



VIEIRA, Maria Carolina. **Nas entrelinhas do movimento do corpo:** uma experiência em andamento. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. PPGT/ Centro de Artes; Mestrado em Teatro; orientadora Sandra Meyer Nunes. Bolsa CAPES. Bailarina.

RESUMO

A presente comunicação pretende abordar algumas questões relacionadas aos modos de pensar o corpo e a dança na contemporaneidade, procurando uma aproximação com elementos teóricos e práticos que possam delinear o campo de conhecimentos que compõem o universo da dança contemporânea em sua diversidade. Será aqui utilizado como referência prática e conceitual o trabalho que realizei como bailarina no “Grupo Cena 11 Cia de Dança”.¹ Através do acompanhamento das atividades do grupo em aulas e ensaios durante um ano e meio, utilizarei tal referência como uma experiência prático-teórica, assim como fonte de estudo sobre o processo de pesquisa de movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo: dança contemporânea: técnica: Grupo Cena 11.

ABSTRACT

This communication has the objective to investigate some issues related to ways of thinking the body in contemporary dance, seeking theoretical and practical elements that can shape the field of knowledge that compose the universe of contemporary dance in all its diversity. It will be used here as a practical and conceptual reference the work I did as a dancer in "Grupo Cena 11 Cia de Dança". By doing the activities of the group, classes and rehearsals in a period of a year and a half, I will use this reference as a practical and theoretical experience, as well as a source of study about the research process of movement.

KEYWORDS: Body: contemporary dance: technique: Grupo Cena 11.

NAS ENTRELINHAS DO MOVIMENTO DO CORPO: UMA EXPERIÊNCIA EM ANDAMENTO

Maria Carolina Vieira

A presente comunicação pretende abordar algumas questões relacionadas aos modos de pensar o corpo e a dança na contemporaneidade, procurando uma aproximação com elementos teóricos e

¹ Grupo Cena 11 Cia de Dança, residente em Florianópolis, Santa Catarina. Dirigido artisticamente por Alejandro Ahmed. No momento de minha participação no grupo, composto pelo elenco: Adilso Machado, Aline Blasius, Cláudia Shimura, Hedra Rockenbach, Jussara Belghior, Karin Serafin, Letícia Lamela, Marcos Klann, Maria Carolina Vieira, Mariana Romagnani.

práticos que possam delinear o campo de conhecimentos que compõem o universo da dança contemporânea em sua diversidade. Por se tratar de um campo amplo, rico em possibilidades e por isso complexo para ser definido em parâmetros fixos, permeando esse trabalho de maneira mais específica, será aqui utilizado como referência prática e conceitual o trabalho que realizei como bailarina no *Grupo Cena 11 Cia de Dança*. Utilizarei tal referência como uma experiência prático-teórica, fonte de estudo numa leitura pessoal sobre o processo de pesquisa de movimento. Destaco que os conceitos e conhecimentos utilizados se dão a partir de uma aproximação dos interesses do *Grupo Cena 11*, uma dança contemporânea entre tantas danças contemporâneas, portanto não há o propósito de definir o que é a dança contemporânea conceitualmente como se esta tivesse autores e conceitos específicos e fixos. Por outro lado, acredito que as questões que abordo podem se expandir e permear o interesse de outros grupos e artistas, e assim podem contribuir para um contorno da contemporaneidade da dança.

Num primeiro momento teórico, pontuo questões sobre o corpo, técnica e estética de forma breve para contextualizar o segundo momento, que se trata mais especificadamente de tais questões relacionadas a experiência no *Grupo Cena 11*.

Corpo, técnica e estética num espaço de heterogeneidade

Pensando nos desdobramentos que a heterogeneidade de interesses para investigar o corpo traz para o campo da dança, é possível observar que de modo geral não existe uma técnica específica de dança contemporânea, ou melhor, na medida em que existem muitas técnicas específicas ajustadas para cada criação e contexto artístico de um grupo ou de um artista, não existe uma técnica única, universal, de dança contemporânea. Não existem códigos base, comumente chamados de “passos”, com variações ou com utilizações distintas. O corpo é um potente material de pesquisa para a cena, em seus processos biológicos e culturais, e também em sua dramaturgia própria, não-linear, não linguística, e *provocativa*. Pensando no corpo, dançar passa a ser uma conjugação de saberes corporais, uma experiência *explorativa* sobre o próprio corpo, um olhar atento para si e para o outro, treinando a capacidade de fazer escolhas para fabricar suas próprias modalidades corporais (LAUNAY; GINOT, 2003).

