



Licenciatura em Dança  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Agatha Silvia Nogueira  
Oliveira Isabelle Cordeiro Nogueira

## Módulo de Optativas II

## MÓDULO DE OPTATIVAS II



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL  
ESCOLA DE DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

*Agatha Silvia Nogueira e Oliveira*  
*Isabelle Cordeiro Nogueira*

**MÓDULO DE OPTATIVAS II**

Salvador  
2021

## UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva  
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira  
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação  
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho  
Escola de Dança  
Diretora: Dulce Lamego Silva e Aquino  
Superintendência de Educação a  
Distância -SEAD  
Superintendente  
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD  
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional  
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB  
Andréa Leitão

### Licenciatura em Dança

Coordenador:  
Prof. Antrifo R. Sanches Neto

### Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &  
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação  
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico  
Haenz Gutierrez Quintana

Foto de capa:

Equipe de Revisão:

Edivalda Araujo

Julio Neves Pereira

Márcio Matos

Simone Bueno Borges

Equipe Design

Supervisão: Alessandro Faria

Editoração / Ilustração:

Bruno Deminco; Davi Cohen; Felipe  
Almeida Lopes; Luana Andrade; Michele  
Duran de Souza Ribeiro; Rafael Moreno  
Pipino de Andrade; Vitor Souza; Flávia  
Moreira; Amanda Soares Fahel.

Design de Interfaces:

Raissa Bomtempo  
Jessica Menezes

Equipe Audiovisual

Direção:

Haenz Gutierrez Quintana

Produção:

Daiane dos Santos; Victor Gonçalves

Câmera, teleprompter e edição

Gleyson Públio; Valdinei Matos

Edição:

Maria Giulia Santos; Sabrina Oliveira;  
Adriane Santos.

Animação e videografismos:

Camila Correia; Gean Almeida; Mateus  
Santana; Roberval Lacerda.

Edição de Áudio/trilha sonora:

Mateus Aragão; Rebecca Gallinari.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFBA

O48 Oliveira, Agatha Silva Nogueira e.  
Módulo Optativas II / Agatha Silva Nogueira e Oliveira, Isabelle Cordeiro Nogueira. - Salvador: UFBA, Escola de Dança; Universidade Aberta do Brasil; Superintendência de Educação a Distância, 2021.  
93 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Dança na modalidade EaD da UFBA/SEAD/UAB.

ISBN: 978-65-5631-058-9

1. Dança – Estudo e ensino. 2. Dança – Na cultura popular. 3. Dança na arte. I. Nogueira, Isabelle Cordeiro. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. IV. Universidade Aberta do Brasil. V. Título.

CDU: 793.3

Elaborada por Marcos A. N. Ferreira  
CRB-5: BA-001758/O

Módulo de Optativas II

# SUMÁRIO

<b>Minicurriculo das autoras</b>	<b>7</b>
<b>Apresentação</b>	<b>9</b>
<b>DANB27 – DANÇA E MANIFESTAÇÕES POPULARES</b>	<b>10</b>
Bem-vindo(a)s a está roda	11
Unidade Temática 1: Manifestações populares: Tradição em movimento	12
1.1 Folclore	13
1.2 Desfolclorizando o popular	15
1.3 Danças populares nas universidades: aspectos políticos envolvidos	19
1.4 Olhando nossas danças populares	21
Unidade Temática 2: Criações artístico-metodológicas inspiradas pelas danças populares	25
2.1 Incorporando tradições populares de matriz africana em propostas metodológicas	26
2.2 Observando expressões culturais como espetáculo ou cena	33
2.3 Uma proposta multirreferenciada	40
Referências	41
<b>DANB29 – ELEMENTOS COMPOSITIVOS DE CENAS DA DANÇA</b>	<b>44</b>
1 Apresentação	45
2 Da motivação à criação cênica: conceitos introdutórios	47
2.1 Sobre a lei da arte e a lei individual da obra	48
2.2 O momento AHA: o desafio de ‘pensar fora da caixa’	50
3 Projeto cênico: questões de pesquisa	53
3.1 O quê? Como? Por quê? Para quê?	54
3.2 Materiais, métodos e elementos compositivos	57
3.3 Elementos básicos, compositivos e intermediários da cena da dança	58
3.4 Pesquisa como procedimento coreográfico: o exemplo do coreodrama	59
4 Recortes conceituais sobre a ideia de representação	61
4.1. Isto não é um cachimbo... ou é?!	64

4.2. A dança, o samba e o trans-objeto de Hélio Oiticica	66
4.3. Representação cênica em Pina Bausch: repetição e transformação	68
4.4. A representação como metáforas encarnadas	69
4.5. O lugar da representação cênica na dança	72
5 A nova dança dos anos 1980 e suas dramaturgias	73
6 Dos pós-modernos aos contemporâneos: sobre as lógicas de composição cênica	80
6.1 Processos colaborativos: a cena Greenwich Village	81
6.1.1 O acaso em Cunningham	82
6.1.2 Fluência em Yvonne Rainer	83
6.1.3 Contato e peso em Steve Paxton	83
6.1.4 Relação música e dança em Lucinda Childs	84
6.2 Dança e ambiente digital	85
6.2.1 A escultura que dança de Daniel Wurtzel	85
6.2.2 A improvisação 'programada' de William Forsythe	86
7 Considerações finais	88
8 Referências	88

# MINI CURRÍCULO DAS AUTORAS

## **Agatha Silvia Nogueira e Oliveira**

Professora substituta na Escola de Dança da UFBA desde o semestre 2019.2, dançarina, preparadora corporal, diretora de movimento e pesquisadora da dança negra na diáspora africana. Doutora em Performance como Prática Pública pelo departamento de Teatro e Dança da University of Texas at Austin – EUA com especialização (Portfolio) em Estudos de Gênero e da Mulher e Estudos da África e da Diáspora Africana (2019) com o trabalho intitulado Black Brazilian Female Dancer-Choreographer-Educators: Creating Alternative Axes of Action in the African Diaspora (Dançarinas-Coreógrafas-Educadoras Negras Brasileiras: criando eixos alternativos de ação na diáspora africana). Mestre em Artes pelo Departamento de Estudos da África e da Diáspora Africana da University of Texas at Austin - EUA (2014) e em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense – RJ (2013) com o trabalho intitulado “Do popular ao artístico: o performer da cena negra brasileira no espelho do samba de roda”. Graduada em Dança (Dançarino Profissional e Licenciatura) pela Universidade Federal da Bahia, possui também qualificação profissional em Sistema de Avaliação e Treinamento Corporal baseado na Técnica de Pilates pela UNYHANA-BA e especialização em Sistema Laban/Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna-RJ. Dentre as companhias de dança com as quais atuou estão: Arquitetura do Movimento (RJ) (2007 – 2014); Dance Brazil (1997 – 2006); Jorge Silva Cia de Dança (1995-2006), Viladança (1998-2000) e BBB (Balé Brasileiro da Bahia) (1992 -1995) com as quais explorou diferentes estilos de dança, tendo em especial trabalhado com pesquisa acerca das danças afro-brasileiras contemporâneas, do Samba (dança do Mestre-sala e Porta-bandeira; Samba de Partido Alto; Samba de Roda) e da Capoeira, tendo treinado com o grupo Capoeira Brasil com Mestre Jelon entre 1997 e 2005. Dentre coreógrafos e coreógrafas com os(as) quais trabalhou estão: Edileusa Santos, Jelon Vieira, Carlos Morais, Rosângela Silvestre, Tânia Bispo, Rita Rodrigues, Durval dos Santos, Mathias Santiago, Emília Biancardi, Jorge Silva, Cristina Castro, Marcelo Evelin, Andrea Jabor, dentre outros.

## **Isabelle Cordeiro Nogueira**

Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia desde 2003. Nos cursos de Licenciatura e Bacharelado, vem atuando em ensino, pesquisa, criação e encenação da dança contemporânea. Atua em componentes curriculares teórico-práticos centrados em processos criativos e modos de encenação, estética e teorias da arte e da cultura. Possui pós-doutorado no Institut ACTE - Arts, Théories et Esthétiques - Université

Panthéon Sorbonne, Paris 1 (2016), Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP, 2008), Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA, 2002), especialização em Coreografia (UFBA, 1994), Psicodrama Socio-Educacional e bacharelado em Dança (UFBA, 1993). Atuou como docente permanente no Programa de Mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia (2008-2014), tendo orientado e participado de bancas examinadoras de alunos de Mestrado em Dança e Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança. Como bailarina, atuou em diversas companhias de dança, públicas e privadas no Brasil e no exterior, como o Balé Teatro Castro Alves, Dance Brazil Company, Mantra Cia de Dança. Suas áreas de interesse envolvem processos e configurações artísticas e os contextos em que estão implicados - políticos, estéticos e comunicacionais. Como pesquisadora possui pesquisas voltadas para a interdisciplinaridade, com imbricações entre as artes do corpo, a política e as mídias. É pesquisadora associada da ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - e ABRACE - Associação Brasileira de Artes Cênicas. Coordena o Grupo LIDA - Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa em Dança - com atividades concernentes a métodos e técnicas compositivas, de execução e encenação de dança e modos de produção colaborativos. Possui artigos publicados nas áreas de processos evolutivos em dança, colaboração artística, coreografia, comunicação e cultura. Integra o cadastro de avaliadores do BASIS - MEC/INEP - para cursos superiores de dança, presenciais e à distância e é Assessora ad hoc da Fundação de Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP - 10 Referenciais Históricos da Arte e da Dança.

# APRESENTAÇÃO

Querido(a) Estudante, Você está recebendo um material didático elaborado por duas professoras-autoras que apresentam aqui os conteúdos das disciplinas optativas oferecidas no sétimo semestre de nosso curso. Este livro foi feito com grande empenho e dedicação e esperamos que ele seja mais uma ferramenta de articulação entre a Universidade e as práticas em Dança desenvolvidas por você.

No primeiro capítulo, a Profa. Agatha Silvia Nogueira e Oliveira apresenta o Danças e Manifestações Populares. A proposta aqui é que os estudos acadêmicos sobre dança, enquanto área de conhecimento, sejam permeados, atravessados e informados principalmente por elementos presentes nas manifestações expressivas populares da região Nordeste do Brasil, reconhecendo o valor epistemológico de tais fenômenos. Ou seja, buscaremos identificar e entender como as danças populares têm contribuído para o desenvolvimento de processos de criação de metodologias de ensino da dança.

No segundo capítulo, a Profa. Isabelle Cordeiro Nogueira apresenta o componente Elementos Compositivos de Cenas da Dança, que aborda aspectos importantes da criação, fundamentando as nossas ações e atividades por meio de referências teóricas e práticas. A experiência espetacular e inovadora da criação cênica que se inicia no palco da mente. O estudo de processos e lógicas compositivas de alguns artistas nos servirão de ferramentas para que a sua experiência de criação tenha bases consistentes para voos cada vez mais altos no futuro.

Estamos muito felizes de poder lhe oferecer este material, possibilitado pela Superintendência de Educação a Distância (SEAD) da UFBA. É muito importante que estejamos conscientes da grande oportunidade que é produzir e estudar com um material bibliográfico específico, produzido por professores-artistas, que atuam ativamente no campo da Dança, e, portanto, conhecem suas particularidades e necessidades. O material didático de nosso curso vem sendo adotado também pelos cursos presenciais da Escola de Dança, constando como bibliografia básica em seus componentes curriculares, o que atesta sua grande qualidade e aprofundamento. Sendo assim, convido você a utilizar e difundir este e os outros livros produzidos pela Licenciatura em Dança EAD da UFBA, juntando-se a um fluxo de democratização do acesso ao conhecimento, um dos pilares sobre os quais a Universidade pública e gratuita se alicerça.

Um grande Abraço!

Agatha Silvia Nogueira e Oliveira e Isabelle Cordeiro Nogueira.

# DANÇA E MANIFESTAÇÕES POPULARES

## BEM-VINDO(A)S A ESTA “RODA”

Salve, queridos alunos e queridas alunas!

Peço licença aos mestres e mestras populares.

Peço licença aos meus mais velhos e minhas mais velhas, aos meus mais novos e minhas mais novas.

Peço licença pra entrar nessa roda do EAD e dos estudos das danças populares brasileiras.

A partir desse momento, vamos abrir a nossa “roda” de estudos do componente “Dança e Manifestações Populares.” Evoca-se aqui o termo roda, configuração espacial recorrente em manifestações populares observadas no Brasil, para o entendimento de nossos encontros presenciais e virtuais como importantes espaços de: trocas de saberes, expressão de identidades diversas, criatividade espontânea, transmissão de memórias e histórias individuais e de coletivos, como percebemos que acontece nas rodas populares. A proposta aqui é que nossos estudos acadêmicos sobre dança, enquanto área de conhecimento, sejam permeados, atravessados e informados principalmente por elementos presentes nas manifestações expressivas populares da região Nordeste do Brasil, reconhecendo o valor epistemológico de tais fenômenos. Ou seja, buscaremos identificar e entender como as danças populares têm contribuído para o desenvolvimento de processos de criação de metodologias de ensino da dança.

Num primeiro momento, buscaremos entender alguns termos e conceitos associados aos estudos das manifestações populares na academia. Faremos uma reflexão sobre a relação entre tradição e modernidade refutando um olhar folclorista, usualmente aplicado ao popular, assim como o pensamento clássico, que segrega e isola as manifestações populares como se estivessem arraigadas à tradição a ponto de não dialogarem com as transformações temporais e as interculturalidades. A partir desse olhar, buscaremos entender alguns aspectos políticos envolvidos no processo de inclusão dos estudos das danças populares na academia e observaremos exemplos de danças populares do Nordeste do Brasil.

Num segundo momento, buscaremos entender o potencial de princípios e fatores de movimento presentes nas danças populares para contribuir no desenvolvimento de propostas artístico-metodológicas voltadas para o ensino da dança e preparação corporal do ator. Para tanto, convidaremos para a nossa roda alguns artistas-acadêmicos e tomaremos seus fazeres alimentados pela cultura popular como exemplos. Os exemplos exaltarão manifestações específicas, referências teórico-práticas diversas, análises das danças populares e elaborações metodológicas que emergem a partir de tais análises.

Para fechar a nossa roda, trataremos de um exemplo de criação metodológica multirreferenciada. Vale ressaltar que as produções teórico-práticas nesse campo são amplas e transcendem os limites dessa “roda”, ou seja, vão muito além das referências abordadas aqui nos encontros que teremos durante esse semestre.

Espero que aproveitem nossa roda!

Agatha Silvia Nogueira e Oliveira

## UNIDADE TEMÁTICA 1: MANIFESTAÇÕES POPULARES: TRADIÇÃO EM MOVIMENTO

Ao iniciar uma reflexão sobre manifestações populares e suas possíveis contribuições para produções artístico-pedagógicas dentro do campo da dança, enquanto área de conhecimento, percebe-se aqui a importância de entender inicialmente alguns termos e conceitos associados a tais eventos dentro dos estudos acadêmicos, a começar pelos termos: cultura popular, folclore ou manifestações folclóricas e manifestações populares.



Figura 1: O símbolo do frevo, a sombrinha colorida, Olinda, Recife.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Culturata\\_da\\_UNE\\_\(8417513835\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Culturata_da_UNE_(8417513835).jpg)

### Atividade

Antes de iniciarmos uma reflexão sobre folclore e cultura popular, propomos que você pare um instante e pense sobre esses termos. Pense de maneira abrangente, a partir de suas experiências em sua comunidade, sobre quando, onde e em que contextos você ouve pessoas falando sobre folclore. Organize um diagrama, anotando, de forma livre, palavras, imagens, expressões e possíveis exemplos do que, para você, pode ser incluído nesse conceito de folclore. Agora, reflita um pouco sobre cultura popular. Quando, onde e em que contextos você ouve pessoas falando de cultura popular? A partir de sua percepção de imagens, eventos, expressões relacionadas com folclore, como você poderia entender cultura popular? No mesmo diagrama, perceba onde e como você acrescentaria palavras, imagens e expressões ligadas ao conceito de cultura popular. Vai ser interessante criar no diagrama uma estratégia para que você e nós possamos perceber quais elementos estão ligados a sua percepção sobre folclore e quais estão ligados a sua percepção sobre cultura popular. ATIVIDADE SEM NOTA!

A etnomusicóloga reconhecida como uma referência em folclore, em Salvador, Emília Biancardi (2006, p.13) afirma que as manifestações folclóricas “enfeixam um rico painel da nossa cultura popular.” Nesse sentido, o conceito de cultura popular funcionaria como um grande guarda-chuva sob o qual as manifestações folclóricas ou populares estariam envolvidas. Rituais sagrados e seculares, festas, danças, músicas, objetos artesanais, comidas típicas, obras de arte moderna e contemporânea nas diferentes áreas (artes plásticas, dança, teatro, música, cinema), dentre outras manifestações tradicionais e contemporâneas produzidas por grupos urbanos e rurais fazem parte, portanto, do que chamamos cultura popular. A partir desse entendimento inicial e generalizado de cultura popular e da gama de eventos que compõem este largo cenário, podemos então refletir sobre o uso do termo folclore ou manifestações folclóricas.

## 1.1 Folclore

Alguns estudiosos contemporâneos têm preferido referir-se às expressões culturais tradicionais como manifestações populares e, em alguns casos até usando o termo mais abrangente, cultura popular, ao invés de abordá-las como folclore ou manifestações folclóricas. Vale ressaltar que tais escolhas terminológicas e conceituais estão diretamente ligadas às experiências individuais e estudos desenvolvidos por cada intelectual referenciado e referenciada aqui. Essas escolhas não serão apresentadas aqui como definições, nem como certas ou erradas, mas sim como pensamentos e tendências importantes de serem consideradas em nossa reflexão.

Vamos então iniciar esta reflexão pensando sobre o conceito de folclore e sobre alguns fatores que contribuíram para uma mudança de paradigma nos estudos acadêmicos das manifestações tradicionais populares.

### Glossário

Em sua origem etimológica, a palavra folclore, de matriz anglo-saxônica, deriva da junção das palavras Folk e Lore que significam “saber do povo.” (CÔRTEZ; SANTOS; ANDRAUS, 2012, p. 20)

### Comentário

“O folclore engloba, pois, uma formidável síntese do saber tradicional de um povo, recebendo a influência de todos os tempos e de todos os espaços desse mesmo povo, expressando assim os modos pelos quais os respectivos grupos sociais sentem, pensam, criam e atuam.” (BIANCARDI, 2006, p. 13)

O termo folclore teve destaque nas décadas de 1920 e 1930 nos estudos das tradições populares no Brasil. Apesar disso, a associação do tradicional aos grupos de pessoas que viviam na zona rural e que valorizavam suas culturas locais aproximou folcloristas de um entendimento dicotômico de tais manifestações, ou seja, colocando-as em oposição ao saber erudito, atribuindo valor superior ao erudito e inferior ao popular. Como consequência dessa dicotomia, o popular passou a ser tratado, na maioria das abordagens acadêmicas, pejorativamente como conservador, rude, genuíno e incapaz de gerar conhecimento próprio, o que culminou no entendimento de que tais grupos sociais eram “obviamente passíveis[el] de influências e dominações impostas pela cultura dominante” (HERMANN, 2010, p. 16). Além disso, folcloristas clássicos, em geral, entenderam as expressões culturais populares como eventos estanques, inalteráveis, essenciais e arraigados às tradições a ponto de não dialogarem com as transformações de seu tempo ou da contemporaneidade.

Para o melhor entendimento dos fatores descritos acima – fatores que contribuíram para a problemática acerca do conceito de folclore –, vamos enumerá-los abaixo apontando também consequências associadas a esses fatores.

1. A não consolidação do folclore como campo científico de estudos nos cursos de Ciências Sociais (CÔRTEZ, 2012). Ou seja, o folclore não foi reconhecido institucionalmente como campo científico, o que refletia o pensamento colonialista civilizatório e evolucionista.

O processo de marginalização do folclore, associado a abordagens conservadoras e não-científicas, teve consequências que ainda afetam estudiosos da cultura popular. O professor e coreógrafo especializado em danças brasileiras, Gustavo Côrtes, observa que essa história de descrença acerca dos estudos das manifestações tradicionais é “uma das fortes razões para ser ainda pequena a quantidade de estudos e pesquisas que buscam relacionar o saber popular com pesquisas acadêmicas” (CÔRTEZ, 2012, p. 22). No campo da dança, por exemplo, componentes curriculares ligados às manifestações populares

tradicionais e de matriz indígena e africana se fizeram mais presentes apenas a partir de 2006, ano em que pelo menos doze universidades brasileiras tiveram seus cursos de dança reconhecidos e disciplinas ligadas às danças tradicionais implementadas em seus cursos de formação. Tais disciplinas receberam diferentes títulos, mas se revelaram mais presentes enquanto componentes curriculares (AMOROSO, 2013). Mesmo a Escola de Dança da UFBA, fundada em 1956 e que desde 1971 incorporou disciplinas como Dança Folclórica I e II e Dança de Caráter I e II, demonstrou dificuldade em encontrar nomenclaturas específicas relacionadas às danças populares, segundo o professor de danças das culturas indígenas, repertórios populares e afro-brasileiros na Escola de Dança da UFBA, Denilson Neves. Para Neves, ao longo dos anos, esses estudos estiveram “disfarçados” em disciplinas como dança folclórica, dança da cultura local, dança de raiz, manifestações tradicionais e danças de expressão negra (NEVES, 2016).

2. As dicotomias criadas entre popular e erudito, dominante e subalterno, tradição e modernidade, e o entendimento de que tais fenômenos se excluem.

#### **Comentário**

De acordo com a historiadora e crítica de arte, Carla Hermann (2010), a visão dicotômica vigente no pensamento folclorista resulta do entendimento de cultura popular como cultura de massas. Como a autora observa:

“A herança mais problemática da visão da cultura popular como cultura de massas é a dicotomização entre duas culturas - a superior e a inferior - onde a cultura popular é inferior e precisa de tutela, enfatizando a diferença entre a cultura popular como algo produzido pelo povo, simplório, e a ‘alta’ cultura burguesa, praticada e exposta em museus. O perigo está em pensar as culturas como ‘blocos’, unidades inteiras e coerentes; ou dominadas ou inteiramente autênticas, quando são na verdade, elas próprias locais de conflitos e contradições” (HERMANN, 2010, p. 16).

A visão dicotômica, usualmente aplicada ao popular por folcloristas fundamentados no pensamento clássico, que segrega e isola as manifestações populares como se estivessem fadadas ao desaparecimento na contemporaneidade ou arraigadas à tradição a ponto de não dialogarem com as transformações temporais e as interculturalidades, começou a ser problematizada entre os anos 1950 e 1960 por antropólogos e estudiosos da área dos estudos culturais. Para entendermos melhor essa mudança de perspectiva, iremos fundamentar nossas reflexões no pensamento sobre “aspectos da cultura popular no Brasil”, observados por Marilena Chauí (1986), em diálogo com os estudos sobre culturas híbridas do antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2008).

## 1.2 Desfolclorizando o popular

Nas festas tradicionais, em rituais ou manifestações populares de caráter espontâneo, as danças ocorrem como um fator de comunhão cultural, de transmissão de ideias e costumes de uma geração a outra, transformando ou não determinados aspectos, permanecendo atual pelo seu tempo tradicional. (Gustavo Côrtes, 2012, p. 23)

Como mencionamos na sessão anterior, alguns autores que refutam o uso do termo folclore questionam aspectos específicos das correntes de pensamento ligadas à aplicação desse termo e sugerem outros modos de entendimento e abordagem sobre as manifestações populares ligadas às tradições. Iniciamos, então, esta reflexão sobre esses outros modos de entendimento compartilhando um pouco dos pensamentos de Chauí (1986) e Canclini (2008). Enquanto Chauí busca entender as dicotomias como ambiguidades e perceber as culturas erudita e popular como coexistentes e como lugares de saberes equivalentes, Canclini observa uma tendência à interdisciplinaridade e cruzamento de conhecimentos dos campos da antropologia, comunicação, sociologia e artes em busca de uma visão dialógica da relação entre tradição e modernidade.

Vamos entender melhor o pensamento de Chauí.

### Entendendo melhor o pensamento de Chauí (1986)

As reflexões propostas pela autora problematizam a premissa clássica folclorista de que os agentes da cultura popular – pensando que esta se opunha à erudita – eram incapazes de ter suas próprias ideias e, em consequência, estas eram facilmente influenciadas e dominadas por uma “alta” cultura. Sob esta perspectiva, a “alta” cultura seria hegemônica e dominante em relação à popular. Em contraposição a esse pensamento, Chauí olha para as relações entre essas diferentes culturas como não-dicotômicas, considerando as complexidades em suas interações.

Para a autora, a cultura popular, no Brasil, interage com a modernidade de forma ambígua e mútua. A partir da perspectiva gramisciana, que entende que as hegemonias são sempre processos que englobam práticas complexas e que não se limitam apenas a seguir uma ideologia dominante, Chauí (1986, p. 22) observa que as culturas populares incluem em suas práticas internas contradiscursos ou elementos contra-hegemônicos e alternativos. Dessa forma, a cultura popular não é vista como oposta e desconectada da cultura dominante ou hegemônica, mas seria parte dela. A autora afirma: “[...] não tentaremos abordar a cultura popular como uma outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela” (CHAUÍ, 1986, p. 24).

