

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. A dança como acontecimento. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi; professora doutora; artista da dança.

RESUMO

Oriundo de uma pesquisa de doutoramento sobre as empatias e os contágios entre a dança contemporânea, as abordagens somáticas e a artista Lygia Clark, o artigo está destinado a examinar a emergência de uma noção — a dança como acontecimento — aglutinadora de pressupostos de algumas formas de dançar e pensar a dança no século XX que persistem norteando a formação de intérpretes-criadores. O fenômeno constituiu-se no bojo das ações do projeto “Por que Lygia Clark?”, abrigado numa disciplina em um curso de graduação na área. Num franco diálogo com a noção de acontecimento que subjaz a poética *clarkiana*, um ideário atravessa e configura a natureza dessas experiências. Enveredando pelo pensamento *labaniano* e por contribuições de Godard (2002), a improvisação é considerada como criação no ato dançante que desafia o dançarino a coadunar esquecimento e rememoração para, paradoxalmente, se tornar presente, interferindo na historicidade do próprio corpo. Continuando, a dança é abordada como ato relacional no qual os dançarinos podem reinventar-se na comunhão dos seus corpos, dialogando por meio do tato, ou, partilhando a gestão gravitacional nas danças de contato propostas por Steve Paxton. Aponta-se a possibilidade de o corpo ser — também — coletivo (LOUPPE, 2006), de o dançarino conceber a criação de uma dança como ação coletiva. Por fim, o corpo em ato dançante é presumido como um manifesto de sua percepção, uma manifestação. Se toda a dança é propícia ao fenômeno de contágio cinestésico entre dançarinos e seu público, algumas formas de dançar apostam nessa direção, expondo à própria cena o refinamento e a plasticidade perceptiva dos dançarinos, convocando o espectador a sentir o próprio corpo (SUQUET, 2008), sublinhando a dança como acontecimento.

Palavras-chave: Lygia Clark. Percepção. Criação. Corpo Coletivo. Acontecimento.

ABSTRACT

Coming from a doctor's degree research on empathy and contagion among the contemporary dance, somatic approaches and the artist Lygia Clark, the present article is to examine the emergence of a notion — the dance as an event — a gathering of presuppositions from some forms of dancing and ways of thinking about the dance in the Twentieth century that are still guiding the training of performers-creators. The phenomenon was in the midst of activities of the project “Why Lygia Clark?”. The locus of this investigation was a class offered in an undergraduate course of Dance. In a clear dialogue with the notion of event that underlies the Clark's poetic an ideology which crosses and configures the nature of these experiences. Going through the labanian thought and through the contributions from Godard (2002), improvisation is seen as a creation in the dancing act that challenges the dancer to put together remembrance and forgetfulness for, paradoxically, become present, interfering

in the historicity of one's own body. Moving on, the dance is considered as a relational act where the dancers can reinvent themselves in the communion of their bodies, dialoguing through touch, or by sharing the management of gravitational contact dances, as proposed by Steve Paxton. The possibility of a collective body is also shown, (LOUPPE, 2006), the dancer is able to conceive the creation of a dance, as a collective act. Finally, the body in a dancing state is presumed as a manifestation of its perception, as a manifestation itself. If the dance is prone to the phenomenon of kinesthetic contagion among dancers and audience, some forms of dancing go towards this direction, exposing the scene to the refinement and to the perceptual plasticity of the dancer, invoking the audience to feel their own bodies (SUQUET, 2008), pointing out the dance as an event itself.

Keywords: Lygia Clark. Perception. Creation. Collective Body. Event.

Nos últimos anos estive dedicada a uma pesquisa de doutoramento (COSTAS, 2010) sobre as empatias e os contágios entre conceitos e procedimentos da dança contemporânea, das abordagens somáticas e da artista Lygia Clark (1920-1988). O lócus da investigação foi uma disciplina ofertada em um Curso de Graduação em Dança, para a qual foi concebido o projeto “Por que Lygia Clark?”. Dialogando com alguns dos procedimentos da referida artista, como por exemplo, a exploração de objetos relacionais, os sujeitos-participantes foram convidados a investigações corporais junto aos sentidos, às sensações, à remodelagem da percepção e à mobilização do imaginário.