Para pensar sobre a técnica na dança contemporânea trago a pesquisadora Silvia Soter (1996) que relaciona técnica e movimento na medida em que “todo corpo é técnico e domina inúmeras técnicas, já que mesmo os gestos e atitudes mais cotidianas fazem parte do universo de técnicas do corpo, modelados pela educação (...), mas, também, pela imitação espontânea” (SOTER, 2009: 96). Nesse sentido, o corpo é um arranjo entre natureza e cultura, um transformando o outro a todo o momento. Ou ainda, complemento com a pesquisadora Tereza Rocha (2009), com a perspectiva de que cada cultura fabrica um corpo, assim como cada corpo fabrica a cultura; isto é, cada dança fabrica um corpo assim como cada corpo fabrica a dança, é uma via de mão dupla, uma contínua

construção. Então a dança, enquanto técnica corporal, se dá em relação ao meio, se constrói nos valores vigentes, e constrói um corpo vigente.

Mas isso não significa que as técnicas corporais diversas como o balé clássico, jazz, hip-hop, etc, que possuem uma formatação ou tradição já estabelecida, não sejam algo de valor para a dança contemporânea; enquanto uma aprendizagem corporal que amplia as capacidades, potências, possibilidades e inteligibilidade do corpo, a técnica continua a ser um meio de construir a tecnologia corporal para o movimento e para criação. Mas o alargamento da noção de técnica traz para a dança contemporânea a característica fundamental de não se definir por uma técnica específica, mas sim pelo seu projeto estético. Há uma heterogeneidade para práticas corporais, um espaço para a yoga, técnica indiana, marcial, balé clássico, moderno, entre outras modalidades de aculturar o corpo (LAUNAY; GINOT, 2003). As diversas técnicas são utilizadas mais como meio de proporcionar o desvelamento do corpo e de suas habilidades do que como um padrão rígido de habilidades corporais treinadas entre o certo e o errado.

Partindo da visão de Launay e Ginot (2003), a formação técnica pode ser muito diversa, mas é a estética de cada proposta de dança elaborada nos processos de criação dos espetáculos, que irá apontar para a direção de qual será a técnica utilizada referencialmente. A técnica é um referencial, pois ela pode tanto ser utilizada mais próxima e fiel à sua origem, ou então ser desconstruída e reformulada em novos parâmetros e princípios. Assim, em cada processo de criação, a técnica apresentam-se como consequência da procura por elaborar um novo olhar sob o corpo, relacionada diretamente com a estética proposta para gerar esse novo olhar.

Uma nova experiência corporal: do atrito de novos parâmetros ao novo modo de operar a dança

Em 18 anos de existência, é possível ver na trajetória *Grupo Cena 11* a busca por uma qualidade muito particular, uma estética específica atrelada a uma corporalidade específica, que se refletem assim numa técnica própria. Ou seja, uma pesquisa que concomitantemente cria um design de movimento singular, constituinte estético que promove a identidade do grupo, mas que também imbrica-se necessariamente num processo de formação técnica exclusivo. O que chamamos de “a cara do grupo”, não somente suas quedas² impressionantes e inéditas, mas a movimentação regida pelo peso do corpo numa dinâmica que mistura precisão e falha, domínio e inevitabilidade, adaptação e risco, resulta de uma pesquisa constante de novos parâmetros de mover o corpo, que constituem uma estética e técnica específica, ou uma nova ‘modalidade corporal’ usando os termos de Launay e Ginot (2003). São aproximadamente cinco horas de trabalho diário, todos os dias da semana, geralmente divididos em duas partes: as aulas de dança

² Movimento no qual o bailarino deixa seu corpo cair no chão como um bloco, isto é, deixa seu peso entregue completamente à gravidade, numa organização corporal em que membros e tronco estão envolvidos num único movimento de queda, sem usar qualquer membro antecipado ao resto do corpo para amortecer o impacto ao chão.

que investigam a técnica do grupo formada ao longo de sua existência assim como suas novas necessidades criativas e desafios artísticos, e os ensaios dos espetáculos que compõem o repertório da companhia.

Sendo assim, a experiência técnica com o grupo não é algo que se aprende como um a+b dentro de um vocabulário pronto. É fundamental a escuta constante do bailarino em seu corpo, de como entender quais suas tendências de agir, suas escolhas entre qualidades e dificuldades. Seu trabalho técnico é elaborar ferramentas para estar sensível a escuta de si, das nuances de movimento que perpassam o corpo a todo instante; sensível para a leitura instantânea dos vetores da ação presente, que já encaminha para possibilidades de ação futura. O bailarino deve estar atento para o diálogo corpo-ambiente, ou seja, o bailarino não toma somente decisões sobre seu corpo mas permite que a decisão do corpo e do ambiente tomem conta de si. Dessa forma, se constrói a dança e se constrói o corpo.