As oposições são então substituídas pelas ambiguidades e as coexistências. Assim, o tradicional e o moderno dialogam, ainda que seja possível presenciar apropriações e destituições culturais que estão por trás da “aparência à [total] fruição do moderno”

(CHAUÍ, 1986, p. 41). Ao concentrar sua observação da cultura popular a partir do olhar voltado para o povo – tanto no sentido do Direito Romano, que define plebe como “aqueles desprovidos de cidadania e que se fazem representar por meios de outros” (CHAUÍ, 1986, p. 25), quanto no sentido de povo com capacidade para se organizar em movimentos de resistência em busca de direitos políticos e culturais –, Chauí determina limitações em relação ao uso da “modernidade”. A autora questiona o acesso do povo à modernidade enquanto produtores ou criadores, afirmando que o povo ainda é visto apenas como consumidor.

Vamos agora, então, entender melhor o pensamento de Canclini.

#### **Entendendo melhor o pensamento de Canclini (2008)**

De acordo com Canclini (2008), as oposições alta cultura x cultura popular, hegemônico x subalterno e tradição x modernidade são consideradas pelos folcloristas como excludentes. Nessa perspectiva, o popular estaria fadado ao distanciamento da modernidade, e a modernidade estaria ligada à eliminação de tudo o que é tradicional. Em seu livro *Culturas Híbridas*, Canclini (2008, p. 207) questiona tal cisão entre modernidade e tradição e levanta a possibilidade de haver um pensamento atual que reconhece a interdisciplinaridade e complementaridade entre campos de conhecimento como antropologia, sociologia, comunicação e artes, em busca de uma visão dialógica.

Ao analisar a cultura latino-americana, tomando por base exemplos observados no México, o autor desconsidera a possibilidade de falar do popular sem levar em conta as transformações históricas e sociais ocorridas fora e dentro desses grupos, ou sem observar os agentes sociais e as suas relações de troca. Segundo Canclini (2008, p. 215), “as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se”, por diversos motivos.

É esse entendimento do autor de que as tradições ou os saberes populares e os grupos ligados a eles não estão parados no tempo nem isolados no espaço, e de que as trocas de saberes entre seus agentes sociais detentores de conhecimentos diversos acontecem de forma dinâmica que caracterizam uma mudança de olhar sob cultura popular em geral e as manifestações tradicionais em específico. As transformações que acontecem acompanhando as mudanças do mundo e dos próprios sujeitos ou agentes sociais, na visão do autor, permitem uma comunicação dinâmica entre gerações e a transmissão de saberes que inclui tanto a preservação de alguns aspectos quanto a mudança de outros. Tal concepção inclui também o olhar sobre o modo como os hibridismos estão se configurando.

Ao falar de culturas híbridas, Canclini argumenta que elementos de diversas matrizes culturais se unem e amalgamam. Como o autor afirma: “O popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (CANCLINI, 2008, p. 220).

Mas, que dinâmicas estão envolvidas nesses cruzamentos entre culturas? Encontramos essa explicação em Chauí (1986), que, conforme já visto, nos ajuda a refletir sobre algumas tendências observadas nessas dinâmicas de trocas e cruzamentos pensando sobre hegemonias, ambiguidades e equivalências.

O entendimento dessas ambiguidades e tensões existentes nas relações entre tradição e modernidade, popular e erudito e entre agentes produtores-consumidores culturais, é uma problemática que continua a ser levantada por estudiosos nos últimos anos. Stuart Hall, por exemplo, em publicação no início dos anos 2000, afirma que “a cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos [de modernização], nem as formas que as sobrepõem” (HALL, 2003, p. 232), elucidando os movimentos de fluxo e refluxo e de conter e resistir observados nessas dinâmicas.

Mas como podemos refletir sobre estas dinâmicas a partir de um exemplo que faz parte da nossa prática? Tomaremos aqui como exemplo o Samba de Roda do Recôncavo Baiano onde, em certo momento, a viola paulista é integrada como uma possível forma de adaptação do uso original da viola “machete.” A viola “machete” é instrumento de harmonia que conduz, especialmente no ‘Samba Chula’, a performance da sambadeira ou do sambador no centro da roda (IPHAN, 2006).

#### Glossário

“O machete é uma viola de talho diminuto como se fosse uma soprano da família das violas. O machete do Recôncavo parece ser mais característico da região que se estende de Santo Amaro ao Norte e a Leste em direção a Salvador” (IPHAN, 2006, p. 42).

No Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (DSR), o Samba Chula é descrito como “um samba de parada, que se refere ao fato dos cantadores pararem o canto enquanto o sambador dança. No samba do Recôncavo, a chula é o texto do canto. Chulas são poemas, de extensão variável, porém mais comumente de quatro versos, e ecléticos ao extremo, tanto na forma quanto no assunto” (IPHAN, 2006, p. 126-127).

De acordo com o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006, p. 44), no Samba Chula, quando uma sambadeira entra na roda, as vozes se calam e passa a caber à viola o papel de protagonista musical. Num diálogo com a dança, como dizem os violeiros, “a mulher tira no pé o que o violeiro tira no dedo” (IPHAN, 2006, p. 121).

No início das pesquisas junto com a UNESCO, estudiosos que desenvolveram pesquisa etnográfica em diversos municípios do Recôncavo Baiano constataram que o uso da viola machete estava reduzido, tanto por causa do número pequeno de instrumentos existentes quanto de tocadores e artesãos que soubessem como confeccionar os instrumentos. Observou-se naquela ocasião que a viola paulista tinha passado a ser adotada como uma alternativa. A substituição ocasional da viola machete pela viola

paulista aconteceu no sentido de garantir a continuidade da prática do Samba Chula sem ter que eliminar o som harmônico produzido pelas cordas, e sem deixar o Samba do Recôncavo perder uma de suas peculiaridades. Este é um exemplo do que Canclini (2008) aponta como entendimento de que as transformações não implicam, necessariamente, o enfraquecimento das expressões ou o seu desaparecimento.

Como parte do projeto de salvaguarda desse patrimônio imaterial da humanidade, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, oficinas para confecção da viola machete e ensino das técnicas específicas para músicos tocadores da mesma foram promovidos, o que possibilitou o fortalecimento da presença da viola machete no Samba Chula. É possível encontrar, principalmente em Santo Amaro, aqueles sambadores que insistem em afirmar que pela afinação que a viola machete tem, e que é diferente da viola paulista, “sem o machete o samba não é o mesmo” (IPHAN, 2006). No entanto, no próprio Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, identifica-se uma enunciação de mudança no olhar da maior parte das sambadeiras e sambadores. Alguns deles já começam a perceber a possibilidade de diálogo entre a tradição e as influências advindas dos estilos musicais do momento. Quando se refere ao aprendizado e à prática dos jovens e talentosos músicos da região do Recôncavo, afirma-se:

Várias conversas com os sambadores pareceram indicar que o aprendizado baseado na oralidade e na imitação poderia ser complementado, com proveito, por estilos educativos que ligassem o samba a interesses mais típicos dos jovens de hoje, como o uso de recursos tecnológicos, a profissionalização etc. (IPHAN, 2006, p. 64-65).

Nesse exemplo, é possível perceber como as tradições se adaptam e tecem relações com seu tempo e com a vida urbana.

### 1.3 Danças populares nas universidades: aspectos políticos

Como pode ser formado um profissional em dança numa universidade pública brasileira e baiana, sem se apropriar dos saberes e conhecimentos da sua cultura de base, ou seja, aquela que é constituída de uma memória de relevância histórica, de ações vivas de forte significado social e que resiste a promover uma consciência política e cultural daquilo que somos, fazemos e almejamos enquanto grupos humanos numa dada realidade? É perseguindo essa importância que entendo que no ensino superior numa universidade pública, a(s) dança(s) popular(es), explicando que, defino no singular, sendo o conceito aglutinador que identifica uma forma particular de expressão e pertencimento e no plural, a diversidade das formas e manifestações de sua existência, assim, precisam ocupar um lugar de prioridade na formação dos professores e dançarinos. (Amélia Conrado apud NEVES, 2016, p. 239)

A mudança de paradigma em relação ao entendimento das manifestações populares sob um olhar contemporâneo que questiona a visão dicotômica e que reconhece o valor epistemológico de tais expressões é um indicativo de explorações teórico-práticas que nascem de um olhar crítico sobre estes estudos. Observe como o olhar crítico reverbera na comparação que Côrtes (2012) faz entre danças populares e folclóricas.

As danças populares estão, portanto, em constante transformação e nutrem de certa forma, os diversos sentidos que a dança chamada brasileira pode sugerir. Essa característica maleável, trazida pelo significado de popular, atravessa o conceito de forma plural, apresentando elementos novos que interagem em um constante devir. No caso das danças folclóricas, a importância da tradicionalidade e a coesão dada pela função do ato de dançar junto à localidade criam barreiras para transformações radicais, o que mantém as características da dança por mais tempo de maneira inalterável (CÔRTEZ, 2012, p. 33).

Como parte da dinâmica das correntes de pensamento na academia, as mudanças são movidas e acompanhadas por diversas reflexões que estão imbricadas numa mesma questão central. No caso dos estudos das manifestações populares, e mais especificamente das danças populares no campo da arte-educação, destacamos o fator étnico-racial implícito no processo de desvalorização dos saberes populares. Tal fator reconhece que as dicotomias criadas e atribuição de juízo de valor nos diversos contextos sociais foram de cunho não somente de classe ou territorial, mas também étnico-racial. Além disso, reconhece-se também a relevância das questões relacionadas com a inserção inicial do popular ou folclórico como parte do processo de consolidação de uma identidade nacional brasileira “miscigenada” (OLIVEIRA, 2014) e as questões que envolvem apropriação, exotização, comercialização e objetificação dessas danças. Faremos aqui um recorte e daremos ênfase ao primeiro aspecto mencionado.

Em estudos mais recentes das danças populares nas áreas de artes e educação, as perspectivas multirreferenciadas que consideram as questões étnico-raciais, de gênero e sexualidade, de classe, locais, e socioambientais possibilitam mudanças no cenário de vigência do eurocentrismo e não-reconhecimento do valor epistemológico das danças e saberes populares e de matriz indígena e afro-brasileira nas universidades. O conceito de decolonialidade, proposto por Walter D. Mignolo (2010) e Aníbal Quijano (2014), tem sido uma ferramenta teórico-prática importante no processo de afirmação dos saberes populares e de matriz africana e indígena não somente no Brasil, mas na América Latina como um todo. Como descrevem Conrado, Guiovan Clementino de Oliveira, Sibebe Bulcão Passos e Taís Gouveia de Oliveira:

Com uma outra epistemologia e outras cosmogonias, a abordagem decolonial busca fazer insurgir a luta e a resistência contra esse cenário de exclusão, invisibilização e epistemicídio em comunidades locais e globais, instituições artísticas, projetos sociais, ONGs, escolas, universidades, constituindo-se e afirmando-se enquanto um movimento político negro, indígena e popular. (CONRADO et al. 2019, p. 1940)

Professor da Duke University e especialista em Semiótica, Mignolo (2010) diferencia colonialismo e colonialidade para pensar no conceito de decolonialidade como um movimento que questiona “um padrão de poder que não se limita à exploração e dominação colonial, mas envolve também as diversas formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de noções de domínio e subalternidade, destacadamente de viés racial” (AMARAL, 2017, p. 3). De acordo com Mignolo, a colonialidade se apresenta em três dimensões: do poder, do saber e do ser. As implicações dessa colonialidade do conhecimento que buscou uma ideia de totalidade e universalismo através do pensamento racionalista moderno suprimiram, subjugararam e silenciaram histórias, subjetividades e linguagens que têm se reconstruído numa perspectiva e proposta decolonial.

No início desta seção, a fala da professora Amélia Conrado, atualmente vinculada à Escola de Dança da UFBA e reconhecida como uma referência na área de Educação e no ensino das danças populares, lança uma importante pergunta, repetida aqui por comodidade.

Como pode ser formado um profissional em dança numa universidade pública brasileira e baiana, sem se apropriar dos saberes e conhecimentos da sua cultura de base, ou seja, aquela que é constituída de uma memória de relevância histórica, de ações vivas de forte significado social e que resiste a promover uma consciência política e cultural daquilo que somos, fazemos e almejamos enquanto grupos humanos numa dada realidade? (CONRADO apud NEVES, 2016, p. 239)

Tal pergunta é lançada por ela como resposta a uma outra pergunta sobre a importância das danças populares no ensino superior (NEVES, 2016). Qual seria a razão dela responder uma pergunta com outra pergunta?

Considerando a história de difícil inclusão das danças populares e dos estudos sobre elas nos meios universitários, interpreta-se aqui a pergunta de Conrado como uma forma de nos fazer pensar em algo que deveria estar evidente, mas que não está tão evidente assim dentro do sistema institucional de educação – a importância e pertinência da inclusão de tais conteúdos para a formação de profissionais da dança e futuros educadores. A pergunta de Conrado revela-se necessária e é entendida aqui como parte de uma visão decolonial.

## 1.4 Olhando nossas danças populares

As danças populares são uma forma estética da arte da dança.

(Daniela Amoroso, 2013, p. 61)

Vamos agora observar as imagens de algumas das manifestações populares da região Nordeste brasileira.



Figura 2: Dançarino de frevo em Recife, Brasil

Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d7/Passistas\\_de\\_Frevo.jpg/2048px-Passistas\\_de\\_Frevo.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d7/Passistas_de_Frevo.jpg/2048px-Passistas_de_Frevo.jpg)



Figura 3: Caboclo de Lança-Verde

Fonte: Imagem por Leticia F. Paes, licenciada sob código CC BY-NC-ND 2.0

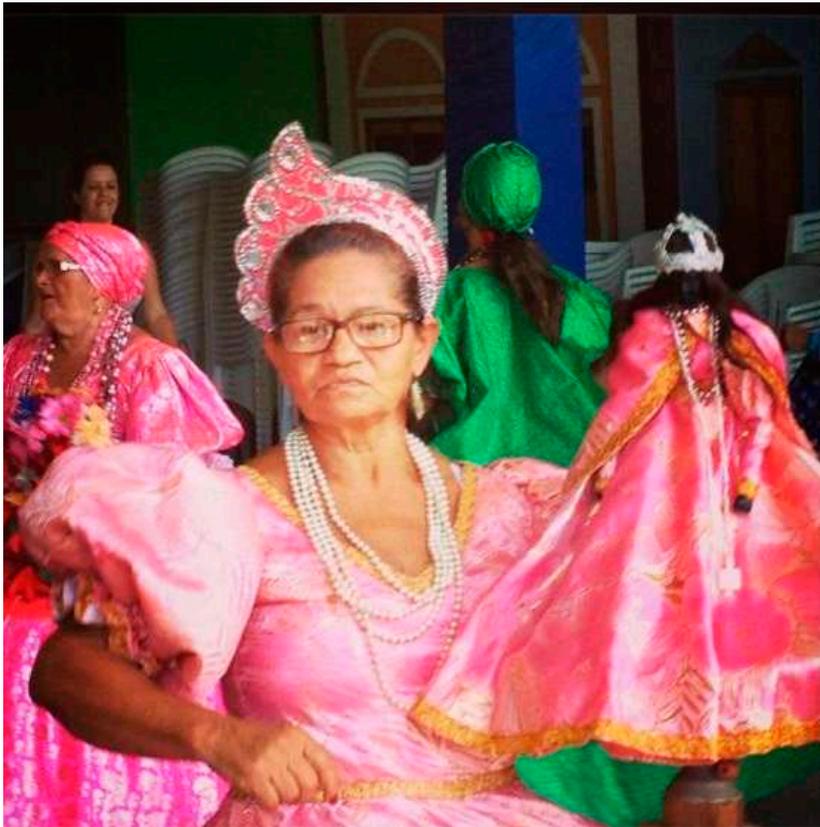


Figura 4: Maracatu – A Calunga

Fonte: Imagem por asleponasunbeam, licenciada sob o código CC BY-NC-ND 2.0



Figura 5: Zambiapunga - Pelourinho

Fonte: Imagem por ASA 100, licenciada sob o código CC BY-NC-ND 2.0



Figura 6: II Salão Baiano de Turismo

Fonte: Foto de Rita Barreto – Setur por turismobahia, licenciada sob o código CC BY-SA 2.0



Figura 7: Festa de Folia de Reis / Santo Amaro da Purificação

Fonte: Foto: Alex Oliveira – Setur por turismobahia, licenciada sob código CC BY-NC-SA 2.0

### Atividade 2 – Parte 1

A partir dos exemplos de manifestações populares destacados nas imagens apresentadas, você poderia acrescentar uma outra referência de manifestação popular que você conheça? Você consegue identificar uma manifestação particular que se aproxime de você e da sua história de vida? Pense em algo que possa estar ligado ou que seja praticado em sua comunidade. Compartilhe conosco o seu exemplo com um pequeno comentário escrito descritivo ou perceptivo dessa manifestação. Se tiver fotos, músicas, vídeos, ou algum desenho sobre essa manifestação, compartilhe também.

Até esse momento, falamos sobre aspectos ligados aos estudos das manifestações populares na academia. Inicialmente, buscamos entender a complexidade na relação entre termos e conceitos como folclore e cultura popular tomando como referência os estudos de intelectuais como Biancardi, Côrtes, Amoroso, Neves, Hermann, Canclini e Chauí. Nessa unidade, falamos também do aspecto político relacionado com a questão étnico-racial implícita no processo de colonização do conhecimento e apontamos a perspectiva decolonial como importante conceito no processo de afirmação dos saberes populares, de matriz africana e indígena, dentro do espaço acadêmico. Tal reflexão foi fundamentada em reflexões propostas por intelectuais como Conrado, Mignolo, Quijano, Neves, Passos e Oliveira. Por fim, observamos imagens fotográficas e documentários relacionados com personagens e danças populares do Nordeste brasileiro. Seguiremos, na segunda unidade, falando de criações artístico-metodológicas.

## UNIDADE TEMÁTICA 2: CRIAÇÕES ARTÍSTICO-METODOLÓGICAS INSPIRADAS PELAS DANÇAS POPULARES

Dentre as inúmeras manifestações populares da região Nordeste brasileira, o Maracatu, o Frevo, o Samba de Coco, a Capoeira, o Maculelê, o Samba de Roda, o Candomblé, as Zambiapungas, dentre outras, destacam-se por envolver história, dança, música, canto, contos, crenças e outras particularidades, traços de identidade e pertencimento ligados aos grupos que as produzem e praticam. A interação entre todos esses elementos citados, principalmente entre dança e música, revela-se um traço marcante e diferencial para os estudiosos dessas manifestações porque implica no entendimento de que as análises de tais eventos devem considerar que as performances de seus praticantes envolvem

batuque-canto-dança (LIGIERO, 2006) como unidade e não como componentes compartimentalizados. Como descreve a professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Daniela Amoroso,

No que se refere às danças populares de matrizes africanas, ou seja, que revelam elementos estéticos advindos de povos africanos no Brasil, a música e a dança fazem parte da expressão integrando aquele que dança com aquele que toca, ou seja, materializando a relação entre dançar/cantar/tocar e constituindo uma característica estética da herança africana no Brasil. (AMOROSO, 2013, p. 61)

Com base na interligação entre dança, canto e toque, referimo-nos aqui às danças populares e seus praticantes, conscientes de que estamos falando de corpos que se movimentam cantando e tocando, e de que as “coreografias” nesses eventos não se encerram nos momentos em que os performers deixam de “dançar” em seu sentido literal – se é que existe um sentido literal em dançar – ou como quando ocupam o centro da roda na Capoeira, Maculelê, ou Sambas. O “dançar” também está presente nos momentos em que este ou esta toca um instrumento, canta, ou simplesmente acompanha com palmas e responde o coro. O performer da cena popular dança-canta-toca todo o tempo enquanto participa do evento.

Quando me refiro aos praticantes, sujeitos dançantes, brincantes ou jogadores populares como performers, penso nos eventos populares como cena, aliando conhecimento acadêmico ao conhecimento popular. Esse cruzamento e associação entre academia e o popular tem sido defendido e explorado por muitos estudiosos das áreas de artes já há alguns anos. Para além do olhar mais contemporâneo e menos folclórico, buscamos aqui o entendimento do potencial cênico e artístico das danças populares não somente quando re-elaboradas na sala de aula ou palco teatral, mas também quando observadas em seus espaços sociais. A dança popular envolve criação, expressão corporal-espiritual-intelectual, atuação e representação, interação, improvisação, dentre outros elementos que também compõem cenas artísticas. Enquanto alguns estudiosos identificam na ligação das danças populares com a arte o potencial de revelar premissas e matrizes de movimento que podem servir de inspiração ou ferramentas artístico-metodológicas, outros também entendem que “uma expressão cultural é uma criação artística” (AMOROSO, 2013, p. 61). A partir de tais perspectivas, entende-se aqui que as manifestações populares podem ser vistas como criações artísticas e envolvem técnicas corporais e premissas que são parte de um conhecimento que pode contribuir para a formação e treinamento de corpos moventes diversos, valorizando suas particularidades identitárias e memórias na arte.

## 2.1 Incorporando tradições populares de matriz africana em propostas metodológicas



Figura 8: Roda de Capoeira

Fonte: Imagem por Benedito, licenciada sob código CC BY-NC 2.0

Início este momento de observar metodologias de ensino desenvolvidas com base em elementos e princípios das danças populares brasileiras, com trabalhos especificamente focados em tradições de matriz africana: a proposta pluricultural de dança-arte-educação da professora e pesquisadora das tradições africano-brasileiras na educação e nas artes, Inaicyra Falcão dos Santos (2006) e a proposta de treinamento para atores da professora da área de artes da Universidade Federal do Sul da Bahia, Evani Tavares Lima (2008). Enquanto Santos embasa sua metodologia na cultura Iorubá e Mitologia dos Orixás, buscando a valorização da pluralidade dos corpos brasileiros no processo de formação e criação de dançarinos e dançarinas, Lima incorpora a Capoeira Angola como método de treinamento, com o objetivo de capacitar atores para investigar e desenvolver novas estéticas para o palco. Argumenta-se aqui que, ao explorar potenciais técnico-corporais, estéticos, históricos, ideológicos e filosóficos presentes nas danças populares brasileiras de matriz africana e rituais, as autoras não apenas afirmam as danças populares como epistemologias, mas também contribuem para o reconhecimento e des-hierarquização nos métodos e conteúdos estudados nas escolas de teatro e dança na academia brasileira. Santos e Lima aliam conteúdos filosófico, histórico, político e social adquiridos nas suas

vivências com a cultura Iorubá e a Capoeira Angola a elementos técnico-corporais e expressivos estudados no campo da dança e do teatro para ampliar as possibilidades de atuação artística (OLIVEIRA, 2014).

Os estudos do corpo e movimento desenvolvidos por Rudolph Laban, ou Sistema Laban de Análise de Movimento, por exemplo, servem de referencial para Santos repensar o gestual e os movimentos presentes nas danças dos Orixás, na dança Batá, e danças populares afro-brasileiras, como o Samba de Roda, Maculelê, Capoeira, dentre outras. Uma das alunas de Santos, do componente Danças Brasileiras na Unicamp, comenta a partir da experiência vivida com a metodologia proposta:

Não pesquisamos o samba enquanto objeto folclórico, mas sim enquanto instrumento enriquecedor do nosso fazer artístico. Que juntemos as seculares técnicas americanas e européias, a sabedoria presente na arte da dança popular, que é a própria caracterização do ser brasileiro (SANTOS, 2006, p. 112).

#### **Entendendo melhor a proposta Corpo e Ancestralidade, de Santos (2006)**

No processo de elaboração de uma proposta metodológica, Santos toma como referência alguns aspectos sociais e artísticos que ela observou no ritual Batá. O processo de desenvolvimento da proposta pluricultural na dança-arte-educação acontece como consequência da experiência de Santos na composição e montagem cênica do trabalho “Ayán: Símbolo do Fogo”. Pensando nos passos percorridos por Santos até a aplicação de sua proposta com alunas e alunos do curso de Dança do Departamento de Artes Corporais, na Unicamp, destacam-se os momentos de:

- Experiência de campo junto a um grupo de tradição Iorubá e ritual do tambor Batá em Ibadan na Nigéria. Santos ressalta que seu objetivo foi transcender o contexto local e sagrado, avançando sua reflexão a partir da experiência de pesquisa na África para sua experiência no campo da dança no Brasil, “no que se refere à questão do universo que envolve a mitologia dos Orixás no contexto artístico e educacional brasileiro” (SANTOS, 2006, p. 37). Para Santos, o fato dela ter crescido numa comunidade de tradição Iorubá em Salvador, Bahia, o terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, observando as danças, gestos, cantos e ritmos na cultura de seus ancestrais, impulsionou-a a conhecer ainda melhor essa cultura na Nigéria;
- Estudos teóricos para elaboração do processo da pesquisa do universo do tambor Batá que culminaram na criação do poema “Ayán: Símbolo do Fogo”;
- Montagem cênica; e
- Formulação de uma proposta metodológica de dança-educação.

Dentre os fatores de movimento e princípios identificados por Santos no ritual Batá e mais tarde incorporados no trabalho artístico-metodológico proposto, pode-se destacar aqui:

- Qualidades de movimento como: gestos rápidos, cortados e diretos;

- Posturas que exploram flexão e extensão de joelhos;
- Deslizar dos pés em contato com o solo;
- Sapateado diferenciado;
- Inclinação do corpo (da cintura para cima) para frente;
- Uso do espaço e figurinos específicos;
- Relação particular entre ritmo e movimento ou entre o corpo e os tambores Batá.

