cada um tem os seus instrumentos, os seus guias condutores para se disponibilizar como “corpo passagem”. Para além da cena, um grupo absolutamente heterogêneo, unido há mais uma década. Uma família.

As dinâmicas da “cena” e do “fora da cena” intimamente ligadas e interferindo-se mutuamente. O período mais crítico de relações, por exemplo, pelos relatos, foi o logo após o espetáculo “Palavra, poética do movimento”: a esquizofrenia pretendida na cena ultrapassa o palco e adentra o grupo.

E, nesse momento de fato até o emocional tava muito desgastado, pra todo mundo. Pelo fato também dos textos, até o artístico caiu muito... como uma luva, a questão da esquizofrenia, não só em relação ao texto, mas à mistura das linguagens... coordenação motora, mesmo, de não conseguir unir o movimento com a palavra [...] Mas naquela época era muito forte: a gente não tava conseguindo se escutar. Pelo fato, também, de não entender o espetáculo. A esquizofrenia não barrava só na questão filosófica, existencial. A gente não entendia muito bem o espetáculo. Tinha tudo isso permeando. (ICd)

Nas entrevistas, os conflitos de grupo e o conflito entre os intérpretes aparecem, mas o tom que predomina é o do grupo que trabalha coletivamente com uma tarefa comum de comunica, tentando resolver seus conflitos, buscando a harmonia. (Entretanto, nos espetáculos, pode-se ver, algumas vezes, o jogo levado às ultimas conseqüências e virar competitivo e não mais cooperativo.)

[...] eu acho que num dos momentos em que as pessoas tavam em contato com seus lados inferiores, o lado pequeno de cada um, a gente já passou por uma coisa de competição... Mas agora, no princípio dessas relações, não tem uma coisa da gente achar que um... Eu não sinto que ela é uma CONCORRENTE minha, entendeu? Porque a gente vai se comunicar de igual pra igual, em outro lugar de comunicação. Ela tem a maneira dela, eu dou o meu melhor – melhor no sentido da comunicação mesmo. (ICf, grifos meus)

E os egos foram aflorando. A gente percebeu também, a crise emocional era que de alguma maneira, os mais impositivos ali é que apareciam mais dentro do espetáculo. E que, olhando de fora, “nossa, mas a gente ta muito egóico”, um espetáculo que mostrou o nosso ego, o fato da gente querer se impor dentro de uma companhia, ou dentro de um espetáculo. (ICd, grifo meu)

Ou seja, o espaço cênico como espaço físico em conexão com o mundo vivo, dinâmico, que se alimenta (e alimenta) das “entradas e saídas”, do jogo e das dinâmicas do “fora da cena”: Se a “improvisação é um microcosmos da vida”, há uma metáfora das relações sociais: personalidades distintas tentando sobreviver, comunicar-se, serem vistas, amadas, compartilhar. Frágeis, fortes, generosas, mesquinhas, egóicas, amáveis, vis, controladoras, controladas, subjugadas,

vendidas, emancipadas, repressoras, reprimidas, autônomas, nos múltiplos devires de suas vidas, dos encontros, desencontros e das cenas. Um jogo: desejavelmente cooperativo, mas que sim, pode ser competitivo.

O que foi o “Vias Expressas”: a gente se espalhar, cada um fazendo seus solos, seus duos, com quem você tinha maior afinidade. Você podia manter início, meio, fim, se você quisesse, ou você podia cortar, se você quisesse... Você tinha mais liberdade, até em termos de espaço. Se você não queria dialogar com a figura fulana de tal, você podia ir pra outro lugar... Isso permeia, com muita clareza, a questão artística, o nosso emocional... E a gente cada vez mais entendendo isso, de maneiras mais sutis. E às vezes mais escancaradas. Eu fui perceber isso, na verdade, mais tarde, essa questão de separar, estar separado no espaço, cada um no seu canto. Era a necessidade de cada um achar a sua história autoral, ser mais autor. (ICd)

7.3.1 Fraternal companhia de danças & outras andanças

A formação desse grupo – ou desse tecido social – dá elementos para a leitura da “metáfora das relações sociais”: grupo eclético e heterogêneo, sem raízes comuns: alguns da dança, outros do teatro; cada um de um canto do Brasil; origens sócio-econômicas e histórias de vida distintas; faixas-etárias diferentes; crenças distintas.

Nunca houve uma audição, como na maior parte dos grupos de dança. A entrada e a incorporação de novos membros nesse “tecido social” é delicada: têm que ser assimilados, envolvidos – o que exigia muita paciência também dos membros antigos. Sem falar no aspecto financeiro: quanto mais membros, mais os cachês deveriam ser divididos. E, para os integrantes, ser aceito ou convidado a participar da companhia é visto como “uma conquista”; um caminho de persistência⁶.

[...] então um muito diferente do outro, talentos muito diferentes e cada um tem um gênio diferente e conviveu coma gente de maneira diferente. (ICa)

Então essa liberdade para que cada um siga seus caminhos faz com que você, realmente, entenda o valor de estar em uma companhia tão heterogênea e homogênea ao mesmo tempo, né? Porque as pessoas têm uma filosofia de bem-estar para todos, de saúde, bem-estar, mas, ao mesmo tempo, tem uma visão completamente diferente do outro de coisas

⁶ Por ter surgido em um espaço de “ensino e pesquisa” (o Estúdio Nova Dança), essa forma de constituição do núcleo – a partir da convivência, pessoas eram convidadas a integrar o grupo – causava ruídos. Muitos alunos freqüentavam o Estúdio com o desejo de serem integrantes das companhias ali sediadas. Os que não eram convidados podiam sentir-se segregados, e esse processo, criticado como “pouco claro e transparente, além de muito subjetivo”.

normais. Se você falar de religião lá, por exemplo, fodeu: cada um vai para uma religião, eu vou contra todas, é uma briga geral. (Ice, grifo meu)

Diante de tanta heterogeneidade e mais de dez anos, o que os une? A escolha por um trabalho profundo de pesquisa, “a coragem de ser artista-pesquisador para além da grana”, a improvisação enquanto linguagem, esse pensamento – filosofia em ato, a “característica de quase sonho” de tentar atingir um estado de excelência na cena e, para tanto, das relações internas do grupo. O compromisso – “seriedade” – de construção de uma linguagem que tenha a autonomia dos intérpretes como premissa, com muito trabalho, mas sempre com uma perspectiva de saúde – processos saudáveis.