O presente artigo está destinado a considerar alguns pressupostos norteadores — um ideário — de formas de dançar e pensar a dança no século XX que persistem guiando a formação de intérpretes-criadores. Contagiada pela noção de acontecimento que subjaz a poética *clarkiana*, na mediação das experiências processadas no projeto “Por que Lygia Clark?”, tal ideário ofereceu sustentação à emergência de um conceito: a dança como acontecimento.

Talvez o leitor possa pensar se a palavra “acontecimento” não estaria indicando uma redundância, já que a dança, como arte do vivo, “performatizada” no ato dançante, é um acontecer no momento. Mas o termo “acontecimento” não apenas diz respeito a uma ocorrência no tempo, mas também àquilo que acontece de modo inesperado, envolvendo o acaso, a eventualidade (HOUAISS, VILLAR, 2001).

Em 1968, Lygia Clark escreve sobre suas concepções de artista e da arte: “Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência” (CLARK, 1980, p. 31). Na exposição realizada na França em 2005 e no Brasil em 2006, a curadoria¹ procurou orientar-se levando em conta tais propósitos, daí o título “Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro”. Na poética

¹ As curadoras foram Suely Rolnik e Corinne Diserens.

clarkiana a obra torna-se uma proposição que se realiza na ação de sujeitos, não mais, espectadores.

A dança sempre envolve certa dose de acaso; apesar de se desejar apresentar uma coreografia o mais fielmente à sua escritura, uma série de eventos pode interferir na trajetória de uma apresentação. Mas existem formas de dançar e pensar a dança que procuraram, ao longo do século passado, estratégias de conexão com o fenômeno do “estar presente” com um estar disponível para o acontecimento (o inesperado, o acaso, o desconhecido), não apenas no processo da criação, mas no percurso da própria apresentação.

Segundo Suquet (2008), o coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958) criou um método de improvisação apoiado na ideia do esquecimento, capaz de providenciar a quebra de automatismos e de saberes adquiridos como condição para que os artistas pudessem rememorar outra ordem de conhecimento do corpo e adentrar em um estado de receptividade. Na mesma direção, Launay² sugere que os procedimentos de Laban envolvem o esquecimento e, paradoxalmente, a rememoração:

Esquecer o estado presente do corpo a fim de acolher os estímulos plurais da memória involuntária e, precisamente, adquirir uma experiência do movimento, um saber-sentir que não se mede a não ser pela sua eficácia sobre os nossos sentidos (LAUNAY, 1999, p. 80).

O esquecimento do estado presente diria respeito às possibilidades de um dançarino romper com certos condicionamentos perceptivos, daí a ideia de um “saber-sentir”, de chegar a um estado de dança em que improvisar significa rememorar involuntariamente o que o dançarino sabe sem saber, vivificar potencialidades latentes, e assim, ser capaz de afetar sensorialmente o espectador.

Pioneiramente, Laban articula a questão da memória corporal às implicações das leis da gravidade, o que fundamenta sua concepção da dança como “[...] ‘poema do esforço’ pelo qual o ser não cessa de inventar a sua própria matéria (SUQUET, 2008, p. 530).

Para o analista de movimento Hubert Godard (2002), cada dançarino, no simples ato de erguer-se em pé, desenvolve uma atitude singular na gestão do peso do corpo, na relação com a gravidade. Tal atitude, chamada pelo autor de pré-movimento, está instaurada nas musculaturas profundas, tônico-gravitacionais, que intervêm na configuração da expressividade do gesto. A memória está inscrita “[...] não nos circuitos nervosos, mas na modelagem

² Isabelle Launay tece sua análise dialogando com Walter Benjamin (1994), que, no texto “A imagem de Proust”, considera a distinção realizada pelo poeta, na obra “A la recherche du temps perdu”, entre “memória voluntária” e “memória involuntária”. Resumidamente, a ideia da memória voluntária está relacionada a uma forma de lembrar, consciente e mais racional, oriunda da interdição da experiência na vida moderna. A memória involuntária, a qual pode ser relacionada à própria experiência poética, residiria em uma relação com um passado vivo, de forma a encontrarmos uma imagem de nós mesmos.

plástica dos tecidos que geram a organização tensional do corpo” (GODARD, 1993 *apud* SUQUET, 2008, p. 529).

Estar presente, então, requer do dançarino uma experiência paradoxal: quanto mais presente desejar se tornar, mais terá que ser capaz de rememorar, adentrar na matéria corporal³, nas profundezas dos tecidos corporais, dando a eles plasticidade (presentidade), *inventando* seu próprio corpo na criação do ato dançante.