Santos se inspira nos fatores e princípios citados acima para desenvolver sua prática metodológica em sala de aula, incluindo no processo de preparação corporal:

- exercícios físicos para o desenvolvimento técnico e estudo das qualidades de movimento (Sistema Laban de Movimento);
- exercícios criativos e de improvisação a partir de diferentes estímulos, explorando as possibilidades de recriação e transformação dos movimentos e elementos investigados por cada aluno ou aluna durante observação de uma dança popular ou ritual;
- Leituras realizadas sobre a dança e a cultura afro-brasileira;
- Pesquisa de campo nas quais as alunas e alunos realizam entrevistas, observações e práticas.

Vale salientar que Santos estimula os estudantes a olhar para suas próprias experiências, vivências e memórias, a “tomarem consciência do seu ser” (SANTOS, 2006, p. 40), valorizando sua singularidade, sensibilidade, memória e criatividade e, principalmente, abrindo espaço em sua criação artística para suas próprias referências culturais. Como Santos escolheu, a partir da sua própria história de vida e sensibilidade, o ritual Batá, seus alunos e alunas foram estimulado(a)s a refletir sobre suas histórias, memórias ancestrais e desejos e sobre que rituais e ou danças populares brasileiras faziam parte desse repertório deles e delas para a partir daí gerar suas próprias criações. Tal abordagem possibilita o “engajamento do poder espiritual, corporal, intelectual e político” (OLIVEIRA, 2014, p.149) de cada dançarino ou dançarina em formação.

### Sabendo um pouco mais

A partir do trabalho e experiência com Santos, outras pesquisas, propostas metodológicas e composições coreográficas foram desenvolvidas por artistas alunos e alunas e ex-alunos e ex-alunas da UNICAMP. Tais propostas geraram artigos publicados no livro *Rituais e linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade*, cuja referência encontra-se abaixo, caso você se interesse em saber mais sobre esses trabalhos.

CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyr Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco. *Rituais e Linguagens da Cena: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade*. Curitiba, PR: CRV, 2012.

As pesquisas desenvolvidas revelam relações com manifestações de matriz africana e indígena cultuadas em diferentes regiões do Brasil e buscam “fomentar discussões acerca da escassa bibliografia no contexto acadêmico sobre contextos estéticos e ideológicos alicerçados na questão negro-africana e na cultura popular brasileira” (ANDRAUS, 2012).

Além da referência às pesquisas desenvolvidas sobre Corpo e Ancestralidade, apontamos aqui uma outra contribuição metodológica importante fundamentada em elementos da cultura negra baiana, em especial no universo afro-religioso do Candomblé e em aulas de dança negra; a Dança de Expressão Negra. Desenvolvida pela artista de dança, pesquisadora, coreógrafa e professora vinculada à Escola de Dança da UFBA como Técnica Assistente em Artes Cênicas, que lecionou por dez anos no curso de graduação, Edileusa Santos, esta metodologia busca a investigação e revelação da “expressão negra” de cada praticante. Através de exercícios de improvisação dirigida que estimulam praticantes a “reconhecer o próprio corpo por meio do som do tambor” permitindo-se novas vivências corporais, Santos propõe um novo olhar sobre a relação corpo/tambor e tambor/corpo (SANTOS, 2015, p. 54). A reflexão sobre corpo/tambor e tambor/corpo emerge como parte de um processo educativo que possibilita criação de identidades artísticas e desenvolvimento de vocabulários de movimento particulares. Como referência bibliográfica sobre a Dança de Expressão Negra, sugerimos a leitura do artigo citado abaixo.

SANTOS, Edileusa. Dança de Expressão Negra: um novo olhar sobre o tambor. Repertório, n. 24, p. 47-55, 2015.

No caso de Lima (2008), ela desenvolveu sua metodologia durante o Mestrado em Artes Cênicas na UFBA (2000 - 2002), tendo ministrado nessa escola aulas para alunos e alunas da graduação como parte da sua pesquisa. Os estudos de Eugênio Barba sobre uma Antropologia Teatral informaram a investigação de Lima sobre princípios da Capoeira Angola. Ao fazer uma observação de como elementos de uma “pré-expressividade” são explorados na Capoeira Angola de forma diferenciada do modo como Barba apresenta, Lima percebe um potencial no treinamento da Capoeira para atores que, segundo ela, ampliam suas possibilidades de presença corporal e movimento em cena.

#### **Entendendo melhor a proposta Capoeira Angola como treinamento para o ator de Lima (2008)**

Antes de entrarmos na reflexão que Lima propõe, sobre pré-expressividade e Capoeira Angola, vamos entender a Antropologia Teatral como estudada por Barba e o próprio conceito de pré-expressividade.

“Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas” (LIMA, 2008, p.47). Dentro dessa concepção, a ideia de pré-expressividade refere-se ao momento em que antecede a entrada dos atores ou

dançarinos e atrizes ou dançarinas na cena e independe do espetáculo que vai ser apresentado. Nesse sentido, as particularidades em relação ao corpo, às técnicas usadas no treinamento, personalidade e contexto cultural particular de cada um seriam elementos constituintes da expressividade ou presença de cada ator ou atriz em cena; uma presença que é única. Lima acredita que a percepção dessa presença como única, que nasce da oportunidade do ator ou atriz de utilizar de todo seu “manancial histórico-cultural”, coloca a existência do ator ou atriz em primeiro plano.

Observe como Lima descreve o conceito de pré-expressividade que ela identifica também na Capoeira:

Pré-expressividade, pré-expressivo e seus princípios são portas que se abrem para um universo de diálogos possíveis, e que não perdem de vista o ator e suas necessidades. Essa combinação abre caminhos possíveis para a heterogeneidade. O negro ator ou ameríndio, por exemplo, não precisa, obrigatoriamente, condenar seu corpo-máscara ao terreno de uma suposta ‘neutralidade.’ Ao contrário, pode utilizá-lo como elemento de inspiração e pesquisa. (LIMA, 2008, p. 48)

É em busca dessa heterogeneidade nos métodos de treinamento dos atores e reconhecimento da diversidade corporal, cultural, teórico-prática e filosófica que Lima investe na sua investigação acerca da Capoeira Angola.

Dentre os princípios explorados para desenvolver habilidades pré-expressivas dos atores e atrizes, observados por Lima tanto na proposta de Antropologia Teatral de Barba quanto na Capoeira Angola estão:



Figura 9: Dancers 3

Fonte: Foto por by FearfulStills, licenciada sob código CC BY 2.0

- Equilíbrio e equilíbrio precário;
- Oposição;
- Dilatação; e
- Equivalência.

Com base nos princípios pontuados acima, Lima utiliza a arte que engloba música, jogo, dança e luta e que revela através da relação entre duas pessoas o diálogo corporal de presteza e jocosidade, como método preparatório para o jogo da cena. Aqui chamaremos então os atores e atrizes de atores/atrizes-capoeiristas, como entendemos que estes passam a ser abordados nesse processo. Aspectos físico-corporais como flexibilidade, força, coordenação motora, domínio do movimento, voz e destreza para responder aos desafios corporais colocados pelo outro ator/ atriz-capoeirista e jogador são trabalhados no treinamento que Lima divide nas quatro etapas descritas abaixo.

1. Aquecimento - contemplando demandas individuais e ativando aspectos físicos e energéticos do corpo;
2. Ginga - um movimento básico em que o praticante ou a praticante transfere seu peso, mobilizando todo o corpo e ativando o centro de equilíbrio. Lima afirma que, durante a ginga, o ator/atriz-capoeirista trabalha com diferentes eixos corporais e tende a passar não somente de equilíbrio precário para equilíbrio, mas, em alguns casos, de equilíbrio precário para equilíbrio precário;
3. Sequências de Movimentos e Repetição – repetir sequências de movimento enfatizando funções de ataque e defesa do jogo. A repetição proporciona desenvolvimento de foco, direcionamento das ações e força;
4. Jogando o jogo – momento de improvisação, criando conexão coletiva e incorporando a dinâmica de pergunta e resposta. Nesse momento, o ator/atriz-capoeirista expressa sua individualidade, interage e desenvolve o potencial para ser “mandigueiro ou mandigueira” com o corpo todo. Lima estimula os atores/ atrizes-capoeiristas a inserir verbalmente textos dramaturgicos durante o diálogo corporal ou enquanto jogam o jogo na roda.

Observando a proposta metodológica de Lima, vale ressaltar o fato de que ela tem como parte de sua formação o estudo da Capoeira Angola na Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos do Mestre Curió (ECAIG). Tal fato contribui para nossa percepção de que o conhecimento empírico ou a vivência das pesquisadoras, Santos e Lima, vinculados aos seus campos de pesquisa são fundamentais para a profundidade com que elas desenvolveram seus trabalhos.

#### **Sabendo um pouco mais**

Existem outras referências relacionadas com pesquisadores e pesquisadoras que têm desenvolvido trabalhos criativos ou metodológicos a partir da Capoeira. Abaixo, encontre alguns exemplos de trabalhos importantes e, se se interessarem, leiam um pouco mais.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. 2006. 314f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2006.

SANTANA, Sandra Regina de Oliveira. Capoeira angola e técnica da dança: análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento técnico-corporal de dançarinos. 2003. 172f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2003.

SILVA, Renata de Lima. O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010. 227f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2010.

## 2.2 Observando expressões culturais como espetáculo ou cena

As danças populares têm se revelado espaço de criatividade efervescente e particularidades em termos de dança-canto-toque e têm encantado muitos artistas-pesquisadores-educadores. Desse encantamento têm surgido elaborações artísticas e metodológicas variadas. Essa variação nas elaborações que surgem configura-se pela diversidade de identidades e histórias de vida dos pesquisadores e das pesquisadoras acadêmicas e também pela diversidade nas perspectivas ou maneiras de olhar as manifestações culturais populares bem como nas escolhas teórico-práticas e metodológicas de pesquisa. Quem ganha com toda essa riqueza de proposições e perspectivas é o campo de estudos e nós pesquisadores-artistas-educadores.

Enfatizaremos agora exemplos que revelam possibilidades em relação às perspectivas aplicadas à manifestação popular estudada ou em relação ao modo de olhá-las. Os exemplos citados baseiam-se nas combinações ou sobreposições de teorias e práticas como a etnocenologia, a coreologia, a sociocoreologia e o estudo da encenação teatral. Vamos, então, inicialmente, entender esses conceitos nos pares em que foram aplicados nos estudos desenvolvidos por Amoroso (2009) e Oliveira (2013), respectivamente.

### Glossário

“A **etnocenologia** é uma disciplina recente e que constitui um campo fértil de questões e reflexões, algumas já ressaltadas por outras ciências como a etnografia e a antropologia, e outras que estão sendo desenvolvidas no âmbito dos estudos das Artes do Espetáculo, do Espetáculo Vivant, do teatro e da dança.” (AMOROSO, 2009, p. 115)

“**Coreologia** é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseada na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável.” (LABAN apud RENGEL, 2003, p. 35)



Figura 10: “Marido, eu vou pro samba”

Fonte: por Luciana Batista, licenciada sob código CC BY-NC-ND 2.0

Ao aplicar a etnocenologia e a coreologia à sua análise do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Amoroso (2009), com seu olhar de dançarina-pesquisadora, atribui ao Samba de Roda um caráter espetacular e etnocênico. Como Amoroso afirma, “a coreologia [lhe] parece complementar a gama de conceitos interdisciplinares da etnocenologia” (2009, p. 152). Apesar de reconhecer que o samba de roda é um evento fora do cotidiano social e que enquanto ritual ele possibilita o encontro de corpo e espírito, uma premissa fundamental na etnocenologia, a sua sensibilidade, história de vida e escolhas como pesquisadora permitiram o entendimento daquela manifestação enquanto espetáculo e enquanto cena. A etnocenologia aliada à coreologia ofereceram os subsídios ou argumentos necessários para que Amoroso desenvolvesse sua pesquisa acadêmica durante Doutorado no Programa de Artes Cênicas da UFBA e pesquisa acerca do Samba de Roda.

Os pilares teórico-práticos da etnocenologia que orientaram na construção do olhar sobre o Samba como espetáculo se preocupam com:

- o objeto de estudo ou as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados;
- a reprovação do etnocentrismo enquanto ferramenta metodológica; e
- a noção de espetacular como estratégia que valoriza o olhar estético

Além disso, ao focar no elemento estético do Samba de Roda, quando se refere especificamente à dança, Amoroso recorre aos fatores de movimento estudados na Eucinetica, do Sistema Laban de Movimento, considerada componente da coreologia.

As combinações e variações de peso, fluxo, tempo e espaço no “miudinho” alimentaram a proposta didática de Amoroso. Alguns dos elementos observados nas demonstrações do miudinho foram:

- pés com solas plantadas no chão;
- deslizar pelo espaço: para frente, para trás, para os lados, no lugar, no lugar e girando e por toda roda;
- coordenação das articulações: tornozelos, joelhos e região coxofemural;
- alinhamento de calcanhares e pélvis;
- improvisação e despojamento.

Com base nesses elementos, a experiência didática proposta incluiu exercícios como:

- reconhecimento e sensibilização corporal;
- preparação dos pés;
- preparação dos quadris e joelhos;
- preparação do tronco: cintura, tórax e ombros; e
- exercícios de treinamento do miudinho propriamente dito.

Vamos agora entender os caminhos percorridos pela professora, pesquisadora e dançarina, Agatha Oliveira, e seu engajamento da sociocorologia sobreposta com o conceito de encenação teatral (PAVIS, 2008) para entender o Samba de Roda do Recôncavo Baiano como cena durante pesquisa e escrita de sua dissertação de Mestrado em Ciência da Arte na UFF.

#### Glossário

“A **sociocorologia** apresenta a mesma base teórica coreológica, diferenciando-se pelo fato de possibilitar a aplicação deste olhar às cenas do cotidiano, aos hábitos, às rotinas da vida social e das diversas profissões, além de se referir também aos eventos ritualísticos, festejos, cerimônias sociais e manifestações culturais populares.” (OLIVEIRA, 2014, p. 42)

“A **encenação** teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento [de culturas e linguagens] e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público.” (PAVIS, 2008, p. 1)

Ao aplicar o conceito de sociocorologia, proposto pela coreógrafa, diretora artística e intelectual acadêmica, Regina Miranda, para a análise do Samba de Roda, Oliveira toma como referência não somente a coreologia como descrita por Laban, mas baseia-se também nos Estudos Coreológicos desenvolvidos por Valery Preston Dunlop.

Segundo os Estudos Coreológicos, a análise de movimento é realizada a partir de uma determinada cena teatral, identificando os seus elementos constituintes e formadores e considerando o espaço cênico, ou o que se apresenta no palco, como objeto para análise. Para a autora [Dunlop], a ‘cena’ é constituída por três componentes que se inter-relacionam e se mantêm em constante movimento: ‘ideia’, ‘medium’ e ‘tratamento’ (OLIVEIRA, 2012, p. 24).

Cada um desses três componentes está relacionado nos Estudos Coreológicos com o criador, o performer e o espectador. Vamos entender cada componente.

- A ‘ideia’, de acordo com Dunlop (2002, p. 21), sugere o princípio da criação, estando assim ligada ao coreógrafo e/ou ao performer-criador.
- O ‘medium’ é o momento da execução da ideia, de colocá-la no corpo, ou da própria performance. O medium subdivide-se em outros quatro elementos: performer, movimento, som e espaço, que são denominados feixes coreológicos (MOTA, 2006, p. 45).
- O ‘tratamento’ refere-se ao momento em que a ideia encorpada entra em contato com o público. Ao entrar em contato com a cultura, a ideia então se transforma. E esta possibilidade de transformação é enfatizada por Dunlop (2002), que afirma que as posições que compõem a tríade, ou os três elementos que compõem a cena, não se apresentam de forma estática e imutável, mas sim em constante dinâmica, configurando deslizamentos e sobreposições (OLIVEIRA, 2014, p. 42).

Sob a perspectiva de Patrice Pavis (2008), percebe-se que a encenação teatral é o ponto de cruzamento entre o texto e a representação e acontece no espaço ‘entre’ que se constrói na relação. A encenação é o lugar de diálogo entre o verbal e o não-verbal, entre o que é dito e o que é mostrado. Constrói-se uma ideia de interação entre cena e recepção, visto que a encenação acontece sempre em função de um contexto social de sua recepção ou na relação tríade: texto-cena-espectador. “[...] a encenação tal como a estamos redefinindo não existe a não ser quando o espectador a reconstrói, quando ela se torna a projeção criadora do espectador” (PAVIS, 2008, p. 32).

Na sobreposição dos Estudos Coreológicos com o pensamento de encenação apresentado por Patrice Pavis, que pensa o teatro no cruzamento das culturas, sugerem-se as seguintes associações:

- “Ideia” associa-se à base da elaboração cênica, pensada por Pavis como o texto;
- “Medium” pode ser vinculado ao que Pavis descreve como representação ou ao contato dos atores e atrizes com o texto na cena, mas ainda sem contato com o público;
- “Tratamento” pode ser associado à encenação ou momento em que a cena entra em contato com os receptores ou público.

Ao olhar tais componentes no Samba de Roda, Oliveira (2012) entende que “Medium” e “tratamento” se sobrepõem. A “ideia” foi relacionada aos sambadores e sambadeiras,

performers-criadores; o “medium” e “tratamento” foram relacionados ao momento do Samba no centro da roda – incluindo o “correr a roda” e a “umbigada”, já que o momento da entrada na roda inclui performance sempre em relação com o público (OLIVEIRA, 2012, p. 25).

### Comentário

Entendendo melhor como os componentes da cena se inter cruzam e sobrepõem no Samba de Roda. Oliveira (2014) descreve:

Na sua representação improvisada de combinações de códigos específicos da dança do Samba de Roda do Recôncavo baiano, em contato com a roda e as sambadeiras e sambadores que a compõem, se constrói a cena de tradição em movimento. Entre a música e a dança, entre a letra e a coreografia, entre a sambadeira ou sambador em performance e os sambadores-tocadores do entorno encena-se o Samba de Roda.

Quando se está cantando, por exemplo, uma música cuja letra fala:

O velho sambava assim

Coro: samba velho

O velho, é o samba do velho

Coro: samba velho (MOREIRA, 2009)

Asambadeira ou o sambador-performer que está entrando na roda para a sua dança, no mesmo instante, entra em performance incorporando a informação ou “Ideia” que seria imediatamente sobreposta pelo “medium” e “tratamento.” Sambadeira ou sambador percebe que no texto ou letra do samba cantado está presente a referência de outro corpo; do corpo de uma velha ou velho que samba. Esta informação textual permite que ela ou ele traga no movimento, na dinâmica da dança e no seu modo de sambar características específicas daquele suposto personagem-tipo presente na música.

Pavis descreve o personagem-tipo como sendo a “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas e morais comuns conhecidas de antemão pelo público, e constantes durante toda peça” (PAVIS, 1999, p. 410). Neste caso, a velha ou velho apresentariam características comuns àquele grupo social enquanto figura bastante presente e facilmente identificável naquela sociedade e tempo. A sambadeira ou sambador, com o seu estilo pessoal e suas informações corporais, cria no próprio corpo uma maneira de expressar a velha ou o velho dançando. A sambadeira ou o sambador não tentam “representar” algo que preexiste, mas sim apresentar seu próprio corpo em performance com impressões e informações que ela ou ele julgar relevantes e que estejam relacionadas de algum modo com aquele texto.

Existe uma relação direta entre o que está acontecendo na música, na poesia espontânea, ou no texto e o que acontece na dança, ou seja,

na apresentação. Os movimentos e os gestos que vão sendo trazidos durante a dança da sambadeira ou do sambador-performer são improvisados a partir também dos estímulos que surgem no entorno - a roda - e no que está acontecendo fora da roda, o que caracteriza a encenação (OLIVEIRA, 2013, p. 48).

Analisando a cena do samba de roda, Oliveira identifica tanto fatores de movimento quanto premissas fundamentais para o funcionamento da cena. Dentre os fatores ligados ao movimento, com base nos princípios de movimento de Bartenieff ela identifica:



Figura 11: Arrasta a sandália

Fonte: imagem por Luciana Batista, licenciada sob código CC BY-NC-ND 2.0

- Enraizamento ou contato dos pés com o chão – seja no deslizar do “miudinho” ou pisar o chão como no “corta-jaca”;
- Transferência de peso para locomoção ou brincadeira com os eixos do corpo durante os movimentos;
- Iniciação e sequenciamento do movimento do centro para a periferia e da periferia para o centro; pés - quadril e quadril - pés;
- Movimentos circulares e espirais do quadril e nas trajetórias espaciais.

Para além desses elementos físico-corporais, observaram-se também os elementos componentes da cena do Samba como um todo, a exemplo da:

- improvisação – criação espontânea no momento do samba;
- interação – corpo estabelece relações com elementos e sujeitos da cena como sambadores-tocadores e sambadores-apreciadores que ficam no entorno; e
- jogo entre performance e teatralidade – durante seu samba, sambadeiras e sambadores-performers sambam espontaneamente vivendo e improvisando no presente ou no “aqui e agora”, mas, ao mesmo tempo, se estimulam pela música e figuras exaltadas na música, adicionam uma pitada de “representação” às suas performances.

Ao desenvolver sua metodologia de treinamento para a criação artística, durante trabalho de improvisação dirigida, esta prática pedagógica envolveu três momentos:

- Momento de “Colocar o pé dentro” [da roda] – chegar no espaço e perceber o corpo;
- Momento das “Umbigadas” – momento de interação do performer com elementos como música, imagens projetadas, peças de roupa, elementos como água, argila, etc;
- Momento de “Descobrir os umbigos” – momento da identificação dos movimentos motores de criação, que passaram a ser pequenos temas corporais ou de movimento para improvisação de onde o performer-criador desenvolvia sua performance.

Nesta seção, o Samba de Roda foi estudado como espetáculo ou cena. A partir desse olhar, foi possível a identificação de fatores de movimento e elementos específicos que serviram de mote em processos de criação metodológica e de composição coreográfica. O olhar diferenciado sobre as manifestações gera possibilidades de diferentes desdobramentos na arte.

Apesar de não aprofundarmos aqui uma reflexão acerca do desenvolvimento de processos criativos inspirados nas manifestações expressivas populares, dentro e fora da academia, vale ressaltar alguns elementos importantes observados nessas propostas. Dentre algumas das estratégias metodológicas adotadas, podemos apontar: a importância da valorização e reconhecimento das subjetividades dos dançarinos-criadores e dançarinas-criadoras, suas histórias e experiências ou “mitos pessoais” (SANTOS, 2006); a pesquisa de campo que se desdobra desse contato com a própria subjetividade (ANDRAUS, 2012), o que chamamos aqui de uma etnografia autoreferenciada; pesquisa de referências bibliográficas relacionadas com o(s) tema(s) da criação; os laboratórios de criação que muitas vezes envolvem treinamentos ou vivências corporais particulares ancoradas em princípios de movimento observados nas danças populares, dentre outros. Ao pensarmos em processo de criação, é importante lembrar que “existem inúmeras maneiras de se conduzir a criação coreográfica ou teatral” (CONRADO, 2015, p. 203) e que:

O ato de criação pode ser entendido como um laboratório artístico-educativo, que processa e se expressa em situações de prazer, conflitos, disputas, que refletem problemas do mundo cotidiano do dançarino ou

ator, que impactam muitas vezes a plenitude do ato de criar, atuar, dançar. [...] A montagem, com seus desafios, de uma obra que traz conteúdos das danças de matrizes estéticas africanas e afro-brasileiras, numa dimensão crítica, comprometida com princípios da arte contemporânea, é um ato de militância, enfrentamento e superação de paradigmas impregnados de preconceitos e discriminações provenientes dos segmentos que se consideram superiores e julgam, de forma equivocada, as produções que não partem dos referenciais que esses mesmos segmentos se valem (CONRADO, 2015, p. 203).

## 2.3 Uma proposta multirreferenciada

Apesar dos exemplos citados anteriormente de elaborações metodológicas no campo da dança inspiradas pelas danças populares em manifestações específicas, existem também as criações metodológicas multirreferenciadas ou que partem de informações ou elementos que atravessam mais de uma dança popular e que se caracterizam como aspectos gerais identificados. Como exemplo, vejamos a identificação dos fatores de movimento e indicadores dinâmicos, observados por Neves (2019) em movimentos de figuras presentes nas danças populares ligadas ao Bumba-meu-boi, Caboclinhos, Maracatu, Samba de Roda, Zambiapungas e Nêgo Fugido, como as “molas, dobradiças, alavancas, espirais e esferas” (p. 2332).

Como professor de Estudos do Corpo e Estudos dos Processos criativos na Escola de Dança da UFBA, Neves se inspira no que ele chama de “princípios organizacionais de movimento”, observados nas diversas danças populares como principais referências nesses estudos. Para além dos estímulos oferecidos por uma nomenclatura ligada aos objetos provenientes da mecânica, as histórias, músicas, imagens, passos, sequências de movimento, cantos, dentre outros elementos das cenas populares, alimentam as práticas dos alunos e alunas desses componentes. Como recurso de criação, Neves recorre à improvisação.