Mas eu acho que o que une é isso: a pesquisa, o próprio pensamento, a coragem e o amor que essas pessoas têm de estar juntas. Essa afinidade, apesar de cada um ser muito diferente do outro. (ICg, grifo meu)

[o que manteve] é um trabalho que é bom, que a gente conhece o lado bom, que é gostoso de fazer, principalmente agora que a gente vai vendo, cada vez mais, esse resultado, sendo cada vez mais aceito... A gente vai ficando mais forte, ele comunica mais. Então o último espetáculo que a gente fez [Festival de Improvisação – Jogando no Quintal – Ago./2007], foi uma surpresa pra gente, muita gente veio falar que se emocionou, que foi tocante, então nossa “existe aí potencial, que tá aí, é real”. E a gente não quer jogar fora, não pode jogar fora. (ICb, grifos meus)

Essa seriedade sempre foi, pra mim, o mais importante de tudo [...] esse caminho que ensina você a pescar, ao invés de te dar o peixe, que eu vi nas aulas do Nova Dança, e ainda com esse acréscimo de ser tudo com uma energia muito boa, saudável, gostosa, foi... o grande diferencial que fez eu me engajar e estar até hoje; que me mostrou um caminho. (ICe, grifos meus)

No começo do grupo, quando não ganhavam nada e ensaiavam muito, era o potencial que enxergavam na Cia. que os mantinha unidos – “acreditar que esse trabalho é muito bom”. E os que chegaram depois do primeiro núcleo formado compartilhavam as mesmas crenças e valores. Descrevem os primeiros anos da Cia. como “muito criativos”, “explosivos”, “de muitas descobertas juntos”. Em algumas entrevistas, havia certa nostalgia no ar, uma vontade de voltar àquele platô de intensidades dos primeiros anos. Ao mesmo tempo, apesar da fase distinta, continuam acreditando na Cia.: é “fonte de alimento e de efervescência”; é onde se “desafiam”, compartilham criações, fazem pesquisas e descobertas. Um “exemplo ímpar” que “traz muito pra cada um que está ali”.

Na companhia mesmo, nos três primeiros anos, o treinamento era muito constante, muito forte, todo dia a gente fazia horas de ideokinesis, de CI, de

movimento-imagem [...] Porque, nessa época, nos três ou quatro primeiros anos do Estúdio e no Prelúdio, isso foi numa densidade que depois foi se diluindo, diluindo [...] nossa, eu tenho muita... Nos meus sonhos, nas minhas meditações eu procuro voltar naquele momento e ainda ta vivo, me alimenta até hoje. (ICc, grifo meu)

E todos entenderam, em algum momento (ou em mais de um momento), que “seu lugar era ali”. Muito recentemente – depois das séries Antropofágicas de 2007 – dizem ter tido a “noção de que a companhia tem um trabalho único” como grupo permanente de improvisação, com uma pesquisa contínua.

Se muitos conflitos já aconteceram – e devem acontecer – são otimistas com relação ao momento atual: buscam (ou buscavam) uma nova dinâmica interna.

A questão agora, do grupo do Cia. Nova Dança 4, é como você consegue se articular... mas, emocionalmente, a gente ta muito feliz. A gente tá em outro lugar... Como agora, essa democracia, esses papéis tão mudando um pouco. Como agora a gente ta diretor, cada um ta... Eu to aprendendo a produzir as coisas, todo mundo ta com mais empenho, se colocando de maneira mais efetiva fora, na estrutura de uma companhia, então a relação ta ficando diferente. Por várias questões, longas até, emocionais, de relação do dinheiro: quanto cada um vale (ou merece ganhar), o valor do trabalho, quanto cada um se coloca efetivamente para construir uma estrutura da Companhia, escrever um projeto [...]. (ICd, grifo meu)

7.3.1.1 Como viver junto

Até hoje, a formação da companhia é estável, fato ímpar na realidade dos grupos de dança, em São Paulo. Desde o começo, “a convivência de grupo tinha que ter uma coisa muito séria e muito clara na abordagem, um cuidado muito grande na abordagem das relações”; meio uma coisa de “terapia”. Muitos falam da sabedoria da Quito em conduzir mais do que o processo artístico, mas processos humanos: “quando ela põe na mesa, é batata; todo mundo grita, se xinga e vambora trabalhar” (ICc).

Já passaram por muitas dificuldades – um integrante chegou a deixar o grupo por um ano, mas depois retornou, por exemplo – e acham que outras podem voltar, mas sentem-se amadurecidos e fortalecidos – como grupo – para enfrentá-las: isso seria uma “arma” desse grupo. Outra seria o fato de o Contato Improvisação permitir uma abordagem especial das relações.

[...] todo esse assunto começou com essa nossa ligação terapêutica. [...] Mas, enquanto grupo, além de todo esse conhecimento, e de prática, a

gente tem uma grande prática de pensar as relações. E eu diria que essa é uma “arma” e é o trabalho do qual eu mais me orgulho. De entrar em crise, superar uma crise... Porque é dá oportunidade aos sentimentos humanos. Porque quando você fala com clareza das relações, você ta falando com clareza dos sentimentos humanos. E todo trabalho que você for fazer, por mais que ele tenha um ideal, um conceito científico, no fundo, no fundo, você ta falando do homem, né. No fundo, no fundo, é “antropo”. E então, nesse sentido, você vai na miúda da raiva, do amor, da competição, da... tristeza de tudo, da amizade e a verdade é que se você juntou mais que um, mais de uma semana, aperte os cintos porque já começou, né... Não existe qualquer encontro de mais de uma pessoa que não vá permear essas coisas. Então se não estiver sendo razoavelmente resolvida a questão das relações [...]. (ICa, grifos meus)

[...] eu acho que o que junta essas pessoas é isso: todo mundo tem os seus conflitos; eu imagino; eu vejo. Cada um os seus; cada um que você for entrevistar, em algum momento, ou em sua personalidade, vai ter seus conflitos... Um, porque, sei lá, qualidade de movimento, mas o lance todo que junta é e de compartilhar esse desafio que é: “se aceita”. (ICf, grifos meus).

E com certeza, outra coisa que mantém, é essa sabedoria da Quito em saber conduzir processos humanos, que a gente já teve nós fodas na companhia, de muita carga, mal resolvidas [...] Muitos diretores não sabem conduzir esses processos e os processo acabam morrendo nas relações humanas extra-processo e a Quito tem muita habilidade de separar, conduzir, trazer à tona... Quito sempre – a Tica também – mas principalmente a Quito, ela é CIRÚRGICA. Quando ela põe na roda, põe na mesa, você diz: é isso mesmo, é batata, é o que ta acontecendo. Todo mundo chora, se xinga, e vambora trabalhar. E é isso, nesse grupo a gente tem vidas muito díspares e eu leio isso como uma coisa produtiva. (ICc, grifos meus).

A inspiração desses *modus operandi* vem de suas famílias: um empreendimento familiar; uma fraternal companhia de danças & outras andanças. Todos se referem à companhia como uma família, fazem analogias com “casamentos”, “crises familiares”, discorrem sobre “envolvimento emocional familiar”, etc. O grupo tem até uma poupança para emergências, um fundo de reserva comum, para as horas de aperto, como as famílias costumam ter, quando podem. Há quem ache que as relações na companhia sejam mais sinceras e livres do que em suas “famílias de origem” e tentem levar-lhes esse aprendizado.