As sequências de coreografia do *Cena 11* se dão por princípios, isto é, não são movimentos baseados num desenho no espaço ou passos a serem aprendidos segundo o formato corporal. Os princípios coreográficos tem um espaço de ação ampliado para o corpo, é regido por indicativos como “pressionar os pés no chão”, “colocar o joelho para cima”, “levar o corpo para trás pelas costas”. Assim, cada corpo pode responder à sua forma a essas indicações, e um mesmo corpo tem possibilidades de responder diferente a mesma indicação cada vez que realiza o movimento. Se seguidos os parâmetros de cada princípio, não há certo e errado, o próprio corpo cria estímulos através dessas indicações e tem um espaço para deixar-se agir.

Através do contato com esses elementos da técnica do grupo, pude perceber com clareza condicionamentos em meu corpo das técnicas que até então dominavam meu aprendizado em dança³. Abria-se para mim um novo modo de dançar, uma dança que aproveita todo e qualquer vestígio do movimento no instante de sua realização: os ruídos não planejados, as “sujeiras” imprevistas, as pequenas “falhas” que surpreendem a coreografia, tudo isso que seria considerado como “imperfeições” do movimento, são potências de qualidade para o mesmo. Fazendo parte da ação do corpo, tais “ruídos” são incorporados na movimentação, não há porque negá-los ou considerá-los erros. Eles compõem o movimento, as possibilidades de mover, de perceber as nuances do corpo em ações inusitadas e interpretar a coreografia. Se pensarmos na etimologia clássica de coreografia como “escrita do movimento”⁴, o contato de minha formação como bailarina com a

³Minha formação corporal é em Ginástica Rítmica (GR) que inclui ballet clássico no treino corporal. Cito tal formação aproximando a GR do ballet para pontuar as técnicas que, como essas, se baseiam na aprendizagem a partir de um vocabulário específico de gestos, isto é, passos que se configuram a partir de uma forma ideal e fixa, formando a coreografia em seus moldes mais tradicionais.

4

De acordo com Paulo Paixão, “o termo coreografia surge na dança em 1700, na corte de Luiz XIV, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época. Seu criador Raoul Auger Feuillet, mestre de balé, introduziu seu neologismo que literalmente quer

dança do *Cena 11* me fez experimentar uma dança não somente guiada pela escritura coreográfica mas pelas entrelinhas do corpo em ação.

Assim, trago o filósofo José Gil (2004) com o conceito de “consciência inconsciente” afirmando que a consciência intencional do sujeito é intervalar, sendo preenchida por movimentos do corpo. Sendo assim, os movimentos do corpo são mais rápidos e ínfimos e permanecem despercebidos pela consciência reflexiva, constituindo parte da consciência irreflexiva. Dessa forma, o corpo é mais ágil, é anterior à consciência reflexiva; o movimento do corpo está nas “entrelinhas”, como aqui nomeio, da consciência reflexiva. Aí está o trabalho do bailarino do *Cena 11*, ler tais entrelinhas, sensorialmente, e se deixar agir através delas. Ou como disse Helena Katz (2008) ao ver o espetáculo *Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente* (PFdFSRI):

O movimento desengonça o corpo, não vem nem do seu centro nem da sua periferia. Irrompe, assim do nada, como se partisse de um lugar diferente daquele onde aparece. O corpo parece ser "atacado" pelo movimento, que aparece como uma circuitação disparada por um soluço imprevisível. Quase uma inversão: em vez de o corpo produzir movimentos, o corpo se forma deles. (Katz, 2008).

Sendo assim, longe de responder as questões que envolvem as possibilidades do ato de dançar em sua completude nessa breve comunicação, o olhar aqui proposto é apenas um exemplo das tantas facetas que o corpo e a dança podem apresentar. Uma experiência cotidiana de bailarina, num processo empírico e teórico. Uma formação e reformulação do corpo e de sua dança, uma investigação de devir contínuo e constante - uma experiência em andamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GIL, José *In*: Fonseca, Tania M. Galli; ENGELMAN, Selda (org.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora UFGS, 2004.

KATZ, Helena. **A investigação inédita e surpreendente do Cena 11**. Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41215349305.jpg>> Acesso em: 18/05/12.

LAUNAY, Isabelle; GINOT, Isabelle. **Uma fábrica de anti-corpos?** Tradução de Neuriel Alves. Publicada em 01/01/2003. Disponível em: <www.idanca.net.> Acesso em: 22/09/2011.

SOTER, Silvia. Sobre técnicas e métodos. *In*: WOSNIAK, Cristiane; MEYER,

dizer a grafia do coro”. Disponível em: <<http://idanca.net/2003/07/01/coreografia-gramatica-da-danca>> Acesso em 19/09/2012.

Sandra; SINGRID, Nora (orgs). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009.

ROCHA, Thereza. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. *In*: WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; SINGRID, Nora (orgs). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009.