Ao pensarmos sobre a dança enquanto campo de conhecimento e nas contribuições das manifestações populares para o ensino da dança, podemos notar que as possibilidades são infinitas. Não buscamos com esta roda de estudos esgotar as questões e ações relacionadas com esse campo, mas sim revelar algumas perspectivas e abordagens esperando que estas sirvam de estímulo para reflexões e investigações futuras.

### Atividade 2 - Parte 2

Lembra do exemplo de manifestação popular que você descreveu na parte 1 dessa atividade? Agora, alimentado/a pelos exemplos de pesquisadores e pesquisadoras que identificaram elementos do popular que viraram alicerces para suas composições artístico-metodológicas, gostaria que você tentasse identificar

um princípio de movimento ou aspecto na manifestação que você descreveu, que você possa aplicar na sua prática de ensino. Descreva o princípio ou aspecto observado, a referência teórico-prática que você utilizou para identificá-lo e como você aplicaria ou trabalharia esse princípio em sua aula de dança. Compartilhe conosco um material por escrito contendo:

1. O princípio identificado na manifestação escolhida na Atividade 2 Parte 1;
2. A referência teórico-prática aplicada para a análise e identificação do princípio ou aspecto; e
3. Descrição de um exercício prático que você aplicaria em sua aula de dança, com base no princípio identificado.

Além disso, gostaríamos que você compartilhasse conosco um vídeo de, no máximo, 5 minutos mostrando o exercício prático que você está propondo.

Nessa segunda unidade, falamos de intelectuais-artistas como Santos, Lima, Amoroso, Oliveira e Neves, que desenvolveram metodologias de ensino da dança e treinamento do ator com base em aspectos e princípios observados em danças populares. Dentre as referências teórico-práticas e conhecimentos sistematizados por esses(as) intelectuais, destacamos a mitologia Iorubá, o Sistema Laban de Movimento, a Capoeira, a antropologia teatral, os conceitos de pré-expressividade, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, a coreologia, a sociocoreologia, o Frevo, a etnocenologia, o Maracatu, o Zambiapunga e os conceitos da encenação e da mecânica. Por fim, falamos de uma proposta de engajamento de princípios organizacionais de movimento em estudos de processos criativos referenciados em múltiplas danças populares.

Espero que o conteúdo e organização do material e das atividades exploradas nessa roda de estudos tenham contribuído para ampliar, de alguma forma, seu olhar e conhecimento acerca das danças populares e das diversas possibilidades de relação das mesmas com a área de estudos da dança. Esse é o momento da umbigada! Passo pra você a vez de entrar no centro da roda para sua dança e para dar continuidade, do jeito que desejar, ao que discutimos e experimentamos nesse semestre. Sigamos com curiosidade e dedicação!

## REFERÊNCIAS

ABID, Pedro. **Viola Machete: Tradição do Samba Chula do Recôncavo**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gb01HcAbYyU>. Acesso em: 20 dez. 2019.

AMARAL, João do. Arte Decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. **Iberoamérica Social**, 18 de agosto de 2017.

AMOROSO, Daniela M. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética, e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira**. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

----- Danças tradicionais nas Universidades Brasileiras: a dança pensada através do corpo popular. In: IV ENGRUP Dança, Recife, 2013. **Anais...** Recife, 2013.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. “Pinga com Limão: um estudo coreográfico”. In CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyrá Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado.(Org.). **Rituais e Linguagens da Cena: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade**. Curitiba: CRV, 2012.

BIANCARDI, Emília. **Raízes Musicais da Bahia**. Salvador: Omar G., 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia**. 2006. 314f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Maria Meia Noite: Pesquisa Cênica Afro-Brasileira e desafios do processo criativo em dança. **Repertório**, Salvador, n. 24, p.201-217, 2015.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza et al. Dança, relações étnico-raciais e educação. VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em dança - ANDA. **Anais...**, Salvador: UFBA, 2019. p.1937-1948.

CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyrá Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. (Org.). **Rituais e Linguagens da Cena: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade**. Curitiba: CRV, 2012.

- DUNLOP, Vallery Preston. **Dance and the performative**. London: Verve, 2002.
- HERMANN, Carla. Construindo uma brasilidade híbrida: a tropicália de Hélio Oiticica. **Travessias**, Paraná, v. 4, n. 1, p.11-23, 2010.
- IPHAN. **Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF, 2006.
- LIGIERO, Zeca. **Carmem Miranda: uma performance afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Publit, 2006.
- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator baiano**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.
- MIGNOLO, Walter. “Aesthesis decolonial”. **CALLE14**, v. 4, n. 4, p. 10-25, enero/junio 2010.
- NEVES, Denilson Francisco das. **Dança(s) popular(es), brinquedo de gente grande: etnoimplicação e multirreferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- NEVES, Denilson Francisco das. Entre molas, dobradiças, alavancas, espirais e esferas: princípios organizacionais de movimentos para muganguear, fazer pantim e malassombrar nas danças populares brasileiras. VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, 2019. **Anais...** Salvador: UFBA, 2019. p. 2325-2337.
- OLIVEIRA, Agatha Silvia Nogueira e. **Samba de Roda: perspectiva sociocoreológica**. Monografia (Conclusão do curso em Sistema Laban/Bartenieff), FAV, RJ, 2012.
- OLIVEIRA, Agatha Silvia Nogueira e. **Do Popular ao Artístico: o performer da cena negra no espelho do samba de roda**. 2013. 168f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013.
- OLIVEIRA, Agatha Silvia Nogueira e. **Intelectuais Negras no Brasil: Incorporando Tradições Afro-Brasileiras na Academia**. *Olhares Sociais*, v. 2, p. 136-153, 2014.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.
- SANTANA, Sandra Regina de Oliveira. **Capoeira angola e técnica da dança: análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento técnico-corporal de dançarinos**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

SANTOS, Edileusa. **Dança de Expressão Negra**: um novo olhar sobre o tambor. Repertório, n. 24, p. 47-55, 2015.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2ª edição. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Renata Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas**: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança contemporânea brasileira. 2010. 239f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

### **Bibliografia Complementar**

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo (RS): Editora UNISINOS, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1986.

LIGIERO, Zeca. O Conceito de “Motrizes Culturais” Aplicado às Práticas Performativas Afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, Maranhão, v. 8, n. 16, p. 129-144, jul./dez. 2011.

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



# ELEMENTOS COMPOSITIVOS DE CENAS DE DANÇA

## 1. APRESENTAÇÃO

“Há uma vitalidade, uma força vital, uma energia, estímulo que se traduz em você pelo seu ato, porque só há uma de você o tempo todo; essa expressão é única. Se você a detém, ela nunca existirá por nenhum outro meio e se perderá. Ela não aparecerá no mundo. Não é de sua conta determinar quão bom ela é, nem quão valiosa, nem como se compara com outras expressões. O que te importa é mantê-la clara e diretamente sua, manter o canal aberto. Você não tem nem mesmo que acreditar em si mesma e em seu trabalho. Você tem que se manter aberta e alerta ao anseio que te motiva. Mantenha o canal aberto. Nenhuma artista é agraciada. [Não há] qualquer satisfação, em momento algum. Há somente uma estranha insatisfação divina, uma inquietação bendita que nos impulsiona e nos faz mais vivas que os demais.” (Martha Graham)<sup>1</sup>

Olá a tod@s! Sejam muito bem-vind@s!

É com imenso prazer que apresento o módulo Elementos Compositivos da Cena de Dança!

Ao longo dessas quatro semanas, iremos estudar aspectos importantes da criação, fundamentando as nossas ações e atividades por meio de referências teóricas e práticas.

Para tanto, convido vocês a adentrarem na experiência espetacular e inovadora da criação cênica que se inicia no palco da mente. Explorar e reconhecer o seu potencial criador, tendo o seu corpo (que é você!), como elemento mais importante dessa cena será a nossa principal meta. O estudo de processos e lógicas compositivas de alguns artistas nos servirão de ferramentas para que a sua experiência de criação tenha bases consistentes para voos cada vez mais altos no futuro. E que, por meio delas, você também possa buscar outras referências, sistematizar o conhecimento adquirido e multiplicá-los em outras instâncias, sejam elas artísticas ou educacionais.

<sup>1</sup> “There is a vitality, a life force, an energy, a quickening that is translated through you into action, and because there is only one of you in all of time, this expression is unique. And if you block it, it will never exist through any other medium and it will be lost. The world will not have it. It is not your business to determine how good it is nor how valuable nor how it compares with other expressions. It is your business to keep it yours clearly and directly, to keep the channel open. You do not even have to believe in yourself or your work. You have to keep yourself open and aware to the urges that motivate you. Keep the channel open. ... No artist is pleased. [There is] no satisfaction whatever at any time. There is only a queer divine dissatisfaction, a blessed unrest that keeps us marching and makes us more alive than the others” Retirado de: MILLER, Agnes de. Martha: The Life and Work of Martha Graham. New York: Random House, 1991. p. 4. <https://citacoes.in/autores/martha-graham/>

Portanto, antes de tudo, vale dizer que este será um diálogo sobre alguns fundamentos e práticas na criação, mas jamais pretenderá ser uma receita ou manual capaz de torná-lo um grande criador. Afinal, um grande chef não segue receitas, mas cria as suas próprias! Assim, a sua potência criadora advirá de um processo no qual as experiências e estudos acumulados facultará a você a desejável autonomia criativa.

Lembre-se que cada um de nós é um ser único no mundo! E por isso, construir e compartilhar toda a nossa energia é algo precioso e que somente cada um de nós pode fazer. Então, como diria a dançarina e coreógrafa estadunidense Martha Graham, citada em epígrafe acima, “mantenha o canal aberto”. É preciso comunicar, compartilhar, difundir, expor as suas ideias. E não há maneira mais prazerosa de fazer isso senão através da criação cênica de dança.

O curso abordará os conteúdos de modo **interdisciplinar**<sup>2</sup> aliando teoria e prática e, portanto, além dos conteúdos artísticos, como os **procedimentos e métodos** de composição cênica, outros conteúdos advindos da **filosofia**, da **psicologia**, das **ciências cognitivas** e da **comunicação** serão cruciais para o processo de aprendizagem; assim como faremos uma visita a alguns referenciais da arte já conhecidos por vocês, com ênfase nos processos de criação. Deste modo, conteúdos práticos aliados às teorias sobre arte nos darão subsídios para a criação cênica.

A cada semana teremos um exercício prático fundamentado numa metodologia de criação específica. Cada atividade deve ser encarada como um plano de pesquisa-guiada-pela-prática (como explicaremos ao longo do curso e dentro das atividades programadas) que resultará numa **cena de dança**. Mas o seu maior e primeiro desafio será descobrir o seu próprio potencial criador e desenvolvê-lo por meio do exercício contínuo da sua **curiosidade, zelo, persistência e vontade**. Isso você conseguirá também por meio da realização de cada atividade, que será como etapas de **projeto artístico autoral** a ser apresentado conforme as indicações programadas. Nesse processo, você certamente irá descobrir o prazer da criação, desfazendo amarras, explorando ideias e soltando o corpo e a imaginação para a aventura da criação artística!

Vale dizer que a criação requer a negociação entre **liberdade e contingência, inspiração e trabalho, tentativa e erro**, até o alcance do **êxito** na formação ou fechamento da obra. O **êxito** (PAREYSON, 1991), diferentemente da ideia de sucesso (mais voltado para a aceitação e validação de um produto para um determinado mercado), consiste em **ser o autor e também o espectador** da obra, entender e seguir a **lei que rege cada obra** em particular, pois não existe uma lei geral para a arte. Isso quer dizer que, para cada obra, há uma lei própria, que vai surgindo no momento em que a obra vai se formando.

---

2 **Interdisciplinar** é um adjetivo que qualifica o que é **comum a duas ou mais disciplinas** ou outros ramos do conhecimento. É o processo de ligação entre as disciplinas. A palavra interdisciplinar é formada pela união do prefixo inter, que exprime a ideia de “dentro”, “entre”, “em meio”; com a palavra disciplinar, que tem um sentido pedagógico de instruir nas regras e preceitos de alguma arte.

Estamos começando aqui a nossa trilha na aventura da criação, onde mapa e território nem sempre coincidirão, já que a realidade e a representação (a depender do ponto de vista) diferem entre si. Por isso “abra o canal” para a experiência de ser atravessado por informações que poderão desestabilizar o seu entendimento sobre a dança, sobre a realidade (sobre aquilo que você pensava ser habitual, familiar) e sobre você mesmo! É preciso coragem, não tema! Pois a recompensa será magnífica! Após os primeiros passos, mesmo que ainda instáveis, em pouco tempo você estará explorando o caminho da criação e cada vez mais confiante naquilo que deve ser trilhado. Assim, poderá arriscar novos caminhos, atalhos e novas aventuras em busca da criação!

Vamos lá!?

## 2. DA MOTIVAÇÃO À CRIAÇÃO CÊNICA: CONCEITOS INTRODUTÓRIOS

O que está em jogo na criação cênica de dança? Quais são os seus elementos constituintes? Como se configura uma cena poética? E de que maneira a criamos?

Antes de responder a essas perguntas, que são importantes para um entendimento racional e lógico da criação cênica, vale dizer que a experiência de viver o jogo da vida é o maior desafio à criatividade. O lúdico, como um modo de jogar e atuar em diversos papéis, possibilita a você lidar com suas percepções, emoções, sentimentos e fazer você se reconhecer como sujeito protagonista da sua própria existência. Talvez, esse seja o primeiro passo para nos entendermos como seres criadores, capazes de inventar e também reinventar a nossa própria história, sob um ponto de vista crítico, particular e único.

De fato, a realidade nos impõe desafios à nossa sobrevivência. Suprir as nossas necessidades fisiológicas é o primeiro deles, mas os desafios da vida diária não cessam de brotar e nos requisitam doses diárias de criatividade para tomada de decisões e resoluções de problemas, dos mais banais aos mais complexos. Criar, nada mais é do que encontrar problemas, lacunas e faltas no ambiente em que vivemos e supri-las de maneira criativa, ou seja, criando uma nova realidade. Na arte, ao tentar transformar a realidade, pensamos em modos e procedimentos diferenciados, em materiais que nos ajudem a essa transmutação do real e no melhor modo de exibir o que foi feito. Por isso, observar o seu entorno e perceber os seus pensamentos, inquietações, sentimentos e emoções sobre aquilo que você vê e vivencia é um primeiro passo na direção da criação. Ao ter uma ideia, um pensamento, um primeiro **insight**<sup>3</sup>, você começa a criar imagens

3 **Insight** é uma palavra importada da língua inglesa para o português. Sua formação surgiu a partir da junção da palavra sight com a preposição in. Ao pé da letra, o significado de insight é “vista de dentro” ou “olhar por dentro”. A palavra insight é utilizada – tanto em português quanto em inglês – com o significado de **intuição**, de **epifania**, de **discernimento**, de **compreensão** ou de **entendimento repentino de algo ou de uma situação**. Disponível em <https://www.meusdicionarios.com.br/insight>

sobre **o que** você deseja criar; **como** irá fazê-lo e com quais materiais; **por que** fazer desse modo e não de outro; e também, **para que** fazer o que se propõe a fazer. Nisso consiste um projeto artístico ou cênico.

O **insight** é, então, algo que surge como uma ideia, como uma **motivação** para realizar algo. Essa descoberta precisa ser cuidada e alimentada por uma pesquisa que se aprofunda nessa descoberta e que se inicia com 1) a **observação** da imagem revelada, buscando entender os sentidos (como sensações, sentimentos, emoções e ideias) que perpassam essa descoberta; se desenvolve com 2) a **maturação** do insight, cuja meta consiste em buscar referências de todo tipo que possam lhe auxiliar na compreensão do insight, buscando fontes históricas, estéticas, filosóficas, políticas e etc. Isto irá fazê-lo entender a complexidade do tema, suas redes de significação e suas diversas possibilidades de abordagem; e com 3) a **seleção** de informações, faz-se a escolha combinada de um ou mais elementos que se justapõem ao tema de modo a criar **coerência** no conjunto. Sabemos, por exemplo, que a ideia de água supõe um infinito de água, mas a quantidade de água num lago é finita, assim como a ideia de ciclo da água também nos evoca uma outra ideia secundária e uma lógica de movimento diferente da ideia de lago, por exemplo. Adiante, iremos relatar a importância das metáforas nas construções narrativas de dança. A escolha seletiva das fontes ou dados pesquisados deverá ser guiada tanto pela razão quanto pela emoção, as quais caminham juntas na construção de uma **lógica compositiva coerente**. A última etapa que nos leva à composição cênica é 4) a **organização** dessas ideias na cena de dança propriamente dita. No caso da criação cênica, é possível e desejável prever ou planejar ações práticas antecipadamente, o que seria um guia para o que se pretende realizar para o alcance dos resultados esperados, tais como, quantidade de pessoas na cena e suas características, tipo de movimentação relativa a tempo, espaço e movimento, figurino e cenário, iluminação e outros recursos técnicos passíveis de serem utilizados na criação; contudo, será na prática, no ensaio de possibilidades, que a dança irá surgindo e se estabelecendo como cena. Ou seja, será preciso testar as hipóteses encontradas e vê-las funcionando na prática. A montagem cênica, com efeito, se dará mediante a experimentação das ideias primeiras que poderão ser modificadas, adaptadas, transformadas ao longo do tempo. A experiência do fazer dará corpo à cena de dança, a qual estará pronta no momento da sua exibição.

## 2.1 Sobre a lei da arte e a lei individual da obra

Como já mencionado, Luigi Pareyson, em seu livro *Problemas da Estética* (1991), argumenta sobre as **antinomias** constituintes do processo artístico. Pareyson afirma que por muito tempo a **lei da arte** se afirmava pela **imitação da natureza**. Até o Romantismo, o que regia a arte era a beleza. Para além das poéticas, dos programas de arte e dos gostos, a beleza era entendida como harmonia, proporção, perfeição interna, e essa regra era o que conferia à arte uma lei geral. Mas, com o próprio romantismo, iniciou-se também a

representação singular de cada indivíduo para além de qualquer idealização, subvertendo assim a própria perspectiva romântica original de adotar padrões ou cânones de beleza. A partir de um certo ponto, chamou-se de artístico a expressão de uma interioridade ou a revelação de um sentimento, mesmo que em contraste com as leis do belo.

E deste princípio o romantismo tirou uma consequência que vai bem além dos conflitos das poéticas e dos gostos, que é a contraposição do programa de figurar objetos feios àquele de representar objetos belos, isto é, o princípio de que a beleza não é lei mas resultado da arte: não seu objeto ou fim, mas seu resultado e êxito. Não que a obra artística seja artística porque bela, mas é bela porque artística: o artista deve se preocupar não com seguir a beleza, mas com fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo. Como diz Goethe, o artista deve visar não ao efeito da obra, mas a existência da obra. (PAREYSON, 1991, p.182)

Embora não mais exista uma **lei geral** que regule a feitura da obra de arte, Pareyson nos lembra que a **inventividade** e a **originalidade** artística não estão isentas de lei. Deixada ao acaso, a licenciosidade e ao capricho, a criatividade artística pode estar sujeita à espontaneidade cega e incontrolada, resultando a obra ao fracasso, ou susceptível ao desvalor, à não apreciação e nem mesmo ao juízo.

#### **Pausa para reflexão:**

Alguns lemas que sobrevoam o imaginário do fazer artístico atestam que “Qualquer um pode dançar”; “Todo mundo pode fazer teatro”; ou, “Qualquer um pode cozinhar”. Em toda e qualquer atividade humana, isso é correto! Mas vale uma ressalva: o lema é verdadeiro se somente se entendermos que qualquer um pode se tornar um bom dançarino, um ótimo ator ou um grande cozinheiro se os seus estudos, dedicação e paixão sobre o fazer forem tão intensos, grandes e apaixonados quanto o seu desejo de poder-fazer. Não é que qualquer um não possa dançar, mas que um bom dançarino pode vir de qualquer lugar. Percebam que esse é um ideário democrático que promulga a todos o direito de escolha e acesso à educação, à informação, à cultura e às artes e difere da ideia de que a arte pode ser qualquer coisa. Este é um bom assunto para discutirmos em fórum no ambiente AVA/EAD. Quero muito saber a opinião de vocês! Continuaremos por lá!

Daqui começamos a descobrir o sentido das antinomias formuladas por Pareyson para a construção da obra de arte, pois, se, por um lado, a atividade artística é invenção, criatividade, originalidade, liberdade, novidade e imprevisibilidade e, assim, não comporta uma **lei de gênero**, por outro, exige rigor, legalidade, necessidade, para a qual existe uma **lei individual**, para qual “a **própria realidade da obra reclama**”. A legalidade então é aquela desejada pela obra singular, ou seja, sua regra individual. Segundo Pareyson, “**Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita**” (1991, p.184 – grifos nossos)

Nesse modo de ver, o processo artístico comporta antinomias que seguem o processo em ordens alternadas e complementares e que se juntam na formação da obra. **Invenção e execução; criação e descoberta; tentativa e organização; inspiração e trabalho; relações entre processo artístico e a obra de arte; e definitividade ou abertura** da obra de arte são, de fato, complementares entre si. O pensamento dialético<sup>4</sup> de Pareyson nos leva à distinção das antíteses presentes no processo artístico e nos encaminha à **síntese** que a complexidade do fazer artístico nos impulsiona alcançar no fazer da sua forma.

### Observação

O capítulo IX, intitulado O processo artístico, estará disponível para a sua leitura na íntegra. Poderemos discutir os pontos centrais do texto no Tira-Dúvidas!!

## 2.2 O momento AHA: o desafio de ‘pensar fora da caixa’

Na fronteira entre o México e os Estados Unidos, um policial observa um homem andando de bicicleta atravessar para o seu país com uma caixa equilibrada sobre o guidão. Cioso com a fiscalização, ele pede que o ciclista pare e abra a embalagem. Após constatar que ali dentro há apenas areia, o fiscal permite que o outro siga. No dia seguinte, novamente o rapaz passa de bicicleta, o policial o interrompe, encontra só areia dentro da caixa. A cena se repete nos três meses seguintes. Passados alguns anos, o policial, já aposentado, vê o homem numa loja e diz: Olha amigo, você me deixou intrigado por muito tempo, entrando e saindo do país com uma caixa onde havia apenas areia. Afinal, o que estava contrabandeando? O outro hesitou, desconfiado, mas por fim respondeu: “Bicicletas”. (Gláucia Leal)<sup>5</sup>

A perspectiva capaz de escapar do convencional é o que ilustra a anedota da bicicleta e retrata a expressão “pensar fora da caixa”, ideia relacionada à possibilidade de sair do padrão, do óbvio e norteia uma forma criativa de pensar sobre uma determinada situação: “Certo, vejo a ‘areia’ (o óbvio), mas onde está a ‘bicicleta’ (aquilo que passa despercebido)? Pensar fora da caixa como a possibilidade de ter novas ideias e aumentar o número de *insights* sobre qualquer assunto se popularizou a partir dos anos oitenta

4 Dialética é uma palavra com origem no termo em grego *dialektiké* e significa a arte do diálogo, a arte de debater, de persuadir ou raciocinar, onde um argumento é defendido e contradito logo depois. Consiste em uma forma de filosofar que pretende chegar à verdade através da contraposição e reconciliação de contradições. O método de pensamento dialético baseia-se nas contradições entre a unidade e multiplicidade, o singular e o universal e o movimento e a imobilidade, onde há uma tese, uma antítese e uma síntese.

5 LEAL, Gláucia. Editorial. In: **Revista Mente e Cérebro**, n. 235, p.3, 2012.

quando o pesquisador Robert Sabga, da Universidade de Toronto, referiu-se ao “pensamento paralelo”, reforçando a ideia de “caixa” em seus estudos de técnicas para solução de problemas.

Giorgio Agamben, em seu livro *O que é contemporâneo? e outros ensaios* (2009), nos coloca a questão da ambiguidade do termo contemporâneo e, por meio de uma analogia poética literária, constrói um argumento que desfaz as cadeias cronológicas do tempo linear para nos mostrar que o contemporâneo não é somente o que está “aqui e agora”, mas o que atravessa todos os tempos, pois é ‘o ainda não’ daquilo que faz refletir a obra de arte. Sobre o que, de fato, se trata o conceito contemporâneo? Agamben conclui que é o que nos escapa da banalidade do real, do óbvio, sendo a capacidade de ver o que está escondido na obscuridade dos tempos (presente, passado e futuro) e naquilo que nos ofusca a claridade. Dito assim, pensar de modo contemporâneo nos desafia a sair do corriqueiro, do banal, do convencional para ver o que a obscuridade do tempo nos omite e afugenta. Assim, não há o que temer na arte contemporânea quando, simplesmente, nos perguntamos o que o artista fez e por que ele fez desse jeito, buscando dialogar com o que está posto em cena.

A arte contemporânea geralmente faz perguntas, provocando um diálogo. E esse diálogo começa com o artista e o mundo e depois com ele e sua obra até chegar ao diálogo final de abertura com o espectador. Então, qual a pergunta que em você não quer calar? Sobre o que e para que você deseja criar? Qual o seu desejo de comunicar?