[...] a companhia é um dos pilares da minha vida... Eu não me mudo porque a companhia é o meu trabalho. Poderia, ah, poderia... Porque eu não tenho filhos, não tenho emprego fixo. Mas não; é a minha família... São meus amigos, meus filhos, meus pais [...]. (ICa, grifo meu)

E aí tive essa conversa, que fora HORAS, porque envolve muitas coisas emocionais. É uma companhia que, praticamente, é uma família, né [...]. (ICg)

[...] eu acho que a gente ainda tem vida longa, porque outros problemas, outros conflitos, ainda vão vir, como em qualquer família, porque é

conjunto... mas a gente ta melhor disso, de reconhecimento de si, de amadurecimento. (ICf, grifo meu)

E eu sinto que, ao longo desses anos, que com as meninas, a Tica e a Quito, todos esses processos criativos, e com a “família”. Porque é um tipo de família: eu tenho mais liberdade pra dizer algumas coisas na CND4 do que com a minha mãe, por exemplo. E ser sincero. Eu to aprendendo também, a levar essa sinceridade pra eles. (ICd, grifo meu)

7.3.2 Princípios éticos do jogo

Um jogo desejavelmente cooperativo (às vezes competitivo), de múltiplos desafios: as comparações com esporte são freqüentes⁷ – até porque a relação de muitos intérpretes com movimento apareceu primeiro com o esporte. Não são relações iguais, mas há a necessidade de construção de grupo e cumplicidade como nos coletivos esportivos. Por isso a assimilação do “novo jogador” – novo parceiro de cena – é um desafio para o grupo como um todo. Princípio essencial: “o grupo forte e cada pessoa importante” (ICe).

Parceiros de cena que precisam conhecer-se intimamente para sustentar a “cosmogonia do instante” e, juntos, formarem redes de vibração, “redes de energia”. Serem corpos-passagem capazes de enredar. Se um falha, o coletivo não funciona. Em cena, não há uma hierarquia: um é tão importante quanto o outro. Podem ter talentos e habilidades distintas, mas vão para o jogo dispostos a dar tudo de si. Uma família, com intimidade para construir um ambiente íntimo em que outros possam se sentir em casa, bem-vindos, incluídos.

Você é meu companheiro, meu parceiro. O melhor que eu posso ter, mesmo, e na hora do jogo você não pode trair. É uma relação muito de confiança. [...] eu percebo que preciso me sacar pra caralho e sacar todo mundo, porque eu sou todo mundo. (ICg, grifo meu)

[...] porque você ta muito aberto e você entende a rede, a energia. Foi o que aconteceu comigo, eu não tinha noção do que eu tava fazendo. Porque é você e o outro e não só você e o outro, mas você e outros. Tentando a mesma relação, a harmonia da relação. (ICf, grifos meus)

[...] o teatro super quente, todo mundo suando, só então tinha um nível bom de conexão coletiva, de intimidade, de domínio sobre toda a linguagem. Receber, preparar o ambiente [pra receber], criar essa atmosfera extra-sensorial no coletivo. (ICc, grifo meu)

⁷ Quito, no “Olhares sobre a Dança” ampliou a analogia com o esporte para, inclusive, a movimentação dos espectadores, ao assistirem uma improvisação. O movimento de suas cabeças e, principalmente, dos olhos, assemelha-se ao movimento de espectadores de esportes com bola.

Confiança e respeito, numa dimensão ético-política, são essenciais à linguagem da Improvisação Dança Teatro e ao Contato Improvisação: compartilhar, estar presente no ponto de contato, respeitar os limites próprios e alheios, buscar uma integridade ao dançar, desenvolver e seguir a intuição, existir na fisicalidade, “estar presente no fluxo”. Confiança que extrapola o palco e a cena: “te entrego a minha vida”. Do Contato Improvisação, um sistema de valores baseado na igualdade entre os dançarinos; a criação coletiva que supera a criação individual, aceitar a morte das expectativas e ser responsável por si mesmo. Uma forma de socialização, de troca, de ampliar diálogo.

Essa é a loucura do contato. Acho que todas as técnicas de dança, na verdade, pretendem isso, mas o Contato, por essa questão de ter uma troca de peso, é um “vai ou racha”, pra você poder beber da benesse que essa técnica oferece. Porque as outras danças, se não é dureza, se você pode se resolver sozinho, você até pode encontrar isso na sua própria solução. (ICa, grifos meus)

Cria-se, então, uma rede de vibrações, um plano de consistência espectral: o conjunto de Corpos sem Órgãos. Afinal, a dinâmica da improvisação, do tempo real, é de um “corpo coletivo” em que cada parte é importante, que, para funcionar, depende do “grupo inteiro na mesma vibração”. É daí que a mágica – o estado criativo, as vertigens do sutil e catálises – pode acontecer.

[...] aí tem uma coisa de entender o tempo do todo, esse organismo vivo que não sou nem eu nem o outro, meio a coisa do CORPO SEM ÓRGÃOS, essa fluência de energia, que se dá entre as pessoas que toparam esse desafio. (ICf, grifo meu)

8 CATÁLISE: OPERADOR DA METAMORFOSE DO SENSÍVEL

Nesse laboratório “conceitual-clínico-poético”, procurei cartografar movimentos individuais e coletivos de invenção de vida que **catalisem** a produção de vivências singulares (ou a erupção de novos modos de subjetivação por autocombustões emotivas), impulsionadas pelo fazer artístico (em ambas as atividades: fazer e receber, nenhuma delas passiva), por meio de vestígios e indícios da natureza pulsativa, vibrátil, do sentir “das sete vidas” e do coletivo que constituem (a Cia. Nova Dança 4), em diálogo com os contextos sociais.

Reinventar a capacidade de se produzirem continuamente a si mesmos, como toda natureza viva, é encontrar modos próprios de expressão imediata, sem se deixar substituir por mediadores formais ou legais nos modos de entrar em relação. E encontrar modos próprios de expressão é conectar-se diretamente com a ordem imanente da própria natureza. “Tornar-se singular de tanto afirmar o plural, gerar e ser gerados por estofos de uma outra consistência, a do tempo próprio dos nossos processos vitais e de seus modos de devir!” (FUGANTI, 1990, [s.p.]). Daí a potência política da arte: a metamorfose do sensível (**catálise**) que ela produz é de natureza distinta daquela que organiza nossa experiência cotidiana.