Alguns estudiosos apontam que é possível aumentar o potencial criativo por meio de comportamentos relativamente simples, tais como: 1) **exercitar** a capacidade de se colocar no lugar do outro (e assim obter outras visões de mundo); 2) **valorizar** as ideias alheias (apoiando-se nelas para construir as suas próprias soluções); e 3) simplesmente **se divertir**, sem pensar nos problemas. Essas atitudes, aparentemente simples, podem ser surpreendentemente úteis. Por fim, a predisposição de incrementar a criatividade é, por si só, um ato de criatividade. E, de fato, segundo os psicanalistas, como Donald Winnicott e Melanie Klein, criar envolve processos psíquicos altamente complexos, cujos ganhos podem favorecer não somente a arte como campo da cultura e da inovação humana, mas também a saúde mental de quem a pratica.

Portanto, tal como fez o gênio do artista visionário Marcel Duchamp (KATO, 2008), quando instalou uma roda de bicicleta invertida sobre um banco e –reinventou a arte, vamos reinventar (e não “inventar” a roda, o que seria ingênuo, pois que já foi inventada para os usos que tem). Como vocês devem lembrar, porque a acessaram no e-book Referenciais Históricos da Arte e da Dança (NOGUEIRA, 2017), Marcel Duchamp trouxe um novo sentido à arte quando criou o ready made<sup>6</sup>, cuja intenção nos convida ao raciocínio, provocando a percepção da arte como uma ideia, um conceito, e questionando a noção de produto ou mesmo de obra de arte. A partir daí, houve um deslocamento não somente conceitual da arte, mas também de sua função. A mudança de perspectiva sobre os objetos e seus usos fez nascer um novo sentido para a obra de arte, trazendo à

6 Acesse Referenciais da Arte e da Dança, EAD/UFBA, de Nogueira (2017), para revisitar esses conteúdos.

baila questões como “O que é arte?” e também “Quando é arte?”. Com seus ready mades, Duchamp traz à tona duas abordagens: uma formal, que pergunta o que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte, e a social, que pergunta qual a função política da arte. O insight de Duchamp se deu num momento em que a oportunidade encontrou a necessidade; uma necessidade que vinha sendo trabalhada com tempo o bastante para tornar-se acontecimento. Assim, o artista tornou-se capaz de modificar a realidade, invertê-la, transformá-la e assim deu-se o momento aha!

O momento aha!, ou o encontro com uma solução original, não óbvia e inesperada, ocorre como uma revelação, como uma epifania, quando o cérebro processa informações com focos de atenção diferenciados. Victoria Bryce (2014)<sup>7</sup> nos conta que, em 1926, o cientista político Graham Wallas definiu o processo criativo em quatro fases: 1) **preparação**; 2) **incubação**; 3) **iluminação** e 4) **verificação**. Segundo Shelley Carson (apud BRYCE, 2014), da Universidade de Harvard, esses estágios parecem ser universais, seja para um cientista, um artista, um publicitário ou um músico. A **preparação**, por exemplo, pode ser dividida em duas partes, a primeira mais direcionada para a **aprendizagem em geral** e a segunda, para o **desenvolvimento de habilidades**. Ou seja, construir uma ampla **base de conhecimentos** e exercitar uma **curiosidade intelectual** é fundamental para obter *insights*. Os dados desses estudos sugerem que pessoas altamente criativas são mais propensas a incorporar ideias novas e, assim, “pensar diferente”. Para ser criativo, é importante quebrar hábitos, sair da ‘zona de conforto’ e se questionar: “Como fazer isso de forma diferente?” Isso se constitui na experiência de **alternar o foco e experimentar o pensamento difuso**, ou seja, prover pensamentos paralelos à questão central. Contudo, atuar criativamente também exige prática, estudo e experiências aplicadas no seu campo de interesse a fim de dominar estratégias e procedimentos até a descoberta de novidades neste campo.

As mentes mais criativas da história como Leonardo da Vinci, Albert Einstein e Ludwig van Beethoven, por exemplo, passaram horas, dias, anos, imersos em seus estudos e por isso se tornaram mestres em suas respectivas áreas. Em outras palavras, a melhor forma de alcançar um alto grau de criatividade é encontrar uma área onde se deseja **desenvolver competências** e segui-las com dedicação!

Se, por um lado, a **preparação** para o ato criativo requer uma imersão num campo de estudo e aquisição de experiências nessa área, por outro lado, após o devido mergulho no problema, estudos científicos demonstram que a melhor forma de encontrar soluções criativas é parar de pensar conscientemente sobre o assunto. A ideia de **incubação** refere-se a deixar o cérebro atuar inconscientemente, provocando uma espécie de dispersão do problema. Assim, cientistas acreditam no poder de advir uma **compreensão súbita** ou um *insight* criativo por uma alternância de foco e distração. O prazer criativo e estético afinal é revigorante e prazeroso, mas exige **persistência**. E quando percebemos esse potencial criativo em nós, a vida fica, no mínimo, mais prazerosa!

7 Nessa Victoria Bryce é uma neurocientista, doutora pela Universidade de Quest, Colúmbia Britânica, Canadá e autora do artigo O momento Aha!, publicado na Revista Mente e Cérebro, Ano XX, número 260, 2014, p.26-33.

### Curiosidade: A descoberta de Arquimedes

Arquimedes desvendou um mistério sobre a coroa do rei de Siracusa. Diz a história que Herão, rei de Siracusa, contratou um artesão para fabricar sua coroa com ouro maciço. Ao ser contratado, o rei ofereceu uma bela quantia em dinheiro e forneceu o ouro a ser utilizado na coroa. [...] Herão recebeu a coroa, mas desconfiou se o artesão teria usado todo o ouro que recebera. [...] Herão contratou Arquimedes e incumbiu-lhe de descobrir a verdade sobre o fato. Arquimedes dedicou-se exclusivamente ao pedido do rei, mas não conseguia estabelecer uma forma de verificar a ocorrência ou não da fraude.

Certo dia, quando se preparava para o banho, encheu a banheira de água e, ao adentrá-la, verificou que certa quantidade de água transbordava. Em virtude dessa observação, ele concluiu que teria como verificar a dúvida do rei. Empolgado com a possível descoberta, saiu correndo pelas ruas em direção ao palácio real, gritando: Eureka! Eureka!, que em grego significa “descobri”.

Para saber como Arquimedes desvendou o mistério da coroa, acesse:

<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/matematica/a-descoberta-arquimedes.htm>

## 3. PROJETO CÊNICO: QUESTÕES DE PESQUISA

Ao tomar a dança como campo de conhecimento e estudo, qual seria o seu maior interesse: curiosidade, desejo de aprender ou aperfeiçoar? Que tal fazermos um pequeno exercício imaginativo escolhendo um **tema** e uma **questão** sobre a dança? A seguir, daremos um exemplo fictício para que você também possa experimentar (por você mesmo) outras possibilidades do **tema** e **problema**. Comece com uma ideia tema simples. Por exemplo: ‘o corpo e suas possibilidades de movimento articular’. E o problema, cuja função é delimitar a investigação de pesquisa tornando os resultados mais coesos e claros, seria, por exemplo: qual a relação possível entre as partes do corpo entre si e o corpo em sua totalidade? Delimitar um tema de pesquisa/estudo é um passo importante e preparatório para a criação de qualquer cena de dança. O passo seguinte consiste em formular uma questão, que pode ser uma pergunta muito simples. Mas é desejável que essa seja uma questão relevante, não somente para você, mas para outras pessoas, alunos, estudantes, colegas.

A ideia ou **tema** é o leitmotif (motivo condutor) do seu trabalho. Isso se define sobre algo que você deseja estudar, experimentar, aprofundar. Daí surge o desenho de um projeto artístico que se resume, grosso modo, em aprender a fazer perguntas e tentar respondê-las no âmbito do projeto.

### 3.1 O quê? Como? Por quê? E para quê?

Ao tratar um objeto de pesquisa ou ao escolher o seu tema de investigação artística, surge uma primeira pergunta: sobre o que quero trabalhar?

Em se tratando de cenas compositivas de dança, você poderá optar por relacionar a parte inferior do corpo com a parte superior, ou optar por trabalhar com simetria e assimetria, ou, ainda, investigar movimentos parciais e totais alternadamente, por exemplo. As descobertas de **como** fazer vão ganhando forma à medida que você as experimenta e, sobretudo, outros possíveis modos de fazer e proceder vão também aparecendo. Justificar o **porquê** ou o motivo que o leva a investigar tal coisa dá maior consistência e relevância à pesquisa. Sendo assim, podemos argumentar que os movimentos totais do corpo, geralmente de **fluência livre**<sup>8</sup>, denotam espontaneidade, liberdade e integralidade, mas que a alternância com movimentos parciais, de **fluência controlada**, constroem sentidos ambíguos, criando uma atmosfera expressiva mais complexa, porque gera oposição e contraste. Da justificativa, obteremos os objetivos ou **para quê**. Neste caso, os objetivos podem ser, além de artísticos, também pedagógicos versando sobre o treinamento técnico-expressivo do artista da dança, formas de sistematizar e criar sequências de movimento, desenvolver expressividade técnica e construir cenas visando montagem de espetáculo, por exemplo.

#### COMENTÁRIO

Grandes artistas possuem pequenos cadernos de notas onde vão registrando ideias, conceitos, informações, perguntas, desenhos, enfim, o que os instiga para a criação. Muitos deles têm se tornado objeto de estudo da arte, como ocorre na teoria da crítica genética<sup>9</sup>. Outros até ganham publicação impressa ou viram peça de museu, como é o caso do “diário pessoal” de Leonardo Da Vinci, vide <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1334010-desenhos-formam-diario-pessoal-de-leonardo-da-vinci-em-exposicao-em-veneza.shtml>

8 Fluência (livre ou controlada) é um dos fatores de movimento de Rudolf Von Laban (1879-1958), teórico da dança e da arte do movimento. Como cada um dos fatores (tempo, espaço, peso e fluência), o fator fluência apresenta possibilidades de graduar a sua intensidade que, por sua vez, resultam em expressividades corporais diferenciadas. Para saber mais sobre esse importante teórico, sua biografia e sobre o que ele denominou coreologia, vale acessar o artigo de Julio Motta em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6786/1/44.pdf>

9 Os estudos genéticos abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo, a saber, literatura, artes plásticas, dança, teatro, fotografia, música, arquitetura, jornalismo, publicidade, e etc. Essa ampliação deve-se, inicialmente, às contribuições teóricas e metodológicas trazidas na tese “Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum”, defendida por Cecilia Salles em 1990, assim como às pesquisas desenvolvidas pelo Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CECG-PUC/SP). Para saber mais acesse [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252007000100019](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019)

### SUGESTÃO

Que tal você adotar um “caderno de notas” ou um “diário pessoal” para o registro dos seus insights e estudos teórico-práticos que realizaremos ao longo do curso? Pode ser um caderno especial que você compre, adote ou mesmo crie, de preferência sem pauta, para que a sua liberdade de escrever, desenhar, colar ou mesmo guardar algo esteja garantida. Com esse recurso, que pode ser até o seu bloco de notas no dispositivo celular (se preferir), você pode registrar as suas ideias no momento do insight, e assim não ocorrerá o risco de esquecê-las!

A sua **escolha temática** é primordial, ou seja, sobre **o que** se quer tratar. O **tema** pode ser encontrado no próprio campo da dança ou em outros universos! Lembra-se quando falamos que abordaríamos os conteúdos de maneira interdisciplinar? Bem, essa é uma tendência epistemológica em voga que implica a imbricação entre disciplinas diversas, com a possibilidade de entrecruzamento entre elas e com possíveis quebra de fronteiras. Assim, o seu tema e questão podem ser de qualquer natureza: artística, científica, histórica, sociológica, filosófica, psicológica, incluindo a imbricação interdisciplinar dessas temáticas. Ocorre que é bastante desejável que o artista-docente coadune a sua obra e o seu desejo de criar com os acontecimentos do presente. Isto quer dizer que um **projeto** alijado da vida ‘real’ e das necessidades emergentes dos sujeitos (ou dos seres viventes neste planeta!) torna qualquer pesquisa menos relevante. Portanto, aliar o seu interesse particular e íntimo ao interesse social e público é uma meta bastante significativa para incorporar a sua pesquisa à cena artística contemporânea, ao ensino da dança em diversos contextos e também às manifestações artísticas tradicionais. O destino da arte é, em última instância, o desenvolvimento da sensibilidade e da consciência crítica dos sujeitos envolvidos – em todos os casos, artistas e espectadores ou alunos e docentes.

Ainda assim, em se tratando dos elementos constituintes da cena de dança, vale dizer que, mesmo no ambiente virtual, **espaço, tempo e movimento** continuam a ser **componentes** básicos da cena. A eles, devemos direcionar o nosso pensamento a fim de encontrar um problema ou, melhor dizendo, uma questão relevante à pesquisa artística. **O que** se movimenta? **Como** se movimenta? **Por que** o movimento ocorre dessa maneira e qual a importância dele? **Para que** essa cena é criada?

Agora, avance no exercício, tentando responder **como** fazer a pesquisa. **Como** fazer uma cena de dança, uma coreografia, um espetáculo, diz respeito aos modos de **produção**<sup>10</sup> de trabalho e à **estrutura** de montagem, ou como a cena vai se organizar. Os modos de produção coreográfica, que incluem o processo criativo, podem ser mais colaborativos, onde há criação conjunta do grupo ou elenco do projeto; ou mais ortodoxos, quando

10 A expressão “os modos de produção de trabalho” foi cunhada pelo filósofo, sociólogo, historiador, economista e jornalista, revolucionário socialista, Karl Marx (1818-1883) e significa a união das forças produtivas e das relações sociais de produção. Para Ernst Fischer (1987, p. 60), a visão marxista critica a ‘produção pela produção’, a arte como algo comercial, suspeito e opaco, e que sob a égide capitalista acaba por subordinar-se às leis da competição, supostamente ancoradas num mercado “livre”.

há um coreógrafo ou diretor que dirige as ações do grupo. Evidentemente, há formas mistas e graus de maior ou menor aproximação desses pólos e que diferenciam o nível de implicação dos sujeitos nas ações criativas.

Os **modos de criação** também orientam os **métodos** que são os meios pelos quais se alcança um determinado objetivo. Os métodos, por sua vez, possuem um conjunto de técnicas que se pode utilizar de maneira assertiva para se chegar à feitura da obra. Se a criação pode ser **conjunta, compartilhada ou colaborativa**, onde os sujeitos são intérpretes-criadores ou co-criadores, ou se há ainda colaboradores externos ao processo, isto irá, certamente, influenciar nos resultados obtidos. Do mesmo modo, os métodos interferem na forma finalizada, já que uma proposta de **improvisação livre ou estruturada** provoca uma experiência de criação e recepção muito diferente de uma coreografia ensaiada, por exemplo. Assim como o processo de ensaio, treinamento e montagem irão diferir de acordo com as diferentes propostas. A ideia da montagem cênica, seja de cenas menores ou de um espetáculo de dança, vai variar na medida em que os modos de criação se modificam.

Muitas formas de **composição, organização ou estruturação** de cenas são possíveis. A maneira como os materiais são tratados faz aparecer uma determinada configuração. **Justaposição, colagem, montagem, sequência, plágio, transposição, empréstimo, citação** são exemplos de modos de tratar os materiais de dança advindos das investigações junto ao corpo, ao espaço e ao tempo, assim como algumas técnicas de junção de materiais são fundamentais no processo de criação, tais como **combinações, fragmentação, acumulações, variações e desdobramentos** dos materiais. Os modos de tratar os materiais são ideias de processamento de informações que vão surgindo e se organizando, conforme ocorra o manejo desses materiais.

**Por que e para que** se destina a arte, uma cena ou um espetáculo de dança? Sobre a necessidade da arte, o filósofo alemão Friederich Nietzsche (1999) defende que todos nós, humanos, temos necessidade de arte, sendo que uns, os artistas, têm necessidade de arte em primeira ordem, uma condição que impera um fazer prioritário sobre todos os outros, e, para os não artistas, que também necessitam de arte, há uma necessidade de segunda ordem, a qual se faz também imprescindível. Em suma, há uma urgência da arte na vida de qualquer um de nós; sua apreciação e enlevo dá a sua audiência, a seus praticantes, a seus aprendizes e apreciadores a sensação de prazer, contentamento e êxtase, além de um sentido simbólico à vida comum.

A resposta à função da arte pode suscitar controvérsias, já que em primeira instância a arte não deve servir a ninguém, a não ser à necessidade do artista de fazê-la. Mas há o espectador ao qual se destina a arte, há o compartilhamento de ideias e de comportamento, há a aplicação da arte em outros campos, como na educação, na psicologia, e, por esse viés, a arte tem múltiplas funções que não devem, no entanto, ser reduzidas a um mero serviço, seja este particular, público ou privado.

A arte é necessária a todos e deve também ser acessível a todos, em sua diversidade de propostas e interesses. O tema da arte deve ser universal no sentido de poder atingir a todos em sua sensibilidade, criticidade e prazer estético; e por sua realização, feitura

e difusão dar-se-á a ver a sua relevância política, artística, filosófica e social, mas jamais deve se constituir num pensamento único, uniformizado e alienado de uma consciência de si e do outro.

Assim, o discurso artístico é também ideológico e é imprescindível que o artista tenha consciência disso, de que o seu pensamento, as suas ideias e a sua obra carregam sempre um ideário, uma ideologia que irá alimentar uma determinada cultura. Daí será importante perceber o que nos influencia e como tratamos essa influência, se de forma crítica ou alienada, pois, onde se destaca um determinado discurso, uma narrativa vai se organizando e gera influência no seu ambiente. Se o objetivo final da obra é transmitir uma mensagem poética, é mister saber que tipo de discurso estamos construindo e o que dá o sentido das nossas narrativas. Nessas relações intrínsecas ao projeto artístico, a obra vai se formando na sua coerência para o alcance dos objetivos ou metas do trabalho que devem ser o dar a ver o problema, questões da pesquisa artística ou a solução poética almejada. Nisto consiste a finalização e exibição da obra, frente a uma audiência: uma implicação ou co-dependência de atos de significação.

#### Pausa para reflexão

Com o advento da pós-modernidade, o corpo físico, ordinário, biológico, tomou o poder e a arte transformou o nosso modo de ver, sentir e ser no mundo. Por outro lado, as transformações tecnológicas que surgiram com as novas tecnologias transformou o mundo e as nossas relações a ponto de se pensar uma pós-humanidade constituindo um corpo-máquina ou um corpo pós-humano? Ora, se o material fundante da dança é o corpo, seja ele de carne e osso ou de bits, o que podemos pensar acerca dessa noção de corpo? Estou curiosa para saber a sua opinião...vamos lá?

## 3.2 Materiais, métodos e elementos compositivos

Os **materiais e os métodos** constituintes de cada composição irão variar e guiar o projeto de composição que vai se formando<sup>11</sup>. Contudo, o corpo, de fato, eu diria, o corpo humano é o **material básico da dança**; sua maior fonte de expressão, e este será

11 A tese fundamental da teoria estética da formatividade, de Luigi Pareyson, é a de que a questão artística se funda essencialmente no fazer. E, portanto, as soluções artísticas se dão no “agir estético” no interior do processo artístico. Ver: PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

um componente invariável, pois é do/no corpo que a dança acontece. Assim, somos materiais e sujeitos da criação – criador e criatura! Os métodos empregados são a resposta que damos ao problema, ou **como** iremos proceder à criação. Os modos e os meios de criação nos guiam nos nossos fazeres e são contingenciados pela experiência anterior e presente para a realização cênica futura.

As cenas de dança necessitam de **materiais (sendo o corpo o seu material fundante) e métodos ou procedimentos de criação**. A partir dos elementos da dança, percebemos os materiais de que dispomos, assim como as suas características. Por exemplo, a quantidade de pessoas que deseja trabalhar, tipo físico, idade, experiência ou códigos técnicos da dança que possuem ou o que se caracteriza como **corpo**; ritmo, cadência, velocidade, lonjura ou brevidade ou o que se caracteriza como **tempo**; e forma, linhas, níveis, dimensões que caracterizam o **espaço**, permitem a você entender de que maneira irá trabalhar esses elementos na cena. Do mesmo modo, os métodos e procedimentos de criação, ou seja, o modo de acessar repertórios, tais como textos, imagens, acontecimentos, canções, e etc., e combiná-los de uma determinada forma resultará em uma determinada configuração cênica; na forma do espetáculo que evidencia também a maneira como foi feito.

Cabe ao autor, diretor, coreógrafo, grupo ou coletivo, antever ou planejar a experiência do fazer/criar a partir dos conhecimentos e procedimentais que optar por utilizar junto aos materiais de que dispõe. Somados à sua experiência ou à sua motivação, as cenas vão sendo criadas. Assim, será possível imaginar ações, investigações e até mesmo vislumbrar, de maneira difusa, a cena a ser criada.

Contudo, há de se prezar pela coerência entre materiais e métodos, o tema e a questão ou questões que você formulou para o projeto cênico. **Lembre-se** que a pergunta aqui é saber **como** vai tratar os materiais de que dispõe! Pensar sobre o assunto e planejar, antecipando possíveis ações, é um passo importante, não obstante esses termos possam se modificar e até mesmo se transformar completamente ao longo do processo. Isto não implicará prejuízos quando o que se pretende é alcançar o resultado final de maneira coerente. **Lembre-se** que nisso consiste o êxito da obra de arte! No caso da dança, questões implicam ações e movimentos que se constituem em experimentações cênicas. Essas experiências se constituem em hipóteses ou teses fracas que visam solucionar o problema encontrado. Assim, no decorrer do processo, é comum que algumas ideias prevaleçam e outras desapareçam por completo em função do que cria aderência ou não com o que foi criado até então. Falaremos um pouco mais disso adiante.

Na última parte desse conteúdo didático, trataremos de identificar as lógicas compositivas de alguns artistas, visando a experimentação prática desses fazeres.

### 3.3 Elementos básicos, compositivos e intermediários da cena da dança

Vale elucidar a distinção entre **elementos básicos** ou permanentes, **elementos compositivos** ou constituintes da cena e **elementos intermediários** ou acessórios. Importante fazer aqui essa distinção resumida, pois isso será relevante tanto para apreciarmos obras de arte como também para construir **cenas de dança**, entendendo a sua natureza, ou o que lhe é próprio, essencial e que condiciona a sua existência e aquilo que é um suplemento ou passa a fazer parte da cena por uma necessidade poética<sup>12</sup>, da criação cênica.

**Tempo, espaço e movimento** são **elementos básicos compositivos** da dança, mas podemos observá-los em outras linguagens artísticas, não é mesmo? Isso nos explica uma das razões pelas quais observamos porosidades, hoje mais visíveis, nas fronteiras entre as mais diversas linguagens artísticas. Se esses são elementos fundantes da dança – tempo, espaço e movimento – quais seriam os seus **elementos compositivos**? Em resumo, é o modo como você utiliza os elementos básicos. Por exemplo, a exploração de gradientes de **velocidade** ou ritmos variados se refere ao tempo; o manejo de **direções, locomoções, ocupações topográficas** e de níveis se relaciona ao **espaço**; e **posturas, gestos** (desenho do corpo no espaço) e **forma** são relativos ao movimento; e há também a relação entre eles. As cenas resultam de estruturação e organização da obra como um todo coerente, também denominada configuração poética.

Os **elementos intermediários** da cena fazem relação com os elementos básicos e compositivos de modo a reforçar a função poética. Objetos cênicos, tais como figurino, iluminação e cenário, por exemplo, são elementos constituintes da cena, mas que são tipos de acessórios que vão dar ênfase ou iluminar determinado sentido na representação. Vale dizer que esta é uma tentativa de categorizar os elementos constituintes da cena, sem desejar reduzir as suas potências a uma única função, visto que cada categoria poderá, a depender do caso, ser redimensionada a ponto de inverter as suas funções primordiais para atender às demandas poéticas do projeto. Sendo assim, um elemento dito acessório pode tornar-se básico ou compositivo se passar a ocupar um lugar central na cena, como um chapéu, uma determinada iluminação ou uma cadeira, por exemplo.

Certamente, é preciso identificar ainda oposições, contrastes, repetições (cânones), redundâncias, e outros tantos recursos de composição que são dependentes dos **materiais e métodos** de que se dispõe.

12 Poética, do latim poiesis (palavra de origem grega), significa criação ou o ato de elaborar composições artísticas. Uma poética possui uma determinada configuração ou recursos expressivos utilizados pelo criador. Pode-se dizer que se constitui em um programa de arte (PAREYSON, 1991) que engloba o processo desde sua ideia original até a sua finalização; a forma estética da obra.

### 3.4 Pesquisa como procedimento coreográfico: o exemplo do coreodrama

Na minha dissertação de Mestrado sobre processos criativos, intitulada *Metas de contato: método e técnicas psicodramáticas aplicadas à composição coreográfica* (PPGAC/UFBA, 2002), apresentei a **teoria da espontaneidade** de Jacob Levy Moreno (1997), médico e psiquiatra austríaco, fundador do psicodrama. A premissa básica da ação psicodramática é **‘viver uma segunda vez verdadeira’** pela representação de cenas revividas, ou vividas uma segunda vez no palco psicodramático. Nesse “como se” de realidade, ou seja, ao reviver no aqui-e-agora o que se passou antes, o ator psicodramático protagoniza a sua própria vida e pode buscar alternativas para novas ações e reações ao problema ou fato passado. Nesse contexto de representação, uma memória toma novas proporções e sentidos e uma outra realidade é então vivenciada na cena psicodramática e incorporada à construção subjetiva. Desse modo, segundo Jacob Levy Moreno, há uma “catarse de integração”: uma reelaboração do passado; uma epifania; uma iluminação do problema e sua consequente liberação do campo das neuroses do sujeito.