Para terminar, resgato a concepção de “catarse” de Vygotsky em busca de uma ampliação da noção de **catálise** como “propulsora da metamorfose do sensível no fazer artístico”. Entendo que a discussão da definição e uso desses dois termos, bem como sua reorganização, pode ampliar seu poder “de criação-ação”, no que se refere tanto à prática quanto à reflexão sobre a prática artística, principalmente no que concerne “aos mistérios da comunicação”. Aqui, (ainda) não resolvo a tensão, mas trago alguns elementos para pensá-la, principalmente para as artes cênicas (a dança, principalmente, uma arte “tão recente”, como coloca J. Martin).

Algumas vezes, essas noções de **catálise** e a **catarse** completam-se, complementam-se e confundem-se. Ambas referem-se a transformações cruciais, invenções de novos sentidos, “curtos-circuitos”. Durante a cena, intérpretes-criadores entram em devir, dão passagem a outros corpos e “catalisam catarses” (dos receptores/público/leitores...). Ao mesmo tempo, no “bojo preenchido da vibração do estado criativo”, suas existências podem ser reinventadas.

A *catarse* de Vygotsky (1925/2001) é a resposta estética ou a reorganização psicológica, que propicia a instauração de um novo sentido no “receptor” (não passivo, já que na atividade de recepção há uma reconfiguração operando). Supõe emoções antitéticas, que acontecem devido a um curto-circuito entre forma e conteúdo. Ou seja, para ele, a *catarse* é sempre impulsionada por um choque e, então, pela resolução da contradição entre forma e conteúdo. Há, portanto, (i) um foco nas transformações do receptor; e (ii) um “condicionamento” das situações propulsoras das autocombustões de sentido.

Vygotsky (1925/2001) pouco aborda as transformações que acontecem nos artistas, concentrando-se na recepção. Apenas num pequeno trecho no penúltimo capítulo do *Psicologia da arte*, ele se propõe a mostrar “que a mesma fórmula se aplica a todas as outras artes e não só à poesia” (VYGOTSKY, 1925/2001, p. 298). Sobre o teatro, concluirá o autor que Diderot (1713-1784) no *Paradoxo sobre o comediante* (1769) teria razão em relação à “dualidade fundamental da emoção do ator” ao dizer que “um ator, ao terminar a representação, não conserva na alma nenhum daqueles sentimentos que representou, que os espectadores os levam consigo” [...] [o que] “autorizaria estender a forma *catarse* ao teatro” (VYGOTSKY, 1925/2001, p. 299).

Tendo por base os depoimentos coletados (e, provavelmente, a forma escolhida por esses artistas, que supõe improvisação somada a depoimentos pessoais), não posso concordar com Vygotsky: as emoções do palco podem, sim, ser conservadas na alma, como no “bojo do estado criativo, com um emocional mais inteligente”, ou na possibilidade de “o palco transformar a vida vindo de um velório”. Diferentemente da catálise da Química (cujo sentido explicitarei na Introdução), aqui o catalisador (ou o “agente da catálise”) não se mantém inalterado, mas participa e transforma-se na/pela reação.

Já a idéia do “pré-condicionamento” da *catarse* à resolução do choque entre, necessariamente, forma e conteúdo na obra, instiga-me. Nesta pesquisa, em muitos momentos, foram relatadas transformações advindas do choque entre forma e conteúdo, mas não necessariamente ambos na obra: podia ser a forma da obra e um conteúdo da memória do artista ou do espectador, como nas descrições da primeira vez que uma intérprete viu uma dança de Contato Improvisação e ficou de “boca aberta, porque era muito parecida com a capoeira, mas, ao mesmo tempo, muito diferente, na intenção”. Ou “a forma da obra x a forma esperada para aquele

tipo de obra”, como, por exemplo, na presença do palhaço, que quebra a formalidade do balé, em uma obra de dança, que pode causar rupturas para ambos, artistas (“técnica que faz o bailarino perder a pretensão”) e público (estranhamento frente à linguagem).

Não encontrei elementos que corroborassem a conclusão do autor quanto à direção unívoca (autocombustões provocados pelo choque forma x conteúdo) da *catarse* nem no aprofundamento bibliográfico desta pesquisa, tampouco nas entrevistas realizadas. Entretanto, também não tenho elementos, até agora, para propor uma nova “síntese”, o que poderá ser feito em pesquisas futuras. Da *catarse*, mantenho, além do curto-circuito primordial que leva a autocombustões, a crítica que o autor faz à compreensão do papel da arte para a psicanálise, que tem por base “desejos não satisfeitos, dos quais frequentemente nos envergonhamos” – uma válvula de escape (VYGOTSKY, 1925/2001, p. 86), bem como a crítica à insuficiência dos estudos que se restrinjam à sociologia da arte (necessário, mas não suficiente) e não contemplem o “psiquismo do homem social” (VYGOTSKY, 1925/2001, p. 12).

O diálogo entre *catarse* (versão vygotskyana) e *catálise* (como construída neste trabalho), não obstante, parece-me um caminho possível para aprimoramento, sanando algumas insuficiências e contradições. Em primeiro lugar, contemplaria as transformações que ocorrem nos próprios artistas. A *catarse* como mecanismo fundamental da reação estética pode ser expandida aos artistas-autores – essa é a zona de indeterminação ou ampliação de *catarse* para *catálise*. A expressão “curto-circuito” aproxima-as pela dimensão de fluxos energéticos intensos disruptivos.

Eu vejo a vida mudar depois que eu tomei decisões no palco. E, automaticamente, o palco muda por coisas da vida. Então, você vê que é um estado de lidar com situações o tempo inteiro e eu acho que a vida é um bom exemplo [...] Acho que essa é a relação da arte: você respira a vida numa qualidade muito forte pra poder traduzir ela de outros jeitos, de outras formas. Eu vejo que minha vida é um puta exercício pra, na hora do palco, também levar essas relações e vice-versa. (ICg, grifos meus)

A causa pré-determinada – ou razão fundamental – do choque entre forma e conteúdo é deixada de lado. A noção de *catálise* é mais aberta: “eventos que impulsionam...”; como se “a causa” só pudesse ser vista *a posteriori* (e “SE” for perseguida). Na *catálise*, é a dimensão do movimento que dá o tom: ser colocado em movimento, abrir espaço a novos territórios existenciais: o curto-circuito sob

holofote. As causas dependerão da história de vida (memórias) do sujeito (ambos, criador e receptor) e das reinvenções de sentido que ocorrerem (ou a que ele se abrir) durante o curso de sua vida. Transposições subjetivas de limiar de estado, que nos fará transitar, mergulhando na tristeza e na dor, ou empurrando-nos a um clima de alegria e animação.

Nos trechos abaixo, alguns exemplos de “novos territórios existências”. Os três primeiros, diferentes dimensões em relação ao trabalho na Cia. Nova Dança 4: o primeiro, a propostas filosófica artística que “supera” angústias de processos anteriores; o segundo, a percepção das transformações pelos processos criativos e de grupo (com muita dor e sofrimento) que reverberam para a vida: “cresci como ser humano”; o terceiro, o medo e o sofrimento em momentos de cena: a técnica pode ser um porto seguro para transformar essa sensação. Diferentemente dos anteriores, o último trecho versa sobre uma situação de “recepção pura”, da descoberta que a música podia conduzir para “estados emocionais diferentes”.

Porque eu tinha uma crise que me acompanhava nessa ÉPOCA DAS 6 HORAS POR DIA, em que eu comecei a perder o tesão de dançar, eu falava “não é possível”, eu tinha várias crises internas, dizia “não é possível”... um pouco de “eu quero dançar, mas é tão pequeno isso”, nossa, vou passar várias horas dentro de uma ala de aula, tendo uma relação de merda, pra me apresentar duas vezes num teatro em que só vai gente rica... eu tinha isso, já tinha, muito... Eu achava pequeno pro quão grande isso era pra mim; muito pouco na coisa mais macro da vida. Achava pequeno, feio... Então foi muito louco, porque quando eu vi a companhia, eu vi isso ser transformado; eu vi a possibilidade disso ser muito mais amplo, da relação ser direta com qualquer pessoa, que passe na rua, que não ia ter contato. Aí a pessoa viu, teve contato e dentro de um teatro, ela jamais... Nem saberia. Essa foi uma coisa fundamental, uma mudança radical. (ICf, grifo meu)

Uma coisa que eu não falei que eu acho que, de alguma maneira, pra fechar um pouco de todas essas vivências, uma conclusão de todos os processos criativos, que, além de crescer como artista, eu cresci como ser humano e até intelectualmente falando. (ICd, grifo meu)

Até hoje, às vezes têm dias em que isso fica ecoando mais [insegurança/angústia]. Aí você tem que estar mais técnico. E é tão bom quando você resolve, desapega que não é uma coisa sua, é uma coisa que você tem que treinar no todo... Eu luto pra, nesse momento, me transformar. (ICg, grifo meu)

Os meus pais compraram um aparelho de som, aí teve um amplificador, com rádio FM. Aí eu conseguia sintonizar – só durante a madrugada – a Jovem Pan aqui de São Paulo. E aí, era uma loucura, porque eu conseguia sintonizar as coisa mais diferentes, coisas que não tinha lá. Porque lá só ia LPs de Novela, da Som Livre... E aí, às vezes eu ficava a madrugada inteira na sala ouvindo, mal sintonizado. E aí eu gravava em fita cassete [...] Acho que foi daí que veio [a loucura por músicas “raras e diferentes”] Já, aí eu descobri que ela me pirava, que cada música me levava pra um estado

emocional diferente. Conseguia relaxar, conseguia criar [...]. (ICb, grifos meus)

Ao mesmo tempo, à luz da teoria da catarse de Vygotsky (1925/2001), o descompasso entre as transformações nos receptores e nos artistas, que intriga e surpreende também os artistas (como mostra o trecho abaixo), permanece sem explicação. Talvez pelo fato de a teoria da reação estética ter sido formulada pelo autor russo tendo em foco a literatura, enquanto esta pesquisa tem artes cênicas em foco, surjam tais interrogações (ou estímulos). Na verdade, não é uma questão para a literatura, pela diferença, por princípio, dos momentos em que escritores e leitores estão “em contato” com a obra.

Mas eu lembro esses momentos transformadores [durante os espetáculos], acho que é isso que me faz continuar, o que me move: me transformar e transformar quem assiste. Mas é engraçado: às vezes a coisa funciona mais dentro do que fora, às vezes mais fora do que dentro [pausa dele, como se estivesse percebendo essa desconexão de momentos e refletindo sobre isso]. Nesse último espetáculo, por exemplo, teve mais transformação fora do que dentro, porque a gente mobilizou as pessoas... As pessoas vinham, muita gente veio falar, chorando: “me emocionei, foi emocionante, forte”. E pra mim foi bom, foi transformador, mas não assim... Acho que fora foi muito mais. Às vezes acontece o oposto: acontece muito mais comigo e com o grupo, fora, não é tanto... Mas eu achei muito curioso isso, desse espetáculo: ver que tocou; achei surpresa... Por que é que tocou tanto? (ICb, grifos meus)

Uma nova situação tem que ser considerada, ao se colocarem artes cênicas em foco: o palco é, em si, uma situação contraditória. No fio da navalha, o público pode “invadir o palco ou jogar tomates”. Uma pressão extrema: muito risco pela exposição e pela possibilidade de falhar; ao mesmo tempo, uma sensação entorpecente, pelo desafio eterno. Potência de transformação e muito prazer: as indescritíveis descargas de adrenalina combinada com serotonina pós-exposição.

Então o palco é contraditório, porque ele gera essa pressão, eu não sei quem é essa platéia, esse conjunto de hoje. (Nunca existe apenas “uma platéia”; acho que é o conjunto). Mas eu preciso me “sentir em casa”. (ICg, grifo meu)

Além do “palco” (ou espetáculo, que não precisa ser “no palco”), há também a vivência de um “processo criativo”. São situações complementares, mas que podem gerar reações (ou transformações) distintas: às vezes antagônicas, outras, complementares.

Eu não tinha essa noção, de que o espetáculo – Palavra – tava forte e maduro e que, dentro da minha movimentação, eu tinha amadurecido. Minha dança tava diferente; algum lugar aflorou. Não sei muito bem dizer.

Acho que na verdade, porque eu gosto muito de processo criativo. ADORO mais do que espetáculo em si. Mergulho muito, eu gosto de um desafio. Hoje to aprendendo a ter menos desgaste emocional, mas não sei aonde isso vai me levar... A gente tá mais amadurecido. Enfim, eu tenho lembranças de processo criativo de sofrimento. Ao mesmo tempo, se isso permeia, se isso dura, e faz com que eu cresça, transforme, tem retorno muito gratificante. (ICd, grifo meu)

Em relação à comunicação nas artes cênicas, a “potência de enredar” que pode levar-nos a “vertigens do sutil”, de Sant’Anna (2005), abre novos caminhos para pensarmos as transformações; aqui, como já colocado no capítulo 7, “catálise” e “potência de enredar vertigens do sutil” são sinônimos. O segredo estaria na transmissão, na passagem dos corpos, que implicaria também sua reinvenção (corpo poroso, aberto – de passagem). A comunicação, então, aconteceria entre *Corpos sem Orgãos*: uma conexão (rede) entre CsOs; um platô essencial de encontros. Os momentos “mágicos” das transformações concomitantes estão incluídas aqui, como mostra o trecho a seguir:

[...] a gente batia na casa das pessoas, falava uma poesia, dançava... Foi um dos trabalhos mais sensíveis, mais emocionantes que eu já fiz. O fato de estar no interior, “deu” ter vindo do interior, de entrar em casas, às vezes, de pessoas doentes e dar uma poesia pra uma senhora. Foi um lugar que eu senti que a questão social tava sendo bem, muito concreta, de fato. Tava realizando uma coisa não só artística, mas social também. Porque, é lógico, no palco, a gente também faz isso. O artista, tá embutido na arte em si, a questão social. [...] você quer, na verdade, comunicar alguma coisa, mesmo que seja uma relação de um homem e uma mulher, que isso vai reverter em alguém que tá assistindo, uma memória. No Poetas ao Pé d’ouvido, eu ia com a minha arte pra casa do outro, eu não... é diferente do teatro que a pessoa vai lá, paga o ingresso e assiste. E ali, eu tava indo e como que se misturando essa relação da intimidade, da arte que eu to oferecendo, com a troca...Era muito humano, pra mim, muita troca... Eu lembro uma vez que a gente ficou acho que duas horas na casa de uma família, uma família grande. A gente comeu bolinho, no café da tarde [...] A gente ficou lá as quatro horas dançando, dançando pra eles. E foi um momento muito mágico, porque tanto emocionou a gente, como emocionou aquelas pessoas que estavam lá. Parecia que a gente tinha feito um TEATRO dentro da casa – um sarau – dentro da casa dessas pessoas. (ICd, grifos meus)

Entretanto, o mistério das vertigens que acontecem “apenas nos artistas” ou “apenas no público” (em descompasso; não concomitantemente) também não é explicado pela “potência de enredar”. Talvez a técnica (para os intérpretes aqui entrevistados, a consciência corporal e a consciência da imagem, por exemplo) seja suficiente para que artistas maduros consigam comunicar – enredar. Ou talvez sejam momentos distintos de abertura de corpos: um para enredar e, outro, para transformar-se a si (catálises). Será possível abrir-se a catálises sempre, cada vez que se está em cena? Questões que permanecem em aberto.

9 EPÍLOGO

Sabemos que somos o próprio mundo que desejamos transformar. Sabemos que estamos irremediavelmente entrelaçados às suas grandezas e misérias, e que o desejo de transformação ontológica, que nos motiva e instiga, deve, sem dúvida, ser exercício microfísico e molecular de todos nós, independente de nossa posição de poder e firmado nas práticas de todos os lugares do viver humano, sejam eles considerados individuais, coletivos, públicos e privados. (FONSECA, 2007, p.324, grifo meu)

Busco um fim para este “laboratório”. Não porque ache que “tenha terminado”, mas porque acredito que é tempo de decantar (o trabalho decantar e decantar-me o trabalho); abrir espaço para que possa reverberar. Uma “bainha provisória”, daquelas que não se arremata a costura e, depois de um tempo, pelo uso, a linha começa a se soltar, fica pendurada e então, se desprende; as formas perdem a “perfeição”, o “acabamento” (e talvez o “cabimento”)...

Um último suspiro: aponto algumas reflexões e aprendizados que tenho experimentado durante o percurso que indicam possibilidades de caminhos futuros. Não me alongarei: podem ser tomadas como “esboços de percepções e/ou sensações”.

Primeiro, começa a clarear-se “o que busco no campo da arte” e, conseqüentemente, que tipo de arte me interessa (fazer e pensar sobre): arte que, (mesmo sem resposta) questione-se (incessantemente) sobre “seus porquês”. Arte que busque realizar sua potência de metamorfose do sensível, nos que fazem e nos que “recebem”. Uma forma de estar no mundo (intolerância doce).

Dessa (in)conclusão, nascem algumas possibilidades de percurso. A primeira refere-se a um provável caminho para a “continuação acadêmica” (teórico/prática) desta pesquisa: a busca de uma metodologia própria para o estudo da dança contemporânea, a partir de suas condições específicas. A partir das reflexões aqui delineadas, creio que o aprofundamento da noção da “potência de enredar” seja um aspecto central para nortear reflexões futuras sobre práticas artísticas (a dança contemporânea, inclusive).

Em artigo recentemente publicado, a pesquisadora da dança espanhola Nuria Trigueros (2007, [s.p.]) afirma que “ainda está por vir o nascimento de uma metodologia para o estudo da dança contemporânea que se origine a partir de suas condições específicas”. Segundo a autora, a dança tem sido investigada, no âmbito acadêmico, a partir da Antropologia (“dança como ritual e sistema de coesão

social”), da História (“mera enumeração e em presunção de fronteiras estilísticas forçadas e fora da realidade”), das discussões de gênero (ligação, no mundo ocidental, entre história da dança e história das mulheres) e da Fenomenologia (“pela evocação da experiência, chegar a uma compreensão mais completa do fenômeno estudado”). A essas áreas apontadas pela autora espanhola, no Brasil, adicionaria as investigações no campo da Comunicação e Semiótica, que partem da hipótese de que o corpo deve ser tomado, não somente como um resultado de processos evolutivos, mas como algo que constitui como uma mídia básica pela qual a evolução se expressa.

Acredito que as reflexões geradas por esta pesquisa, a partir da Psicologia, podem trazer elementos para a formulação de “uma metodologia própria” para o estudo da dança contemporânea, que leve em conta suas particularidades, a saber, na opinião de Triguero (2007, [s.p.]): a falta de tradição de estudos teóricos associados à área no Ocidente por uma “aversão generalizada ao corpo”; o caráter performativo dessa arte, sendo a dança a que mais claramente “sofre os efeitos resultantes de sua condição efêmera” – mesmo o advento do *video-tape* é muito recente (final dos anos 1960) e a “dificuldade de se enfrentar objetivamente o objeto do estudo”, já que espectador e intérprete compartilham a “experiência do corpo e seus modos de percepção e relação como o que o rodeia”, o que dificultaria separar o objeto – corpo que dança – de nossa experiência corporal própria, já que sentimos, pensamos e atuamos (ou atuamos, sentimos e pensamos) através do corpo.

Pela dificuldade de se enfrentar “o objeto de estudo – dança – objetivamente”, creio que o desenrolar “acadêmico” não poderá ser desvinculado da prática. Até porque, mesmo não perfazendo os objetivos iniciais desta pesquisa, ela tem sido (para mim) “um exercício de amadurecimento artístico”. Por um lado, faço uma trajetória talvez análoga à da bailarina e pesquisadora Graziela Rodrigues (1997, [s.p.]), mas no sentido oposto: ela tinha “o propósito de ‘desconstruir’ a bailarina” à medida que “fosse recebendo o novo espaço em seu corpo”. Eu – desconfio – busco caminhos, instrumentos e pistas para a construção. Nesse (ou por esse) percurso, vivencio “fragmentos” de incorporação do ritmo próprio de processos criativos: calma (e, por que não, confiança) para suportar o “nascer, crescer e medrar”.