A premissa da espontaneidade criadora é “dar uma resposta nova a uma situação antiga” (e, desse modo, escapar da habitualidade ou, no caso terapêutico, do sintoma) ou “dar uma resposta adequada a uma situação nova”. Nisso consiste desenvolver a **espontaneidade criadora moreniana, a saber**: desenvolver em maior grau os diversos papéis sociais na interação com pessoas e promover empatia ou a capacidade de se colocar no lugar do outro. Isso é um tipo de procedimento que treina papéis sociais, políticos, afetivos, funcionais, e etc., por meio da atuação nesses contextos no espaço da representação cênica. Esse procedimento opera renovando experiências a fim de desenvolver potências e livrar-se do sintoma em processo de reinvenção de si mesmo.

Na aplicação de método e técnicas selecionadas do psicodrama, a exemplo de construção de imagens, inversão de papeis e o duplo, desenvolvi o que denominei de **coreodrama** (NOGUEIRA, 2002), que se constitui num método de criação cênica, construído a partir da subjetividade dos bailarinos, sujeitos da pesquisa artística.

A meta dessa pesquisa, vinculada à linha Poéticas e Processos de Encenação, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, desenvolveu um método de composição coreográfica e apresentou-o em forma de encenação. Várias estruturas cênicas foram criadas utilizando o método cinco-três-um, adaptado do psicodrama (cinco instrumentos: diretor, ego-auxiliar, palco, plateia e protagonista ou tema protagônico; três etapas: aquecimento, desenvolvimento de estruturas cênicas e feedback; e um contexto: o **coreodramático**). Denominei o método de **coreodrama**, mesclando a ideia de composição coreográfica e contexto dramático.

A **coreografia**, movimentos e passos criados para compor uma determinada cena de dança, e o **drama** (termo de uso corrente no teatro e que significa ação) combinam ações que envolvem questões recorrentes de uma história, de situações vividas pelos

intérpretes-criadores retratadas ou adaptadas à construção cênica, sentimentos, sensações, enfim, experiências de vários tipos. O processo resultou em um dueto de atores-bailarinos, composto de várias cenas, as quais formaram uma montagem cênica. Elementos como corpo e movimento, voz, trilha sonora original e adaptada, figurino, cenário e iluminação se constituíram em elementos cênicos da obra. Contudo, vale aqui uma brecha para discernir entre elementos cênicos (a saber cenário, luz, figurino) de um espetáculo e elementos compositivos de uma obra de dança, que são, basicamente, gesto ou movimento, topografia padrão, timing ou ritmo cênico e atuação ou performance, além dos procedimentos metodológicos e técnicos concernentes à cena.

Como já vimos, uma cena de dança é composta basicamente de corpo, espaço e tempo. Os **elementos compositivos** da cena serão combinações entre esses três elementos básicos (tempo, espaço e movimento), e ainda sustentados por um tema condutor ou questões a serem exploradas na cena. Tais questões podem dar ênfase a um ou mais elementos a serem integrados na cena, como objetos intermediários, cenário, ou por meio de combinações, variações e desdobramentos de cenas matrizes. O **procedimento coreodramático** poderá ser experimentado como exercício prático em aula presencial nos pólos em que a disciplina seja ofertada para a demonstração de algumas técnicas para a construção de imagens, gestos e cenas de dança. Dentre as técnicas mais recorrentes, destaco a técnica do espelho, do duplo e do solilóquio, advindas do método psicodramático.

A ideia de repetição remonta à noção de ensaio, treinamento e aperfeiçoamento, quando se trata de estabelecer uma apropriação de mecanismos ou procedimentos de montagem baseados numa determinada lógica. A repetição ou ensaio visa o aprimoramento do fazer e se constitui num modo de investigar uma maneira peculiar de se mover, de fazer mover e de criar dança. Isso é o que fazemos nos exercícios de aprendizagem. Mas, no caso do coreodrama, a função da repetição e de reinvenção de si mesmo, fazendo uma outra vez de maneira diferente, busca novas respostas e escapa, assim, de padrões habituais. Assim, busca-se uma liberdade criadora na reinvenção de sistemas conhecidos e obsoletos. Neste viés, a repetição, para além da sua função do mesmo, visa criar outros sentidos.

## 4. RECORTES CONCEITUAIS SOBRE A IDEIA DE REPRESENTAÇÃO

Ao longo da história da dança, a natureza das temáticas cênicas foi mudando, assim como o modo de representá-las. A própria ideia de **representação**, que nas artes cênicas se constitui no ato ou efeito de exhibir, encenar, atuar, pode ser entendida de diversas formas e, portanto, devemos observar como o termo é empregado e em qual contexto.

### Significado de Representação

Substantivo feminino. Ato ou efeito de representar. Exposição, exibição. Ideia que concebemos do mundo ou de alguma coisa. Ato de representar, de desempenhar papéis em teatro: representação de uma comédia, de um drama. Reprodução por meio da escultura, da pintura, da gravura: representação de uma batalha. Reclamação ou protesto a uma autoridade. Importância de um cargo, de uma posição pública, etc. Trabalho desempenhado em nome de uma firma, de uma empresa: representação comercial. Conjunto de pessoas designadas para simbolizarem um grupo maior; delegação: a representação da Itália era composta apenas por mulheres. Etimologia (origem da palavra *representação*). Do latim *repraesentat(i)o, onis*, representação, imagem, retrato.

Fonte: <https://www.dicio.com.br/representacao/>

Para a teoria cultural (EDGAR; SEDGWICK, 2003), a **representação** é concebida como a representação de pensamentos em linguagem e remete ao reflexo de experiências de mundo. Em termos sociais, a representação também possui um significado político porque se constitui a partir de um determinado grupo social, institucional, ou outro, ligada à construção de identidade, ideologia e poder, nos quais imagens e discursos são criados mediante representações de um grupo social específico. Nesse viés, a **representação** não somente reflete a realidade, mas constrói uma realidade social por meios de representações de contextos.

Na filosofia, Mario Bunge (2002) define representação como uma tradução conceitual, visual, auditiva ou artifactual de um objeto (material ou ideal). A exemplo de metáforas, representações são sempre enunciados de ideias concretas (passíveis de construções reais) ou abstratas (construções simbólicas). Entretanto, Bunge alerta que, nas representações artísticas, não há apenas um padrão semântico, capaz de refletir a realidade. Na arte, segundo ele, qualquer fato ou padrão pode ser representado de diversas maneiras. Por serem simbólicas, as representações artísticas não são miméticas (imitação da realidade), nem icônicas (reprodução exata e fiel da realidade). Já Nicola Abbagnano (2000) se refere à representação, do lat. *repraesentatio*, como vocábulo de origem medieval, que indica imagem ou ideia, ou ambas as coisas, e foi usado pelos escolásticos<sup>13</sup> como “semelhança” do objeto. Segundo Abbagnano (2000, p.853), para Tomaz de Aquino, “representar algo” significa “conter a semelhança da coisa”. Ao fim da escolástica, o termo passou a ser comumente usado como: 1) aquilo por meio do qual se conhece algo; 2) aquilo que é imagem no ato de lembrar; e 3) aquilo capaz de causar o conhecimento sobre a coisa do mesmo modo que a própria coisa.

13 Na filosofia escolástica da Idade Média, o pensamento cristão se baseava na tentativa de conciliação entre um ideal de racionalidade, corporificado especialmente na tradição grega (Platão e Aristóteles), e a experiência do contato direto com a verdade revelada pela fé. Por extensão, qualquer filosofia era elaborada em função de uma doutrina religiosa

A ideia de representação na dança vem sofrendo alterações ao longo da história. Desde a fundação da Académie Royale de Musique et Danse (Academia Real de Música e Dança de Paris), fundada por Luís XIV em 1672 (atualmente, Ópera de Paris ou Opera Garnier), a dança e, mais especificamente, o balé clássico tinham como função exaltar o poder do monarca e, nesse sentido, representar o poder, a luz e a soberania no rei. Como vocês sabem, o próprio rei, apelidado de Rei Sol, era um bailarino; o primeiro; o mais importante, já que as coreografias eram criadas para ele e em torno da sua figura. Percebam que a ideia de representação aqui não é ficcional, o que dá à cena uma verossimilhança<sup>14</sup> ainda maior, mesmo permanecendo a relação ambígua entre imagem e ideia. Na representação, a **verossimilhança** detém um caráter de probabilidade ou de parecença com o real. Era dessa verossimilhança que propunha falar Jean Jacques Noverre, em suas Cartas sobre a Dança (1760), e por isso considerado o primeiro teórico da dança (MONTEIRO, 2006).

A Academia Real de Paris deslocou os **balés de corte** das festas e dos salões de baile palacianos para os teatros fechados com um público pagante, o que levou a dança a um status profissional. Jean Jacques Noverre foi o maior crítico dos **balés de corte** e, sem fugir à tradição clássica, previu uma **nova cena para o balé**, ao qual denominou **balés de ação**, provocando uma reflexão sobre a sua **poética**, sobre a **técnica** e sua função de representação (cf. MONTEIRO, 2006). Apesar de primar pela manutenção da tradição do espetáculo de dança, a abordagem conceitual de Noverre inaugurou uma reavaliação entre natureza e artifício na ópera e no balé, redimensionando os critérios de **verossimilhança**.

Mariana Monteiro (2006, p.31), em Noverre: cartas sobre a dança, afirma que

O uso progressivo da **cena como caixa de perspectiva**, separando o palco italiano da audiência, empurrando o espetáculo, cada vez mais, para o campo da pura visualidade, fazendo com que, no sentido de tornar-se pura aparência, leva Noverre ao questionamento das relações entre a pintura e a dança. **A cena faz-se quadro, mas quadro que só fala à alma se for pintura de uma ação, de sentimento ou de afetos humanos, até mesmo quando toma como paradigma a pintura, o aspecto poético é reconhecido como essencial.** Põe-se, novamente em pauta, a temática da verossimilhança e da relação entre natureza e artifício, e mais uma vez a chave para a compreensão das formulações noverrianas será encontrada nos temas cadentes do classicismo.

Dentre os pressupostos da reforma cênica que Noverre propunha, havia uma **reflexão sobre os princípios gerais da dança**, como **função poética** e **recepção da obra**, até o enfrentamento de questões relativas à **execução da obra**, entre elas a atuação do intérprete. Por meio da crítica ao artificialismo pantomímico exagerado, propunha o desenvolvimento da **arte de representar** e da própria pantomima que deveria se

14 Característica do que é verossímil, que aparenta ser ou é tido como verdadeiro; verossimilhante. Qualidade do que parece verdadeiro e não contraria a verdade.

desenvolver para além do artificialismo. Assim, entra em debate corrente no século XVIII a questão da verossimilhança, estando agora em foco, no âmbito da interpretação, fazendo oposição entre espontaneidade e controle, no que diz respeito à atuação do bailarino. Aqui, **a ideia de representação é alterada**, destituindo a **artificialidade e a ilusão pantomímica** da função de mero divertimento, dando lugar à **mimese**<sup>15</sup> no balé ou à imitação verossímil da natureza.

A **cena** barroca dos **balés de corte** se apresentava com danças de casais que se deslocavam no salão de festas com uma espacialidade simétrica e maneirismos gestuais. Enquanto o espaço forjava a arquitetura dos jardins palacianos, os maneirismos replicavam a frivolidade do cotidiano da nobreza, distante do trabalho braçal. Esses balés serviam comumente a dar suporte às óperas e às peças teatrais e a divertir a plateia. Em suas Cartas sobre a Dança (1760), Noverre fundou os pressupostos dos **balés de ação**, defendendo um outro tipo de construção coreográfica e de entendimento da dança, onde passou a existir **temática, expressividade e dramaticidade cênica**, buscando provocar emoção, ou gozo estético no espectador. A ideia foi tão contundente à época quanto ainda o é hoje, já que ainda influencia o pensamento teórico e prático sobre a dança. Assim, Noverre, bailarino, coreógrafo e também considerado o primeiro teórico da dança, erigiu uma nova dramaticidade para a cena da dança, inaugurando a ideia de que a dança é uma **arte autônoma** tanto quanto o são as belas artes, o que lhe serviu de argumento para a sua defesa em prol da sua reforma.

**Representação é sinônimo de:**

exibição, exposição, perfil, petição, protesto, queixa, reclamação, efígie, função, cor, récita

15 Do gr. mimesis, “imitação” (imitatio, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. Heródoto foi o primeiro a utilizar o conceito e Aristófanes, em Tesmofórias (411), já o aplica. O fenómeno não é um exclusivo do processo artístico, pois toda actividade humana inclui procedimentos miméticos como a dança. Para saber mais acesse <https://edtl.fcsh.unl.pt/ency>

## 4.1 Isto não é um cachimbo...ou é?!



Figura 2 - A primeira versão do quadro de René Magritte anuncia a simplicidade da forma e a complexidade do enunciado que contesta a representação do real e cria incertezas. Afinal, isso é ou não é um cachimbo?

Fonte: <https://www.historiadasartes.comsala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/>

Na primeira versão do famoso quadro “Isto não é um cachimbo”, de 1926, René Magritte, artista belga do movimento surrealista, desenhou um cachimbo cuidadosamente e, com uma escrita regular e caligrafia impecável, escreveu sobre a tela desenhada: “Isto não é um cachimbo”. Em outra versão, o mesmo cachimbo foi desenhado, escrito o mesmo enunciado, exibida a mesma caligrafia; porém, o texto e a figura estão posicionados dentro de uma moldura que, por sua vez, está sustentada por um cavalete e este está sobre um assoalho de madeira com suas tábuas bem visíveis. “Em cima, um cachimbo exatamente igual ao que se encontra desenhado no quadro, mas muito maior”. Essa é a descrição que Michel Foucault (1988) faz do quadro de Magritte no livro homônimo ao enunciado, analisando-o na sua perspectiva filosófica.

Mas por que isso nos interessa? O que Magritte nos informa é que a representação não é a coisa representada; tem uma outra função e natureza. Assim, nos explica que a arte possui uma similitude de verdade, uma pretensa semelhança com a verdade, a tal verossimilhança. E, ainda, que um pensamento ou ideia não é a imagem, já que não existe uma correspondência direta entre elas, entre realidade e representação imagética.

De fato, uma ideia pode gerar diversos tipos de representação, não é mesmo?

### Papo filosófico:

Para o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre (1978), o problema da imaginação, ou de construir uma imagem de um objeto mentalmente se resume em não distinguir a diferença entre a coisa em si e a coisa para si. O problema é superado quando conseguimos distinguir a diferença entre o real e o imaginado. Partindo do pressuposto de que todas as coisas possuem características específicas, tais como cor, forma, posições que constituem a sua existência, Sartre define que essas características constituem a essência da coisa e sua autonomia de existência. Isto se configura na coisa em si, que existe independentemente de minha vontade ou da sua. Por outro lado, a imagem da coisa (imaginada) somente pode existir para alguém, para uma consciência que está apartada da coisa e, portanto, é uma coisa para si. Se a coisa em si é existência, essência, autonomia, a coisa para si é uma identidade de essência, pois a coisa imaginada é idêntica à coisa real em suas características essenciais, entretanto, não é a coisa mesma. Assim, a **imaginação** é uma representação mental do 'real', onde se conserva uma certa identidade de essência da coisa imaginada. Provavelmente, essa similitude com o 'real' é o que torna a imaginação um tipo de representação que dá sentido à realidade.

E afinal, o que o corpo na dança representa? O corpo é presença, objeto e sujeito da representação. A obra que se faz no corpo é representação de verdade, mimese e verossimilhança? Responder a tais perguntas não é algo simples. A dança, de fato, é uma arte complexa, pois possui ingredientes de abstração e subjetivação, de realidade e ficção, de imaginação e desejo, postos em cena por meio de matéria viva e consciente: o corpo.

A cena de dança comporta um ou mais corpos que também constroem uma relação entre si, além das relações que se fazem com outros elementos da cena. Essas relações criam o nexos ou o sentido da obra que se projeta ao espectador. É quando a representação ganha o sentido estético na sua finalização ou feitura e abertura ao espectador, e cumpre a sua função no **êxito** conquistado pelo trabalho artístico, ou seja, pela sua realização.

A questão estrutural da representação então varia em função dos **materiais e métodos**. Essa organização pode ter um suporte mais rígido, como no caso do quadro ou da escultura, ou mais flexível, como é o caso do corpo; mesmo que este corpo tenha, por sua vez, limites estruturais. A arte feita ao vivo possui uma estrutura mais maleável e, portanto, sujeita a muito mais variáveis, pois não é estática. Contudo, as artes em geral possuem as suas especificidades, mas também as suas relações de similitude. Por isso, a hibridação entre as artes faz parte de movimentos de cunho político e estético, e mesmo alguns artistas transitam por diversas áreas, como foi o caso do artista carioca Hélio Oiticica (1937-1980).

## 4.2 A dança, o samba e o trans-objeto de Hélio Oiticica

Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), artista performático, pintor e escultor, inicia com o irmão, César Oiticica, estudos de pintura e desenho com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1954. Nesse ano, escreve seu primeiro texto sobre artes plásticas, quando, a partir daí, o registro escrito de reflexões sobre arte e sua produção torna-se um hábito. Participa do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Aos poucos, abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. O parangolé ou “capa da liberdade”, fruto das experiências de Hélio Oiticica (1937-1980) com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, é criado no fim da década de 1960.

Para saber mais, acesse: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>.

Em oposição à coreografia como estrutura, ou à coreografia como sistema de controle do outro, Hélio Oiticica se interessou no impacto da dança improvisada sobre seu trabalho a partir dos anos 1960. Contrariamente às regras e às tarefas da coreografia tradicional, Oiticica observou a dança como experiência de “imanência do ato”, conduzindo-o a uma “nova descoberta da imagem” (LEPECKI, 2013, p.103). Ele defende uma noção de ‘tempo-cor’, utilizando cores quentes, particularmente as cores primárias, para construir os seus “penetráveis” e seus “parangolés”, conduzindo-o a uma transformação das estruturas da pintura e da escultura e redefinindo as margens da sua representação artística, construindo a noção de “não-objeto”. Para Lepecki (2013), essa quebra de fronteiras na obra artística de Hélio Oiticica não são nem objetos, nem sujeito, mas ‘coisas’.

Para Oiticica, com o não-objeto que é a **dança**, a pintura e a escultura podem escapar da sua objetividade e finalmente tornar-se proposição para um novo comportamento perceptivo com o atravessamento do espectador, ultrapassando o objeto que se torna a finalidade da expressão estética. Para ele, não seria um novo condicionamento para o espectador, mas a destruição de qualquer condicionamento, como “o exercício experimental da liberdade” (Mario PEDROSA, apud LEPECKI, 2013, p. 104), através da ativação, do acesso e da ação atribuídas ao objeto e ao sujeito, sendo essas totalmente imprevisíveis.

O interesse de Oiticica pela dança passava ao largo da coreografia teatral, formal e estruturada, mas ele investia, em sua pesquisa, sobre a prática do **samba**, assim como pelas suas origens sociais, raciais, corporais, políticas e urbanas. Oiticica era membro da Escola de Samba Mangueira, do Rio de Janeiro e, a fim de dançar, superar e, principalmente, transcrever objetos, ele começa (a partir de 1964) a utilizar a expressão

“**trans-objeto**” para descrever as suas obras, alcançando, assim, o limite dos objetos artísticos ou uma zona onde o limite dos objetos e dos sujeitos se torna mais e mais ‘vago’. A imprevisibilidade da coisa criada subverte e distorce a objetividade e a individualidade do objeto, que passa a compor e exprimir distorções, tornando-se ‘outra coisa’, um *laisser-êtr*e expressif (deixar-ser expressivo), para ele, tão particular às coisas.

Wagner Swartz, artista brasileiro contemplado pelo Projeto Rumos Dança (2004), política cultural para a dança do Banco Itaú (extinto em 2013) com o espetáculo “**wagner ribot pina miranda xavier le schwartz transobjeto**”<sup>16</sup>, faz referência a vários artistas, incluindo Hélio Oiticica com o movimento antropofágico do modernismo brasileiro, propondo a ideia de corpo trans-objeto. A performance de Schwartz, que hoje reside entre Brasil e França, circulou dentro do Brasil, fruto do apoio do projeto Rumos Dança, cujo mérito foi apoiar artistas da dança contemporânea durante mais de uma década. Vale lembrar que, recentemente, ao construir uma performance referenciada na obra de Lygia Clark<sup>17</sup>, importante artista brasileira e parceira de Hélio Oiticica em diversos projetos, Schwartz criou *La Bête* (O Bicho, 2017), performance que obteve um destaque nas mídias impressa e digital e na sua carreira pelo fato de ter sido censurada em diversos locais de apresentação, inclusive na cidade de São Paulo. O artista foi acusado de atentado ao pudor por estar nu e a performance se constituir a partir de um convite à plateia a manipular o corpo do artista como se fora um objeto, em alusão aos “objetos relacionais”, de Lygia Clark.

Vale conferir<sup>18</sup> algumas entrevistas com o artista e matérias relacionadas a este evento que se tornou um marco do retrocesso que as artes sofreram com a polarização direita-esquerda recentemente instaurada no Brasil e no mundo, culminando com a eleição do presidente Jair Messias Bolsonaro, em 2018. As críticas às artes e à liberdade de expressão foram acirradas, com cortes em secretarias de governo, ministérios e programas de apoio à pesquisa, às artes e às universidades e, infelizmente, à liberdade de expressão.

## 4. 3 Representação cênica em Pina Bausch: repetição e transformação

Repetição e transformação é a síntese do que Ciane Fernandes, Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, faz da dança-teatro de Pina Bausch. Em sua tese, Fernandes (2017) analisa e compara a poética da cena pinabauscheana, onde a repetição aparece de maneira recorrente, com a cadeia significativa de Lacan, importante

16 Para saber mais sobre o coreógrafo, acesse [www.wagnerschwartz.org](http://www.wagnerschwartz.org).

17 Para saber mais sobre os “objetos relacionais” de Lygia Clark, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=ckQEQ4HKCE8>

18 Para ler algumas das matérias sobre Schwartz, acesse <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1456/1335> e [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/25/interna\\_diversao\\_arte,701800/cena-contemporanea-dominio-publico-conta-historia-de-artistas-nacio.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/25/interna_diversao_arte,701800/cena-contemporanea-dominio-publico-conta-historia-de-artistas-nacio.shtml)

psicanalista francês, que propõe o argumento de que a repetição do sintoma vai liberando consequentemente os sintomas anteriores (sim, a cadeia de significantes de Lacan na psicanálise se compara ao conceito de espontaneidade de Moreno no psicodrama). Para Fernandes, do mesmo modo, o sentido (significado) do gesto também vai se liberando ou se transformando com a repetição. Esse é um aspecto estético da obra de Pina.

Um ótimo exemplo dessa experiência de repetição pode ser observado em uma das cenas de *Café Müller* (1978), de Pina Bausch, acessando <https://www.youtube.com/watch?v=VCQ29EUwvrl&t=62s>

Esse pode ser um ótimo exercício de observação de elementos constituintes da cena de dança. O que podemos considerar? Do que se trata? Como se dá a performance ou quem ou o que está em primeiro plano e em planos secundários? Qual o contexto da cena?

Após essas observações, será também desejável apreciar a peça inteira em <https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA&t=4s>

Podemos abrir um Fórum de Discussão a fim de entender a obra no seu todo e seus elementos constituintes! O que acha?

Podemos fazer as mesmas perguntas para uma outra cena de dança?

No que se refere à poética da dança, ao processo artístico da representação dramática criado na cena de Wuppertal, Bausch criou um método coreográfico baseado em perguntas e utilizou-se da experiência e memória dos seus bailarinos para a construção cênica de sua obra de dança.

*Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* (1989), escrito por Raimund Hoghe e Ulli Weiss, compila textos e fotos de um trabalho de Pina Bausch. Neste livro, escrito na forma de um diário, os autores mostram o cotidiano da companhia de Wuppertal e o seu processo criativo; histórias de infância; viagens no cinema; filmes, associações (alusão à técnica psicanalítica); e, ainda, sorrir; exercitar o sorriso; tentar uma coisa estúpida. E assim, frases, histórias, situações e imagens são produzidas e transformadas em dança.

As imagens aqui têm uma relevância enorme, assim como o modo como essas imagens compõem as cenas do teatro-dança de Bausch. Vale dizer, assim como veremos na nova dança dos anos de 1980, que a noção de intérprete-criador aparece aqui de maneira contundente e é um elemento essencial na dança-teatro. Na obra de Bausch, os bailarinos são também co-criadores.

## 4.4 A representação como metáforas encarnadas

Ao nascermos, experimentamos o contato com o mundo à nossa volta por meio dos nossos sentidos. A criança recém-nascida inicia sua experiência de vida, onde o bom funcionamento do seu sistema fisiológico, paralelamente ao sistema sensorio-motor, vai desenvolvendo afetos e delineando a sua personalidade. Através desses sistemas corporais, sentimos o mundo à nossa volta e elaboramos significados. Sim! É por meio dos nossos corpos que sentimos e pensamos o mundo, com as suas contingências e com as nossas. E com o corpo, objeto e sujeito cênico, representamos o mundo ao nosso modo.

Os filósofos da linguagem, Lakoff e Johnson (1999), apresentam instigantes argumentos sobre o corpo e a mente, no seu precioso livro *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*<sup>19</sup> (infelizmente, sem tradução no Brasil), e mostram que **a nossa mente é encarnada**. Isso quer dizer que nós pensamos com o nosso corpo e que a nossa mente é corporificada e, assim, a ideia de uma mente imaterial, como uma consciência fora de nós (geralmente atribuída a uma moral) não está fora de nós. A concepção dualista de corpo e mente formulada pelo filósofo francês René Descartes (para alguns, somente mal interpretada<sup>20</sup>) foi também questionada pelo neurocientista António Damásio (1996), em seu polêmico livro *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Nesse livro, ele comprova, por meio de pesquisa experimental, que razão e emoção não operam separadamente por um dualismo estrutural da mente, mas se coadunam em processos mentais complexos, sem os quais não sobreviveríamos. Bem, então, se a nossa consciência é encarnada, o nosso pensamento é algo que se processa no corpo, na comunicação entre as informações que absorvemos do mundo por meio dos nossos sentidos: tato, paladar, audição, visão e olfato. É por meio desse sistema sensorio-motor que essas informações chegam até o cérebro, e é por meio delas que nosso corpo cria sentido para a nossa experiência. Esses sentidos também nos dão orientações espaciais, temporais, visuais que nos possibilitam criar **cenas de dança**, e por fim, nos proporcionam o prazer estético da cena criada, a fruição da obra de arte, o sentido da beleza intrínseca ao objeto de arte. Vale lembrar que a beleza aqui não se confunde com um ideal ou modelo a ser seguido. Não existe na dimensão artística uma ditadura

19 Filosofia na carne: o pensamento encarnado e o seu desafio para o pensamento ocidental (tradução livre).

20 Ramozzi-Chiarottino e Freire (2013), ao defenderem o não dualismo cartesiano, recorrem à citação de Levy (2010, p.86): “esses dois modos da substância” (cogitatio & extensio; Ad & Tan. VIII. p.31), afirmados por Descartes, “fixaram-se rapidamente no debate filosófico do século XVII, como um dualismo entre corpo e alma, e em seguida, no imaginário ocidental como herança cartesiana, associando-o a uma série de posições estranhas à doutrina do filósofo, algumas até explicitamente rejeitadas por ele”. Para ler o artigo de Ramozzi-Chiarottino e Freire (2013) na íntegra, acesse [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300012)

da beleza, pelo menos não mais, embora haja tendências, influências, contaminações, enfim, além de um mercado de arte e de difusão de informações que não nos cabe aqui explicitar, pois seria assunto para um outro texto.

Comprovada a superação do problema mente-corpo, que supunha uma mente imaterial, fora do corpo e que o governava, Damásio (1996) enfatiza que, assim como mente e corpo, **razão e emoção** não estão separadas, mas unidas em uma operação altamente complexa de criar experiências de todo tipo. Assim, constituímos o nosso self, o nosso eu particular, a nossa individualidade e experiência de mundo, que é também o que nos possibilita a experiência autoral da criação, onde o corpo torna-se palco das nossas emoções e pensamentos. É desse modo que as ciências cognitivas nos apoiam em novas teorias sobre o corpo e a dança, como é o caso da teoria corpomídia, formulada pelas Professoras do Programa de Estudos em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Helena Katz e Christine Greiner, as quais defendem a tese de que “a dança é o pensamento do corpo”. Há uma epistemologia que emerge desse conceito e que se aplica também a outras áreas além da comunicação, na política, nas artes e também nas ciências. Assim, toda narrativa construída no corpo, no espaço e no tempo é um discurso no/do fazer que possui um tipo de pensamento, que está, por sua vez, impregnado na obra. É como pensar as poéticas – os programas de arte – como processos operando dentro da nossa própria mente e na relação corpo-ambiente.

Outro argumento central de Lakoff e Johnson (1999) (e que a ciência já demonstrou) é que esse **pensamento encarnado não é literal, mas metafórico**. E o que são metáforas senão imagens criadas no nosso cérebro em forma de pensamentos, sonhos, lembranças? Como figura de linguagem, a metáfora substitui uma coisa por outra. É um ‘como se’ de realidade, uma representação do real que, por sua vez, se torna parte dele mesmo. Quando eu pronuncio ou escrevo a palavra CASA, a ideia ou a compreensão de casa aparece na forma de uma imagem, e não de uma palavra escrita. E daí surge o entendimento de que a percepção é criação, um “como se” de realidade e não a realidade de fato, pois, no momento que apreendemos o mundo, estamos supondo uma realidade, interpretando o mundo com os nossos olhos, imaginando com o nosso corpo. Segundo Merleau-Ponty (1994), em seu livro Fenomenologia da Percepção, a percepção é sempre parcial e é dada primeiramente pelo “corpo-próprio” (conceito que define a própria experiência do existir pelo sentir) particularmente pela visão que comunica ao cérebro uma determinada realidade percebida pelo sujeito. Para a fenomenologia merleau-pontyana, a realidade não é dada, mas percebida como um fenômeno.

Por fim, no terceiro argumento do livro, Lakoff e Johnson (1999) afirmam que o pensamento é majoritariamente inconsciente, ou seja, somente uma pequena porção do que somos, do que sabemos, do que pensamos nos é revelado à consciência. Como aquela pequena porção de gelo na superfície do Polo Ártico – a ponta do iceberg –, a nossa consciência flutua numa zona mínima de superfície, enquanto que o inconsciente está mergulhado numa amplitude, cerca de cem vezes maior do que a zona consciente.

Assim, estamos nós-corpo diante do mundo. Um corpo em relação consigo mesmo e com o que está à sua volta, criando sentidos diversos para a sua experiência. Criar é o modo peculiar de elaborar experiências particulares e comunicá-las aos outros, trazendo à consciência um infinito de possibilidades inovadoras de ser e estar no mundo.

### Curiosidade

Octávio Paz, poeta mexicano com Prêmio Nobel em literatura (1990), foi traduzido pelo poeta paulista concretista Haroldo de Campos e interpretado por Marisa Monte no seu álbum Barulhinho Bom, de 1996. Nele, o tema da percepção é uma experiência de tradução:

“Me vejo no que vejo  
 como entrar por meus olhos  
 em olho mais límpido?  
 E olha o que eu olho  
 É minha criação isto que vejo  
 Perceber é conceber  
 Águas de pensamento  
 Sou a criatura do que vejo”

Blanco. Música de Haroldo Campos e Octavio Paz - Turnê Barulhinho Bom, Marisa Monte.

Para ouvir esse pequeno trecho musicado, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=b0qnKFbr0BM>

Por fim, no terceiro argumento do livro, Lakoff e Johnson (1999) afirmam que o **pensamento é majoritariamente inconsciente**, ou seja, somente uma pequena porção do que somos, do que sabemos, do que pensamos nos é revelado à consciência. Como aquela pequena porção de gelo na superfície do Polo Ártico – a ponta do iceberg –, a nossa consciência flutua numa zona mínima de superfície, enquanto que o inconsciente está mergulhado numa amplitude, cerca de cem vezes maior do que a zona consciente.

Assim, estamos nós-corpo diante do mundo. Um corpo em relação consigo mesmo e com o que está à sua volta, criando sentidos diversos para a sua experiência. Criar é o modo peculiar de elaborar experiências particulares e comunicá-las aos outros, trazendo à consciência um infinito de possibilidades inovadoras de ser e estar no mundo.

## 4.5 O lugar da representação cênica na dança

Estamos tratando dos elementos constituintes das cenas de dança, certo? Isso significa dizer que o lugar dessa cena se transforma: seja no tempo, historicamente, ou no espaço, geograficamente. De fato, tanto a cena quanto o lugar dela são sempre passíveis de mudança, a depender do contexto social, político, artístico, histórico e, evidentemente, estético, que resulta em escolhas diversas e em diversos tipos de **representação**.

Na contemporaneidade, o **lugar que a cena de dança ocupa** é variado e múltiplo. Da rua ao ambiente digital, a cena criada também difere da ideia de composição coreográfica no sentido tradicional do termo (seja ela na forma de solo, duos, grupo ou multidão), onde a estrutura cênica é formada por sequências ou séries de movimentos executados por bailarinos bem treinados tecnicamente ou por pessoas comuns, sem nenhuma técnica adquirida. Nesse sentido, a dança contemporânea é democrática, porque abarca diversos tipos de corpos e propostas estéticas. Afinal, incorporar os códigos de treinamento físico que resultam em técnicas corporais específicas não é o bastante para a criação de cenas de dança contemporânea. Artistas têm arriscado muito ao longo da história, com especial atenção aos artistas pós-modernos, responsáveis por criar relações entre arte e ciência, arte e política, arte e a própria arte, e que ajudaram a construir uma cultura contemporânea, numa **representação** globalizada e local, recheada de hibridismos e sempre em mutação.

Atualmente, quando pensamos em cenas de dança, percebemos que o tradicional palco italiano medieval ou o antigo teatro grego de arena já não dão conta suficientemente das diversas possibilidades e desejos de expressão por meio da dança. O cenário artístico muda e, com ele, as suas formas e modos de expressão. No mundo contemporâneo, a dança comporta espaços alternativos àqueles tradicionais, seja por necessidade da própria obra e dos artistas que desejam um outro tipo de configuração e recepção da obra, seja para subverter as políticas de ocupação de pautas em teatros tradicionais, muitas vezes escassas, competitivas ou com custos muito caros de produção, seja para criação de outro tipo de experiência.

CENA – do Latim scaena, “palco, cena”, do Grego skena, significa, originalmente “tenda, cabana” ou o lugar da encenação, originalmente, um espaço fechado destinado à exibição artística. Na derivação do termo, encenação é algo que se dá a ver, que se mostra, se revela. Assim, uma cena pode estar tão somente representada no palco, na tenda, no circo, mas também nas ruas, na verticalidade dos edifícios da cidade, no espaço ambiental; rural, no ambiente digital, e ainda, em trânsitos poéticos. Se uma cena inventada requisita a **representação** da abstração da realidade com imagens de dança, o importante será entender que o **lugar da representação cênica da dança** deverá ser um espaço preñado de liberdade de expressão, do exercício de possibilidades de transformação, de realização de sonhos, de desejos e busca de novas experiências.

## 5. A NOVA DANÇA DOS ANOS 1980 E SUAS DRAMATURGIAS

O *Dossiê de Dramaturgia da Dança* (1997) é um registro importante para o entendimento do surgimento da *nova dança* na Bélgica e na França, cuja influência atesta a transformação nos modelos e funções estabelecidos na esfera da produção criativa da dança. O *Dossiê* expõe, de maneira singular, características de uma função emergente na cena de dança. Denominados dramaturgos da dança, os artistas elencados no *Dossiê* discutem o processo de feitura da obra, o papel do intérprete e das hierarquias existentes entre coreógrafo/diretor e, principalmente, discursam sobre a construção cênica da dança e sua produção de sentido.

No Brasil, o movimento *nova dança* se consolidou na cidade de São Paulo com companhias e artistas independentes que se propunham a uma pesquisa híbrida de dança, teatro, improvisação e somática, tendo a Cia Nova Dança 4, coordenada por Cristiane Quito (direção) e Tica Lemos (pensamento corporal), como um expoente desse movimento, o qual foi nitidamente imbricado com uma dramaturgia da dança.

O *Dossiê* é um documento histórico, que traz registro de diversos dramaturgos, função emergente à época e que, ainda hoje, conserva algumas incertezas. Por ser um termo híbrido, advindo do teatro, a dramaturgia da dança ainda é um campo de estudo teórico e prático em desenvolvimento, embora muitos artigos e, inclusive, teses de doutorado possam ser encontradas sobre o assunto.

Aqui, apresento um resumo desse recorte histórico, entendendo que a origem do termo e dos seus primeiros registros podem nos dar subsídios estruturantes para se pensar a construção do processo criativo na dança sob a ótica da dramaturgia na dança, componente importante para o estudo das práticas de construção cênica e seus significados, e para se entender a função e o sentido originário do termo intérprete-criador, que emerge desse contexto. Destaco, ainda, que o movimento *nova dança* trouxe à baila a noção de intérprete-criador como co-criador da cena de dança, juntamente com a ideia de uma espécie de fusão entre interpretação/performance dos artistas da cena e a configuração do espetáculo, construída antes somente pelo diretor ou coreógrafo. Deste modo, ressaltar a dramaturgia como uma função intrínseca à construção de obras e o intérprete-criador como co-autor dos processos criativos nos faz entender os seus diferentes modos de operar a construção de cenas de dança.

Um *fac-símile* do *Dossiê* será disponibilizado e poderá ser lido na íntegra por vocês.

A seguir, um resumo esquematizado dos principais pontos do texto poderá lhes auxiliar no entendimento e na sistematização das ideias contidas no *Dossiê*.

## DOSSIÊ: DRAMATURGIA DA DANÇA (BÉLGICA, 1997)<sup>21</sup>

### 1. O processo dramático de marianne van kerkhove:

- Kerkhove participou de cinco produções consecutivas com Anne Teresa de Keersmaeker.
- A dramaturgia é entendida na base de toda criação artística, montagem, representação e pressupõe continuidade.
- Dramaturgia como regra, doutrina ou teoria não se aplica à dança, pelo contrário, “procura-se uma rota pela qual se chega à estrutura de todo o material que chega sobre a mesa de produção, sobretudo não se fazendo hoje o que se fez ontem, mas tomando o processo como algo sempre novo.”
- Assim como traduz o dramaturgo Bernard Dort: “...é uma consciência prática”
- Noverre: o primeiro dramaturgo da dança: submeteu a virtuosidade às necessidades da obra na sua ‘integridade’, o que revela que a dramaturgia sempre existiu, mas só recentemente adquiriu o status de uma prática consciente.

### 2. Dramaturgia de conceito

- As escolhas se impõem ao processo de investigação.
- A busca por repetição/replicação são submetidas ao conceito.
- Sabe-se a priori onde se quer chegar.
- Busca-se coerência com o conceito dado.
- Comumente é elaborada pelo dramaturgo e pelo diretor por meio da interpretação de um texto (já que está mais vinculada à dramaturgia no teatro), antes que a exploração se inicie.
- Escolhe-se trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, filmes, objetos, ideias, etc.)

### 3. Dramaturgia de processo

- Escolhe-se trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, filmes, objetos, ideias, etc.).
- O material humano é o mais importante e a personalidade dos performers é o fundamento da criação quase tanto as suas capacidades técnicas.

21 Retirado da revista Nouvelles de danse. Edições Contre danse, Bruxelles, 1997.

- No desenvolvimento do processo, com o estudo e manejo dos materiais, apreende-se como se comportam os mesmos e como se relacionam entre si.
- Um conceito aparece lentamente, assim como uma estrutura e formas mais ou menos definidas, cujas características não são definidas antecipadamente.

#### **4. Composição**

- Manipulação das variações (texto, música, movimentos).
- Tipos de narrativas no teatro e na dança:
  - Segundo Steve Paxton, “a dança não é o meio mais adequado de contar histórias”: contar histórias, desde os primórdios, implica a necessidade de dominar a vida, o mundo. Ex: os mitos.
  - Palavras, assim como gestos, podem emitir clichês, estereótipos e causalidades inelutáveis de estruturas narrativas e desfecho. Contudo, a dança provoca uma outra narrativa, que se constitui em:
    1. Uma qualidade da abstração
    2. Qualidades de emoção
    3. Significação de movimentos que escapam a uma narrativa linear.

#### **5. Multidisciplinaridade teatral e retorno ao clássico na dança**

- Anne teresa de keersmaeker e jan fabre se aproximam do balé clássico.
- A incerteza dos tempos provoca a busca de certezas em tradições e linguagens já existentes.
- “Démarche” = atitude, postura, método = maneira de pensar
- Anne teresa – rosas danst rosas – composição de estruturas sem conhecimento prévio. (acesse ao vídeo – dança de thierry de mey (1997) e coreografia de anne teresa de keersmaeker. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=vllzexpboy>)
- “Approach” > aproximação e acesso à linguagem clássica
  - Perde-se teatralidade e ganha-se qualidade abstrata
  - Relação forte entre música e dança
  - Diversidade de leitmotiv: formas múltiplas de utilização de textos e filmes, formas ordinárias; lugar preciso e

engendramento de movimentos complexos e gestos simples; starts estruturais e emocionais.

#### **6. Antoine pickels (escritor, diretor, dramaturgo belga pós-béjartiano)**

- Relação com a música e repetição de movimentos/sequências
- A dança pressupunha um argumento e/ou conexão com outras disciplinas (influência béjartiana)
- ‘Teatro do movimento’
- Influência de Pina Bausch (às vezes excessiva)
- Explosão da nova dança belga – anos 80
  - Sem formação profissional específica
  - Anti-Béjart
  - Sem referências na dança
  - Fundada numa dramaturgia que escapava da influência da dança-teatro

#### **7. Noção de falibilidade da dança**

- A multiplicação de acessórios sustenta a ideia de que a dança não se basta por ela mesma
- Apelo ao texto; limite de linguagem.
- Aportes diferenciados criam zonas de diálogos com risco de sobreposição e anulação de algumas zonas.
- Empobrecimento da linguagem corporal (como: noções de gravidade, esforço e esgotamento)
- Formas bastardas com sucesso relativo:
  - Sem referências.
  - Não perturbadoras ou de fácil entendimento.
  - Sem questionamento.

#### **8. Dramaturgia versus dança pura**

- A força da arte como perturbação versus provocação

- Pensamento intelectual versus independência da linguagem corporal
- Necessidade de esclarecimentos ‘dramatúrgicos’
- Mascarar o físico sob uma espécie de ‘tinta intelectual’
- Atos de censura (ambos)

### **9. A dramaturgia como circulação para manter o mundo à parte (jean marc adolphe)**

- A COREOGRAFIA É A DRAMATURGIA DA DANÇA: “veracidade da encenação”.
- A dramaturgia não é para o espetáculo o que a liturgia é para a religião, ou seja, não há um protocolo fixo.
- DRAMA+AGIR – um agir não submisso a uma ordem divina. O drama tem um caráter moderno – uma combinação entre o sublime e o grotesco.
- A dramaturgia interroga sobre a ação de representar. Qual o sentido desse agir? Como a ação faz sentido?
- Há uma dialética entre a ação e o sentido que esta possa representar.
- Pergunta-se sobre o que iluminar e como fazê-lo?
- Questiona a pertinência do movimento e sua inscrição no espaço e testanto (jamais provando) as tensões entre corpo e mundo.

### **10. Paradoxo do intérprete e de suas interpretações (Nathalie Shulmann)**

- Diversidade de “approaches”, estendendo campos referenciais distintos.
- Pesquisa de conceitos operacionais – devolver ao bailarino o que lhe cabe – ser intérprete.
- Paradoxo da interpretação: toda leitura/análise repousa sobre a interpretação, cuja validade permanece tributária da clareza dos quadros de referência (metodologia, taxonomia)
- Interpretação do ato – sobre a ação e como ela se dá (fazer e/ou agir)
- O trabalho de improvisação (Hideyuki Yano) visa conseguir o ‘artifício’ capaz de fazer emergir o necessário para tirar o artista e o espectador de seus códigos habituais (superação de know how/savoir faire).
- Genealogia secreta: os segredos que um bailarino porta em si formam sua corporeidade e estimulam a sua interpretação.

- Alquimia do conjunto: extratos/camadas do processo de construção poética.
- Dança teatralizada/teatro dançado: colagem, plágio, transposição, empréstimo, citação.
- Fusão de intérpretes e coreógrafos/criadores
- Estados de corpo preliminar e referencial:
  - “O bailarno evolui através de uma pluridisciplinaridade que ultrapassa o domínio técnico de seu corpo e abraça uma extensão expressiva cada vez mais ampla”.
  - “Toda leitura e análise repousa sobre uma interpretação”.
  - Interpretar = traduzir, exprimir, explicar, apresentar. O que nos remete ao fato de que há sempre algo a tentar tornar-se visível.
  - “A dança, quando ultrapassa a simples coreografia, uma operação geométrica e cronológica, quando ela se torna a ‘geometria da situação’, atinge um ponto de solda entre o espaço e o tempo”.
  - Limites são explorados e dominados.
  - Remeter a dança e sua corporeidade à sua origem: consciência corporal, inventário de técnicas e métodos, análise de movimento; jogo entre criador e intérprete.

### **11. Texto e dança: uma dramaturgia do inapreensível (Alain Neddham)**

- Crítica: gestual desconectado com o texto: “a redundância não é o único perigo, mas também a gratuidade”.
- Pretexto: “Imagino então escrever textos muito curtos para os bailarinos a partir de quadros e de paisagens fotografadas, sem ambição narrativa e sem pesquisa poética. Pequenos textos concisos, como cenários falados, como uma sucessão de telas de fundo”.
- Bricolage: experiência de articular materiais existentes no corpo e no mundo e produzir algo novo; encontro desesejado de dois ou mais métodos de criação, p. Ex., a dança-teatro de pina bausch.
- “Ser dramaturgo num contexto de colaboração aparece como aquele que coloca a questão do sentido induzido pelo encontro de uma frase, de uma sequência coreográfica [...] não ser um gestor, mas uma sentinela à espreita de tudo aquilo que carrega[...] o conteúdo de uma narrativa.”

- O sentido se dá especialmente através do intérprete.

## **12. Do perigo de não ser visto (Charlotte Dubray e Benoit Vreux)**

- Dois registros de significação emergem e se confrontam, autônomos e distintos: i) o texto que tem suporte na linguagem e ii) a encenação, linguagem da representação.

- No acontecimento do dizer [da dança], o texto e a encenação, conjuntamente, descobrem-se um ao outro, numa relação de atualização, a qual chamamos DRAMATURGIA.

- Como candidato ao texto, o corpo e suas significações: i) o corpo vivo (pré-expressivo, biológico, ideograma, hieroglifo; memória da espécie; ii) o corpo vivido (biográfico, 'real presença'; iii) o corpo texto (livro, narrativa)

- No corpo se sobrepõem técnicas, psiquismo, afetos, biografias culturais e profissionais com entrelaçamentos de camadas de signos.

- O corpo singular excede o espaço-tempo do palco e assegura-nos cadeias de significações.

- Não é uma simples exposição semântica e NEM um “não importa quem”.

- Na dança, a dramaturgia se centra no corpo que ela designou como sendo o principal lugar de emergência de sentido: técnico, carnal, emotivo.

- O corpo se inventa e se conta ao longo de toda a coreografia

- Ao longo de um tempo cênico compartilhado, busca-se fazer advir uma linguagem interior, comum a todos e desconhecida de cada um.

- A aposta paradoxal dessa 'nova dramaturgia' consiste em fundar uma significação sem o suporte mimético, simbólico ou narrativo.

- Prevê, sobretudo, a imanência confessa e incontestada do movimento.

**Vamos ao tira-dúvidas para elucidarmos questões referentes ao dossiê sobre a nova dança dos anos de 1980? Para afinarmos o entendimento sobre o assunto e nortear a nossa conversa, destacaremos alguns temas sobre o assunto que nos interessa discutir, como, por exemplo: como definir dramaturgia na dança? Qual a sua função na composição cênica? E como se dá o processo de construção dramaturgica?**

**Combinado, então?! Nos encontramos por lá!**

## 6. DOS PÓS-MODERNOS AOS CONTEMPORÂNEOS: SOBRE AS LÓGICAS DE COMPOSIÇÃO CÊNICA

Desde os anos 1950, o movimento da Judson Church Memorial teve origem numa igreja situada no bairro de Greenwich Village, em Nova Iorque. O movimento iniciou-se com o experimentalismo do bailarino e coreógrafo Merce Cunningham e o professor e músico experimentalista John Cage (que trabalhou com Allan Kaprow junto ao famoso *Fluxus*<sup>22</sup>), que promoveram os primeiros *happenings* na forma de encontros de improvisação de dança e música numa garagem abandonada em East Village, bairro boêmio de Nova Iorque. A Judson Church, a partir da década de 1960, se tornou emblemática! Cunningham e Cage iniciaram encontros de improvisação de música e dança, promovendo a colaboração de jovens artistas em investigações inovadoras, como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, dentre outros.

O movimento, também conhecido como *contra cultura*, mudou os ditames e as regras concebidas para a coreografia, para a arte e para a vida. Com experimentos fora do espaço teatral convencional de um palco, literalmente conhecido como “caixa preta” (e sempre, no entanto, reconhecida como um espaço de liberdade criadora), ocorreu uma inversão da lógica tradicional de espetáculo para a ideia de não-espetáculo, como foi defendido por Yvonne Rainer, em 1965<sup>23</sup>. Se, antes, os artistas atuavam para uma plateia de espectadores passivos, encenando a vida como uma ficção de realidade, imbuídos do paradigma romântico cuja finalidade da arte era de entreter, iludir ou escapar da realidade, a cena do Village propunha uma reviravolta desses costumes. Ao invés de ocupar a caixa tridimensional do teatro formal, com laterais e fundo que se abriam à frente para um público por meio de uma quarta parede, invisível, mas extremamente determinante dos limites existentes entre vida e arte (já que, até aqui, se pensava a arte como algo apartado da vida real), os artistas pós-modernos foram às ruas, subiram em prédios e telhados, ocuparam lugares abandonados e assim mudaram a atmosfera da cidade, acompanhando as revoluções em outras áreas, os quais compunham a contra cultura norte-americana.