Uma compreensão fundamental para pesquisas futuras de qualquer natureza, sejam elas acadêmicas e/ou artísticas (além de ter sido das experiências mais

marcantes desse percurso), foi a descoberta da potência da “ferramenta entrevista em profundidade”, cujas possibilidades instigam-me. Durante a pesquisa, vivenciei entrevistas na berlinda da clínica: de alguma maneira, eu, graduada em Economia, enveredando pela Psicologia, pude desvelar um pouco o que seja “clínica”. Ao mesmo tempo, pude sentir/perceber as vidas “como singularidades nômades”: aprendi (e apreendi) na pele o significado da potência de enredar sobre a qual fala Sant’Anna (2004) e que tanto usei (incorporado) ao longo do texto.

Hoje, acho que compreendo a afirmação de Guattari sobre o método cartográfico:

[...] não propomos nossa cartografia esquizoanalíticas como doutrinas científicas. Do mesmo modo que um artista busca em seus antepassados e em seus contemporâneos os traços que lhe convém, também convidamos nossos leitores a tomar e a rejeitar livremente os conceitos que adiantamos. O importante, nesse caso, não é o resultado final, mas o fato de que o método cartográfico coexiste com o processo de subjetivação e torna então possível uma reapropriação, uma *autopoiese* dos meios de produção de subjetividade. (GUATTARI, 1990, p.10, grifo meu)

REFERÊNCIAS

- ABNT, Associação Brasileira de Normas Técnicas. **NBR 14724**. 2. ed. Rio de Janeiro: [s.ed.], 2006. (Revisão 2007)
- ALLIEZ, E. (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ALTOÉ, S (Org.). **René Lourau: analista institucional em tempo integral**. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- AMORIM, G.; QUEIROZ, B. Merce Cunningham: Pensamento e Técnica. In: ANTUNES, A. et al. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.
- ANDRADE, C.D. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1983.
- ANTUNES, A. et al. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.
- BANES, S. **Terpsichore in Sneakers – Post Modern Dance**. Durham: Wesleyan University Press, 1987.
- BANES, S. **Democracy'S Body – Judson Dance Theatre, 1962-1964**. Durham: Duke University Press, 1993.
- BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- BRAVI, V.C. **Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica, São Paulo/1991-2001**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo.
- BRAVI, V.C. Posfácio. In: FAVORETO, L. **Caderno oito nova dança – intérprete-criador e pesquisador**. Projeto de pesquisa teórico-prática, Prêmio Klauss Vianna: FUNARTE, 2006.
- BRITTO, F. (Org.). **Cartografia da dança: criadores intérpretes brasileiros**. São Paulo: Rumos Itaú Cultural Dança, 2001.
- BURNIER, L.O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CAMARGO, M.V. **Por mais 10 anos de Estúdio Nova Dança**. São Paulo, 2005. (Relatório da pesquisa)
- CHAUÍ, M. Comentários. **Subjetividades contemporâneas**. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, 1997.
- CHIARELLI, T. **A arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COPELAND, R.; COHEN, M. **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1983.

DELEUZE, G. **Conversações - 1972- 1990**. São Paulo: Editora 34, 1994.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Como criar para si um corpo sem órgãos? In: __. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora (qual?) 2007.

DIMITRI. Entrevista a Andree Santini. In: **Clowns & Farceurs**. Paris: Ed. Bordas, 1982. (Tradução Roberto Mallet em: http://www.grupotempo.com.br/tex_nu.html).

DUMOULIÉ, C. A capoeira, arte de resistência e estética da potência. In: LINS, D. (Org.) **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA, 2004. Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza, CE; Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

FAVORETO, L. **Caderno oito nova dança**. Projeto de pesquisa teórico-prática, Prêmio Klauss Vianna. FUNARTE/2006.

FELLINI, F. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1974.

FERNANDES, C. **A dança teatro de Pina Bausch**: redançando a história corporal. Disponível em: <http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>. Acesso em 15 set. 2007.

FERREIRA, A.B.H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Editora Positivo, 2004.

FIGUEIREDO, L.C.M. **A invenção do psicológico**: quatro séculos de subjetivação 1500-1900. São Paulo: Escuta / EDUC, 1999.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

FONSECA, M.A. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: EDUC, 2003.

FONSECA, T.M.G. O invisível da escritura: escavando a assinatura nua. In: LINS, D. (Org.) **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA, 2004. Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza, CE; Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

FONSECA, T.M.G.; ENGELMAN, S. (Orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Editora da UFRGS: Porto Alegre, 2004.

FORTIN, S. Educação Somática: Novo ingrediente da formação prática em Dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p.40-55, fev.1999.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, M. Poder – Corpo. In: **Microfísica do poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006. p.145-152.

FOUCAULT, M. Soberania e disciplina. In: **Microfísica do poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006. p.179-192.

FOUCAULT, M. Sexualidade e política. In: **Ética, sexualidade, política – Ditos e Escritos V**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. **A vontade de saber** – História da sexualidade. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2001. v. 1.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade – Curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. **Resumo dos cursos do Collège de France: 1970-1982**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1994.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. São Paulo: Editora Vozes, 1977.

FUGANTI, L. **Saúde, desejo e pensamento**. Transcrição de aula ministrada por Luiz Fuganti no Instituto Sedes Sapientiae para alunos do Curso de Formação de Agentes de Saúde Mental. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, 1990. Disponível em: http://escolanomade.org/tiki/tiki-read_article.php?articleId=8. Acesso em 30 set. 2007.

GARCIA, S. Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo. In: DIAZ, E., OLINTO, M.; CORDEIRO, F (Orgs.) **Na companhia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2006.

GAUTHIER, J. O que é pesquisar – entre Deleuze e Guattari e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e cultura de resistência. **Educação e Sociedade**, ano XX, n. 69, p.13-33, dez. 1999.

GIL, J. No pain, no gain... **Cadernos de Subjetividade**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, v. 5, n. 2, p.245-589, 2º sem. 1997.

GIL, J. Uma reviravolta no pensamento de Deleuze. In: ALLIEZ, E. (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

GIL, J. **Movimento total** – O corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GIL, J. Abrir o corpo. In: FONSECA, T.M.G.; ENGELMAN, S. (Orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

GODARD, H. Reading the body in dance - A model. **Rolf Lines - The journal of the Rolf Institute**, 1994. Traduzido para o inglês por Ruth Barnes e Aline Newton, em http://www.seishindo.org/articles/hubert_godard1.html.

GUATTARI, F. Linguagem, consciência e sociedade. In: LANCETTI, A. (Org.) **SaúdeLoucura 2**. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

GUATTARI, F. **Caosmose** – um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolíticas** – cartografias do desejo. 7. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2006.

LANE, S.T.M. A mediação emocional na constituição do psiquismo humano. In: LANE, S.T.M.; SAWAIA, B. B. **Novas veredas da Psicologia Social**. São Paulo: EDUC/Editora Brasiliense, 1994a.