22 O Fluxus foi um dos últimos movimentos artísticos em escala mundial. Com a datação 1962-1978, inaugurou boa parte das formas de arte contemporânea que hoje ainda plantam interrogações nas cabeças do público. [...] Quais os novos meios e suportes introduzidos pelo grupo Fluxus? A performance, o “happening”, a arte conceitual, arte política, arte postal, ação musical, alguns aspectos da arte pela internet, o livro de artista e a vídeo-arte. In: MACHADO, Álvaro. **Folha de São Paulo**, 23 de fevereiro de 2003. Par ler o artigo na íntegra, acesse <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2302200306.htm>.

23 Para mais informações, acesse o site: <https://www.scribd.com/document/346083665/Yvonne-Rainer-Manifesto-Nao>

## 6.1 Processos colaborativos: a cena Greenwich Village

O nascimento do movimento conhecido como *Judson Dance Theater*<sup>24</sup> agregou em **ações colaborativas** de artistas de diversas áreas que vieram a ser conhecidos como a vanguarda pós-moderna americana (ou melhor, estadunidense!). Esse movimento deu vazão a desejos de mudança em diversas esferas, e a arte foi como uma mola propulsora para a mudança de comportamentos, valores e também provocou transformações no próprio modo de conceber e fazer arte. Nesse contexto, experiências de dança “fora da caixa” se multiplicaram e se diversificaram em propostas de muitos artistas, ansiosos por subverter os ditames de uma sociedade burguesa, consumista e normativa que se instaurava e buscava hegemonia. Esses artistas trabalharam de forma colaborativa, de modo que uns participavam das propostas experimentalistas dos outros e assim o movimento cresceu e foi ganhando mais colaboradores e notoriedade no meio artístico.

Vejam a interessante mostra de Allan Kaprow na Bienal de 2012 de São Paulo, onde há *fac símiles*<sup>25</sup> da proposta de happening mais famosa de Kaprow, de 1972. ACESSSE O LINK <http://www.bienal.org.br/post/336> e vamos abrir um diálogo no Fórum de Discussões sobre Como as vanguardas dos anos 1970 influenciam a contemporaneidade? Nos veremos por lá!

Com a vanguarda pós-moderna, outras cenas foram surgindo. Os artistas desta época quiseram romper com essas barreiras entre vida e arte, e conseguiram! A dança ocupou ruas com a “pedestrialização da dança”, ou o que ficou sendo mais conhecido como site-specific; além de que, propunham um outro tipo de representação da dança e, particularmente, supunham outros movimentos, diferentes daqueles advindos de códigos já estabilizados, como o balé clássico e técnicas de dança moderna. Assim, esses artistas **radicalizaram a experiência artística** para fora dos padrões vigentes e por isso se tornaram vanguarda, à frente do seu tempo, abrindo espaço para outras experimentações

24 Elisa Bélem (2017), Doutora em Artes Cênicas pela UNICAMP/SP, afirma que “Nesse espaço de experimentação da Judson Memorial Church, os artistas realizaram ensaios, treinamentos, reuniões e performances. Em dois anos, criaram mais de duzentas performances de dança que foram apresentadas, em sua maior parte, apenas por uma noite. Muitas experimentações da “era” Judson estavam relacionadas com as noções de cair e de relaxar, reconsiderando as ideias estéticas e técnicas de seus antecessores na linguagem da dança. Havia um desejo de libertar a coreografia da psicologia e do drama, típicos da dança moderna. O grupo perguntava o que era a dança e que tipo de movimentação poderia ser considerada como dança. Estabeleceu, assim, uma estética com preocupações formais básicas: experimentos despojados e métodos democráticos, imbuídos de um senso de jogo para a composição da cena. A explosão desse trabalho experimental significou o início da dança pós-moderna norte-americana que influenciou significativamente todas as correntes de dança posteriores nos Estados Unidos e na Europa, conhecidas, em geral, como Nova Dança”. Pare ler o artigo de Bélem na íntegra, acesse <http://letras.cidadescriativas.org.br/2017/10/18/judson-dance-theater-movimentos-cotidianos-para-a-danca/>

25 Reprodução por meio de fotomecânicos, de um texto ou de uma imagem.

que consideravam o corpo em relação com a sua natureza física: peso, massa, forma; ou com sua natureza biológica: com a sua escatologia de excrementos, suor e lágrimas; ou com a sua natureza política e social: como gênero, cor, etnia e classe social.

Portanto, podemos dizer que, no que se refere ao movimento de *contra cultura norte-americana* dos anos de 1960/70, os elementos constituintes da cena artística se ampliam, assim como as suas formas de acontecimento.

Processos e configurações artísticas são transformados e diversificados. Contudo, ao pensarmos em premissas básicas para a ação cênica de dança, o tempo, o espaço e o movimento ainda se constituem em elementos primordiais para se pensar qualquer cena (vale lembrar), da mais tradicional até a mais contemporânea. Contudo, as perspectivas diferem, já que cada projeto artístico é único.

### 6.1.1 O acaso em Cunningham

Merce Cunningham, após sua trajetória como solista na companhia de Martha Graham, expoente da dança moderna americana, começou o seu percurso experimental ao lado do músico e professor John Cage. Com ele realizou diversos *happenings*, literalmente, acontecimentos eventuais ou encontros de improvisação entre música e dança. Para os encontros, convidavam vários artistas numa espécie de “*open house*”, onde uma cena aberta de possibilidades emergia. Cage e Cunningham foram precursores do movimento da *Judson Church*, onde a ideia de acaso estava fortemente plantada e apoiada nas ciências mecânica e quântica.

Na física, o acaso não é aleatório, mas probabilístico. A sua ocorrência é casual, incerta e imprevisível, não-determinista, ou seja, constitui eventos impossíveis de serem controlados. Assim, a exemplo da natureza e na interpretação da mecânica quântica e do princípio da incerteza (Heisenberg), a dança buscava investigar a não-previsibilidade, a não finalidade. Citando Einstein, provavelmente um dos cientistas mais populares da história, que criou a teoria da relatividade e a emblemática frase: “Deus não joga dados com o Universo”, Cunningham e Cage consideraram que tudo corresponde a uma certa lógica, até mesmo o acaso. Para Einstein, “Tudo é determinado, tanto o começo como o fim, por forças sobre as quais não temos controle ... todos nós dançamos numa melodia misteriosa, entoada à distância por um músico invisível”<sup>26</sup>. Isso era o que Cunningham e Cage propunham nos seus experimentos de dança, música e criação colaborativa.

Assim, a ideia de *non sense* sub-existe de maneira parcial, pois, para qualquer padrão estabelecido, mesmo o acaso, de fato, vai funcionar como desdobramentos possíveis de uma estrutura inicial, mas que não é determinada *a priori*, ou antecipadamente.

26 Retirado de: <https://socientifica.com.br/o-que-einstein-quis-dizer-com-deus-nao-joga-dados/>

Por isso, a ideia de conceito é tão importante na pós-modernidade, a fim de mediar as investigações, as quais poderiam advir de qualquer campo do conhecimento. Esses artistas passam a questionar a relação do corpo-corpo, corpo-dança, corpo-peso, forma, sexo, e tudo poderia ser tema de dança.

Sabe-se que, dentre as operações lógicas coreográficas de Cunningham, estava o jogo do acaso, a exemplo do jogo de dados, transformando as posições de sequências no momento da apresentação por um simples sorteio das mesmas. Outro recurso para o acaso probabilístico foi o uso do jogo I *Ching* – o livro das mutações, um oráculo chinês também baseado no acaso e na probabilidade. A relação música e dança também supunha aleatoriedade e simultaneidade de ocorrência ou mesmo ausência no momento da cena.

### 6.1.2 Fluência em Yvonne Rainer

Yvonne Rainer foi, antes de tudo, uma ativista da dança. Com o seu manifesto “Não ao espetáculo”, Rainer propunha um novo jeito de pensar a dança e, com isso, alterava a sua função de mero entretenimento e construção de formas belas e sensuais para o movimento funcional. Se houvesse uma função para a dança, ela deveria ser política e transformadora do status quo, que até então estava em vigor para as artes.

Na maneira de estabelecer uma outra forma de se mover no espaço, Rainer efetuava gestos simples com fluência livre e controlada, sem esforço ou expressividade acentuada. A ideia era, de fato, suprimir toda e qualquer expressividade alheia ao movimento simples e ordinário ou qualquer artifício que se sobrepusesse à vida comum.

Em Trio A, uma de duas peças mais populares, Yvonne Rainer radicaliza o seu discurso de dança como manifesto, dançando sem música, sem luz e com gestos quase funcionais. Para ver a versão solo da coreografia apresentada em 1978, acesse o link [https://www.youtube.com/watch?v=\\_vHqIMFDbQI](https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI)

### 6.1.3 Contato e peso em Steve Paxton

Steve Paxton criou uma verdadeira comunidade de *contacting improvisation*, que se reúne ainda hoje em festivais em todo o mundo. A ideia de vulnerabilidade do encontro no contato com o outro está implícito na sua abordagem de dança, geralmente executada em pares, usando, particularmente, pontos de apoio na relação com um outro corpo, podendo utilizar também o chão ou a parede, como pontos fixos de apoio.

O movimento de pares segue um fluxo livre, algumas vezes até violento, porque leva o corpo ao risco da queda e da recuperação num *continuum* de espaço-tempo, onde a dança se realiza. A função é meramente de experimentação desse treinamento de contato. Não obstante se consiga entender um sentido para a movimentação, o que conta na investigação é a experiência de investigação, o peso do seu próprio corpo, o peso do corpo do outro em relação à gravidade e fluxo contínuo que essa movimentação enseja. A recepção se dá basicamente pela criação do inesperado, da vertigem e da vulnerabilidade dos corpos em ação que se organizam no aqui-e-agora.

A proposta de Steve Paxton também desafiou a gravidade e o peso corporal e radicalizou a sua investigação com o contato vertiginoso da improvisação. Para conferir, acesse o link <https://www.youtube.com/watch?v=LFn8JuCkVrM> para ver uma conferência com o artista (2019).

### 6.1.4 Relação música e dança em Lucinda Childs

Lucinda Childs e Philip Glass, assim como Cage e Cunningham, tiveram um casamento profícuo. Neste caso, o músico Philip Glass acompanhou a coreógrafa em diversos trabalhos, onde o minimalismo da música e da dança faziam um par perfeito. Childs mesclou combinações matemáticas em sequências altamente técnicas e repetitivas, criando uma ideia de circularidade, maquinismo e abstração. Tal como os seus contemporâneos, a ideia de expressividade estava totalmente ausente, meio pelo qual os pós-modernos americanos rompiam com o expressionismo moderno que vigorava de forma hegemônica até Martha Graham.

De fato, juntamente com a não-expressividade, a dança pós-moderna obtinha certa credibilidade e características vanguardistas por estabelecer um contraponto ao que se conhecia por dança até então. Dentre as características mais marcantes, estão a abstração; a aleatoriedade; a disjunção música e dança no sentido tradicional; a aproximação com a ciência, particularmente, a física; a recusa de temas ilusórios ou fantásticos como os contos de fada; e, principalmente, a aproximação da arte com a vida cotidiana. Nesse sentido, o viés fortemente político foi marcante no movimento pós-moderno estadunidense em que Lucinda Childs estava inserida.

Recentemente, Lucinda Childs doou todo o seu acervo pessoal para o Centre National de la Danse, em Pontin, Paris. Para ver mais, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=CByoefokGrA>

## 6.2 Dança e ambiente digital

Iremos abordar temas coreográficos na prática! Nos encontros presenciais, faremos exercícios que ilustram a lógica compositiva desses expoentes da dança, cuja influência permanece até os dias de hoje! Até lá!

O mundo digital também tem sido um ambiente de exibição e difusão de dança, promovendo um outro tipo de audiência, tanto sincrônica quanto assíncrona, o que cria também uma estética diferenciada. O ciberespaço fomenta processos de criação colaborativos, remotos e instantâneos, os quais resultam em configurações que exploram softwares, webcams e também a presença/ausência de artistas e espectadores em ‘tempo real’<sup>27</sup> (ou não) de modo mais abrangente (já que a Internet e o ambiente digital têm alcance mundial). A arte, que se utiliza das mídias digitais, gera um outro tipo de produto, que não é mais (ou somente) o espetáculo ao vivo, mas uma composição híbrida de registros muito pautados nas mídias que utiliza e que também são ambientes de difusão, como os *smartphones*, *softwares*, *webcams*, *sistemas wi-fi*, *sites*, *blogs*, e etc. Há também a arte de rua e os espaços urbanos onde ocorrem intervenções artísticas, de pequeno ou longo alcance, que se utilizam também dessas novas tecnologias, os quais se configuram num espaço diferenciado, onde outros elementos constituem a cena.

### 6.2.1 A escultura que dança de Daniel Wurtzel

Um exemplo interessante dessa proposta e que extrapola a própria noção de dança como a conhecemos até antes da revolução tecnológica iniciada nos anos de 1950, já que borra as fronteiras das artes, particularmente daquilo que entendemos por artes visuais e, por que não, por dança, é o que nos mostra Daniel Wurtzel (de janeiro a maio de 2020) no Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, com a exposição denominada **instalação cinética ou escultura cinética**. A hibridação da proposta poética implica numa reflexão sobre as fronteiras existentes ou inexistentes de certas obras de arte, as quais possuem características de muitas linguagens. O *Pas de Deux*, de Wurtzel (2011), por exemplo, faz menção a uma dança de dois, mas não somente porque opta por fazer referência à dança no título da obra. De fato, *pas de deux* é um termo que advém do balé clássico que, traduzido do francês, significa literalmente ‘passo de dois’, mas pode também ser traduzido

27 A noção de “tempo real” tornou-se uso corrente com a profusão das novas tecnologias em diversas áreas, incluindo a dança, e refere-se à velocidade com que a informação é transmitida. Isso está diretamente associado ao instrumento de transmissão, nunca sendo exatamente real, devido ao tempo gasto com o processamento e difusão da informação.

por ‘dança para dois’; um dueto de dança em que dois dançarinos, tradicionalmente um homem e uma mulher, executam passos juntos ou em relação um com o outro. O artista constrói uma cena em movimento com objetos como tecido, plástico ou isopor, criando uma atmosfera visual, cinética, análoga a uma dança; dois corpos em movimento no espaço-tempo, interagindo entre si, ao som de uma trilha sonora. A cena construída, de fato, simula uma dança – um *pas de deux*. Podemos, então, chamá-la de dança?

Acesse o trabalho de Daniel Wurtzel por meio do link <http://www.danielwurtzel.com/>  
e vamos levar esse assunto para o Tira-Dúvidas?!

Desde o uso de redes sociais ao vivo com projeções instantâneas, *mapping*<sup>28</sup> e sensores até o desenvolvimento de *softwares* como *Isadora*, artistas e pesquisadores da área digital têm tido um olhar diferenciado para a dança. Coreografia digital interativa ou simplesmente *dança digital* é como a Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, Ludmila Pimentel, denomina a sua pesquisa de interação entre dança e o ambiente virtual. A coreógrafa batizou esse tipo de criação cênica de dança digital, cujas ferramentas tecnológicas não são somente dispositivos cenográficos, mas trabalham com outros planos e dimensões espaciais. Para Pimentel, a dança digital destina-se a outra espécie de público e constrói outro corpo em meio à realidade digitalizada e virtual.

Já Ivani Santana, também docente da UFBA e pesquisadora da interface entre dança e tecnologia, apoia-se na noção de corpomídia formulada pelas professoras Christine Greiner e Helena Katz (PUC/SP). Em seu livro, intitulado *Dança e cultura digital*, Santana (2006) nos lembra que a dança com mediação tecnológica desfaz dicotomias que, segundo ela, ainda “teimam em existir”, tais como natureza e cultura, natural e artificial, real e virtual. Se a dança se constrói por ideias e contextos múltiplos, a tecnologia, como parte atual da nossa história, não somente possui ferramentas técnicas para inovação nas relações corpo e espaço-tempo, mas nos instiga a criar outras cenas de dança, imbricadas por uma ideia de corpo em que as mídias digitais têm um papel fundamental.

---

28 O video mapping, ou projeção mapeada, é uma técnica de projeção de conteúdos audiovisuais que pode ser realizada em qualquer tipo de superfície. Em ambientes abertos ou fechados, o mapping pode ser realizado em objetos pequenos ou até em estruturas maiores, como em um edifício, por exemplo. Esse tipo de projeção gera efeitos de movimento e 3D na superfície. Pare saber mais, acesse <https://blog.benq-latam.com/br/projetores/o-que-e-como-funciona-video-mapping>

## 6.2.2 Improvisação ‘programada’ de William Forsythe

William Forsythe, bailarino e coreógrafo americano, radicalizado na Alemanha, esteve à frente do Balé de Frankfurt por décadas e, com uma carreira profícua e duradoura, vem trabalhando ininterruptamente por mais de quarenta anos.

Há alguns anos, Forsythe disponibilizou o seu material de processo de composição improvisada, utilizando as novas tecnologias para dar suporte às suas metodologias e difundi-las. Estas tiveram longo alcance e vêm sendo utilizadas em diversas escolas, incluindo a P.A.R.T.E.S, na Bélgica, dirigida pela aclamada coreógrafa belga, Anne Teresa de Keersmaeker.

Ao observar os conteúdos de *improvisation technologies* de Forsythe, percebemos que o uso do corpo no espaço tem forte influência dos estudos de Laban, mas extrapola na experiência das ferramentas tecnológicas e na ênfase ao desenho ou à arquitetura do movimento. Também é possível observar, nos exercícios de *improvisation technologies*, que há sempre uma parte que se move e outra que acompanha o movimento. Não é somente um movimento parcial, articular, de parte do corpo, mas uma proposição de movimento que desafia o corpo no espaço em diversas direções e níveis de locomoção.

Trabalharemos a seguir como os três primeiros exercícios de construção de linhas no espaço, de modo a fazer entender e praticar esse procedimento que é, ao mesmo tempo, técnico e criativo.

Os vídeos do método compilado em um CD-room (2009) (mas alguns podem ser encontrados no *Youtube*) são tutoriais que se resumem em operações muito curtas sobre proposições de movimento no espaço a partir de linhas imaginárias. Com a ferramenta tecnológica, os exercícios ficam ainda mais didáticos, já que as linhas desenhadas aparecem na tela como se fossem reais.

Para ver o exercício introdutório (*Lines – Avoidance 1 - Introduction*), que consiste, basicamente, em construir uma linha imaginária no espaço e criar movimentos em torno dela, evitando esbarrar na linha, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=cqGyFiEXXIQ>

A proposição de Forsythe, imaginando linhas, cria perspectivas de improvisação programada por uma arquitetura imagética do espaço, configurando-se em processos de improvisação, treinamento de performance e configuração de dança, a um só tempo. Forsythe, generosamente, disponibilizou o seu método via Internet. Para ver, estudar e exercitar o seu método, acesse: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=improvisation+technologies+william+forsythe](https://www.youtube.com/results?search_query=improvisation+technologies+william+forsythe)

O *software* criado por Forsythe, ou programação de uso tecnológico, tem uma função apenas didática, embora muito eficiente e engenhosa para o campo da dança. Contudo, o mais importante do método de improvisação é o treinamento. Aprimorar as habilidades técnicas e criativas do corpo no espaço, criando movimentos de maneira consciente é o que irá aumentar a qualidade da execução ou performance expressiva do dançarino.

É evidente como essa ferramenta pode ser útil tanto para a improvisação *in situ* ou em espetáculo ao vivo (em ‘tempo real’) como para a investigação e exploração de materiais cênicos para uma montagem coreográfica. É também um treinamento importante para o performer ou intérprete-criador e mesmo para o coreógrafo. De fato, um prato recheado de ingredientes preciosos para o estudo teórico e prático da dança.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final dessa etapa de conhecimento sobre os elementos compositivos de cenas de dança e você está de parabéns por ter chegado até aqui conosco! Se vocês acompanharam a leitura desse material, os fóruns de discussões, o tira-dúvidas, enfim, todas as ferramentas de aprendizagem, então puderam perceber e fixar as diversas dimensões do processo criativo, especialmente no que se refere às dimensões estética e poética que envolvem criar uma cena de dança.

Perceberam a importância de planejar as ações criativas, entendendo-as como um projeto artístico que nos ajuda no alcance das metas da criação cênica?

Muito bem! Evidentemente, os referenciais de artistas citados neste material didático tiveram os seus percalços, mas eles não desistiram. A ideia de tentativa e erro está implícita em qualquer projeto, em qualquer ação, em qualquer aprendizado. Por isso, sinta-se à vontade para errar, retroceder, avançar, revisar e visitar conteúdos. E até mesmo acessar outros conteúdos como suplemento deste. Sim! Porque nenhum assunto se esgota em um livro, nem em poucas semanas, nem mesmo em alguns meses de estudo. Por isso, continue a sua trajetória, exercitando-se e compartilhando o seu aprendizado.

Voltando a mais uma famosa citação de Marta Graham: “Dançar se aprende dançando”, aqui cabe a paráfrase: ‘Criar se aprende criando’...com a experiência. Isto equivale dizer que a experiência constrói os saberes.

A experiência, que também organiza, sistematiza e multiplica-se em outros saberes, transcende a memorização e avança para a *transcrição*! As possibilidades criativas são, sim, infinitas!

Continue a dançar!

## 8. REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argo, 2009.
- BELÉM, Elisa. Judson Dance Theater: movimentos cotidianos para a dança. **Letras**, 18/10/2017. Disponível em: <http://letras.cidadescriativas.org.br/2017/10/18/judson-dance-theater-movimentos-cotidianos-para-a-danca/>
- BRYCE, N. V. O momento “AHA”! **Revista Mente e Cérebro**, ano XX, número 260, p. 26-33, 2014.
- BUNGUE, Mario. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Perspectivas, 2002.
- CHYSIKOU, E. G. Mente criativa em ação. **Revista Mente e Cérebro**, ano XIX, número 235, p. 31-39, 2012, p.31-39.
- DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter (Org.). **Teoria Cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2003.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2017.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- HOGHE, Raimund; WEISS, Raimund. **Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo? Textos de fotos sobre um trabalho de Pina Bausch**. Tradução: Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar, 1989.
- KATO, Gisele. O homem que inventou a roda. **Revista Bravo**, Ano 11, n.131, p. 36-46, julho/2008.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullman. São Paulo: Summus, 1978.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**, New York: Basic Books, 1999.
- LEPECKI, André. Chose:danse:audace:(esthétique proximale). In: COPELAND, Mathieu; PELLEGRIN, Julie (Org.). **Chorégrapheur l'exposition: choreographing exhibitions**. Paris: Mathieu Copeland; Ferme du Buisson; Kunst Halle de Saint-Gall, 2013. p. 96-106.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MILLE, Agnes de. **Martha**: The Life and Work of Martha Graham. New York: Random House, 1991.

MONTEIRO, Mariana. **Noverre**: Cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp, 2006.

MORENO, J. L. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun.

NOGUEIRA, I. C. **Referenciais históricos da arte e da dança**. Salvador: SEAD/UFBA, 2017.

NOGUEIRA, I. C. **Metas de contato**: método e técnicas do psicodrama aplicadas à composição coreográfica. 2002. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) A – Escola de Teatro, PPGAC/UFBA, Salvador, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RAMOZZI-CHIAROTTINO, Zelia; FREIRE, J-J. O dualismo de Descartes como *princípio de sua Filosofia Natural*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 157-170, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300012>

REVISTA **Nouvelles de danse**. Edições Contre danse, Bruxeles, 1997.

SALLES, Cecília A. **Uma criação em processo**: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum. 1990. 255f. Tese (Doutorado em Linguística) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

SANTANA, Ivani. **Dança e Cultura Digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

### Sites pesquisados:

[www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)

<https://www.youtube.com/watch?v=QykwxE5PZWk>

<http://letras.cidadescriativas.org.br/2017/10/18/judson-dance-theater-movimentos-cotidianos-para-a-danca/>

<http://www.bienal.org.br/post/336>

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2302200306.htm>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oitica>

<https://www.dicio.com.br/representacao/>

<https://www.youtube.com/watch?v=cqGyFiEXXIQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=LFn8JuCkVrM>

<https://www.youtube.com/watch?v=CByoefokGrA>

<http://www.danielwurtzel.com/>

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300012)

<https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA&t=4s>

<https://www.youtube.com/watch?v=VCQ29EUwvrI&t=62s>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oitica>



Universidade Federal da Bahia

## Optativas II

Este livro foi feito com grande empenho e dedicação e esperamos que ele seja mais uma ferramenta de articulação entre a Universidade e as práticas em Dança desenvolvidas por você.

No primeiro capítulo, a Professora Agatha Silvia Nogueira e Oliveira apresenta o Danças e Manifestações Populares. A proposta aqui é que os estudos acadêmicos sobre dança, enquanto área de conhecimento, sejam permeados, atravessados e informados principalmente por elementos presentes nas manifestações expressivas populares da região Nordeste do Brasil, reconhecendo o valor epistemológico de tais fenômenos.

No segundo capítulo, a Professora Isabelle Cordeiro Nogueira apresenta o componente Elementos Compositivos de Cenas da Dança, que aborda aspectos importantes da criação, fundamentando as nossas ações e atividades por meio de referências teóricas e práticas.



PROGRAD  
PRORETORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Dança  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