LANE, S.T.M.; CAMARGO, D.. Contribuição de Vigotski para o estudo das emoções. In: LANE, S.T.M.; SAWAIA, B. B. **Novas veredas da Psicologia Social**. São Paulo: EDUC/Editora Brasiliense, 1994b.

LANE, S.T.M.; SAWAIA, B. B. **Novas veredas da Psicologia Social**. São Paulo: EDUC/Editora Brasiliense, 1994a.

LAPOUJADE, D. “O corpo que não agüenta mais”. In: LINS, D.; GADELHA, S. (Orgs). **Nietzche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LECOQ, J. (Org.). **Le théâtre du geste**. Ed. Bordas, Paris: 1987 (Tradução de Roberto Mallet. : http://www.grupotempo.com.br/tex_busca.html).

LEMOS, T. Contato Improvisação, em Programa do **Espetáculo de Dança Night Stand**, SESC São Paulo, 2006.

LINS, D. (Org.) **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA, 2004. Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza, CE; Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

LOUPPE, L. Lygia Clarck não pára de atravessar nossos corpos. In: ROLNIK, S.; DISERENS, C. (Curadoria) **Catálogo da exposição**: “Lygia Clark: da obra ao acontecimento”. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

MADEIRA, A. **Mário Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo à arte conceitual**. Projeto Itinerâncias Urbanas – UnB. Disponível em: http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/mario_pedrosa.pdf. Acesso em 30 ago. 2007.

MAHERIE, K. Relações estéticas, criação e movimento de subjetivação e objetivação. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO: DIÁLOGOS EM PSICOLOGIA SOCIAL, 14, 2007, Rio de Janeiro. **Anais...** Abrapso, 2007.

MANTERO, V. A. Desfazer-se. In: ___. **Elipse gazeta improvável**. Lisboa: [s.ed.], 1998. n. 1.

MARINHO, N. A composição coreográfica de Pina Bausch: uma concepção contemporânea de criação com ênfase na movimentação. **Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes/Unicamp**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 89-93, 1997.

MARTINS, C. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. 1999. 108f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MARTINS, S. O corpo fala... e expressa. **Cadernos do GIPE-CIT**. Salvador, n. 2, p.13-16, fev. 1999.

MOEHLECKE, V.; FONSECA, T.M.G. Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, v. 17, n. 1, p.29-44, jan./jun. 2005.

NAMURA, M. R. **O sentido do sentido em Vygotsky**. 2003. 210 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

NOVACK, C.J. **Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

ORLANDI, L.B.L. Linhas de ação da diferença. In: ALLIEZ, E. (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

ORLANDI, LBL. Corporeidade em minidesfile. In: FONSECA, T.M.G.; ENGELMAN, S. (Orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Editora da UFRGS: Porto Alegre, 2004.

PAULON, S.M. A análise de implicação como ferramenta na pesquisa-intervenção. **Psicologia e Sociedade**, Revista da Abrapso, v. 17, n. 3, set./dez. 2005.

PAXTON, S. To Touch. **Contact Quarterly**, v. 21, n. 2, p.50, Winter/Spring 1996.

PEDROSA, M. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Mundo, homem, arte e crise**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1986.

PELBART, P.P. **Vida capital** – ensaios de biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

PELBART, P.P. O Corpo do informe. In: FONSECA, T.M.G.; ENGELMAN, S. (Orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PELBART, P.P. Esquizocenia. In: LINS, D. (Org.) **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA, 2004. Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza, CE; Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

PRADO JR., B. A idéia do “Plano de Imanência”. In: ALLIEZ, E. (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (Org.) **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA, 2004. Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza, CE; Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

ROCHA, T. O corpo na cena de Pina Bausch. In: ANTUNES, A. et al. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

RODRIGUES, G. Bailarino-pesquisador-intérprete incorpora uma realidade gestual. COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 3, Salvador, 1997.

ROLNIK, S. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: FONSECA, T.; ENGELMAN, E. **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ROLNIK, S. **Memória do corpo contamina museu** – Poética e política. Memo de aula, 2007

ROLNIK, S. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In: ROLNIK, S.; DISERENS, C. (Curadoria) **Catálogo da exposição**: “Lygia Clark: da obra ao acontecimento”. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

ROLNIK, S.; DISERENS, C. (curadoria) **Catálogo da exposição**: “Lygia Clark: da obra ao acontecimento”. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

SANT’ANNA, D.B. Entrevista com José Gil. **Cadernos de Subjetividade**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, v. 5 n. 2, p.245-589, 2º sem. 1997.

SANT’ANNA, D.B. Vertigens do corpo e da clínica. In: FONSECA, T.M.G.; ENGELMAN, S. (Orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SAWAIA, B.B. **A emoção como locus de produção do conhecimento** – uma reflexão inspirada em Vygotsky no seu diálogo com Espinosa. Memo da III Conferência de Pesquisa Sócio Cultural, Campinas, julho 2000.

SCHÉRER, R. Homo Tantun. O impessoal: uma política. In: ALLIEZ, E. (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

SMITH, N.S. Harvest: One history of Contact Improvisation – A talk given by Nancy Stark Smith. **Contact Quarterly**, v. 31, n. 2, p.46-54, Summer/Fall 2006.

STRAZZACAPA, M. A dança Moderna. **Revista Pro-Posições**, v.18, n. 1 (52), p. 229-259. jan./abr. 2007.

THEBAS, C. **O livro do palhaço**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

TRIGUERO, N. **Metodologia para estudar dança contemporânea**. Existe uma? Disponível em: <http://idanca.net/2007/10/11/metodologia-para-estudar-danca-contemporanea-existe-uma/>. Acesso em 11 fev. 2008.

VIEIRA, C.P. (Org.). Relatório final – “Palavra, Poética do Movimento”. [S.l.]: Bolsa Vitae de Artes, 2002.

VIEIRA, C.P. (Org.). **Entremeios**: Relatório – n. 2, nov. 2004. Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2004.

VIEIRA, C.P. (Org.). **Entremeios**: Relatório – última fase, dez. 2004 a mar. 2005. Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2005.

VYGOTSKY, L.S. **A tragédia de Hamlet**. 1916, 1999.

VYGOTSKY, L.S. **Psicologia da arte**. 1925. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VYGOTSKY, L.S. **Psicologia pedagógica**. 1926. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VYGOTSKY, L.S. **La imaginación y el arte em la infancia**. 1930. Madrid: Akal, 1930.

VYGOTSKY, L.S. El desarrollo del pensamiento del adolescente y la formación de conceptos. **Obras Escogidas**, v. IV, p. 47-116. 1931. Madrid: Editora Visor, 1996a.

VYGOTSKY, L.S. Imaginación y creatividad del adolescente. **Obras Escogidas**, v. IV. p. 205-223. 1931. Madrid: Editora Visor, 1996b.

VYGOTSKY, L.S. **Pensamento e linguagem**. 1934. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WOOLF, V. **Contos completos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.