“Diálogo” (1966) é o nome de uma das proposições de Lygia Clark. Duas pessoas permanecem ligadas pelas mãos por uma fita de Moebius e exploram movimentos. Para Louppe (2006): “Um novo corpo emerge através dessa experiência, um corpo duplo, um corpo síntese de dois corpos, unidos pela sensação do tato” (p. 35). A proposição colocaria em evidência uma suposta restrição do movimento de um por sua conexão com o outro semelhante às relações estabelecidas no contato-improvisação de Steve Paxton, pela qual dois dançarinos desenvolvem relações de carregamentos, alternando-se em um espaço esférico, sem as referências habituais, colocando-se à disposição do risco de cair no solo. Segundo a autora, não seria possível dizer onde há mais risco — na proposição ou nessa forma de dançar — pois, o que está colocado em ambas as situações é a quebra de limites entre os corpos.

O toque passa a ter presença não apenas entre praticantes da dança-contato, mas em inúmeros ateliês de dança; um toque, para o qual se dedicam horas de estudo para aprender a escutar as mensagens do tato, as informações sobre o peso, sobre o volume, sobre o contorno, do próprio corpo, do corpo do outro, nas relações de movimento. Além do tato entre diferentes dançarinos, existe ainda a possibilidade de uma “redistribuição igualitária”⁴ de peso e de papéis: “[...] cada parceiro sustentando e sendo por sua vez sustentado” (SUQUET, 2008, p. 535).

Em reação à “autonomia gravitária”, o contato-improvisação conclama uma dança de “partilha gravitária”⁵ (SUQUET, 2008, p. 533), sugerindo o esquecimento da noção de indivíduo como ser autossuficiente que se estrutura solitariamente em seu eixo, propondo a rememoração de um estar em si que incorpora o outro.

A noção de corpo coletivo — estruturante de inúmeras proposições *clarkianas* — revela, segundo Louppe (2006), um desejo político de (sujeitos) dançarinos partilharem uma experiência comum ligados intimamente pela pele e pela ação da gravidade em seus corpos. Tal desejo implicaria ainda uma questão de

³ Para tanto, as abordagens somáticas desempenharam (e continuam a desempenhar) um papel fundamental, para a investigação e formulação de procedimentos técnico-corporais. Esse é o foco central da pesquisa de doutorado (COSTAS, 2010) geradora deste artigo.

⁴ Segundo Suquet (2008), a dança-contato, assim como outras tendências da dança americana dos anos 1960 e 1970, está imbuída de uma “aspiração democrática” (p. 535).

⁵ As aspas, da autora, possivelmente dizem respeito à licença poética de associar a noção de autonomia e partilha à gestão gravitacional do corpo.

outra ordem: “[...] o sujeito se liga a outros num corpo comum, incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição” (p. 35).

Em 1965, numa de suas reflexões, Clark discute qual seria o papel do artista: dar o objeto ainda sem importância para que ele encontre sentido nas mãos do espectador. Assim, por meio da própria obra, o artista se “dissolve no mundo”, ingressando no corpo coletivo do mundo (CLARK, 1980, p. 22).

Na tentativa de analisar a relação da dança e do dançarino com seu espectador, Godard (2002) formula a noção de “empatia cinestésica” ou de “contágio gravitacional”. Quando assistimos a uma dança, somos de certa forma transportados para aquela maneira de gerir os esforços dos dançarinos, as relações de organização do movimento em relação à ação da gravidade.

Alguns artistas apostam especificamente na evidência dessa manifestação pretendendo:

[...] não tanto desdobrar um novo dado cinético, mas criar as condições de uma tomada de consciência pelo espectador do trabalho de sua percepção. Faz-se uma grande exigência a esse espectador de dança de um novo gênero, tamanha é a sutileza e a flutuação dos níveis sensoriais solicitados. Se o filão da introspecção proprioceptiva continua abrindo caminho na dança atual, ele envolve de agora em diante, profunda e deliberadamente, o espectador (SUQUET, 2008, p. 540).

A dança, como acontecimento, convoca *nos* dançarinos alguns saberes: rememorar como possibilidade de se tornar presente, interferindo na historicidade do próprio corpo. Reinventar-se na comunhão dos corpos, dialogando por meio do tato, ou, partilhando a gestão gravitacional nas danças de contato. Conceber a criação como ato relacional. Sublinhar a propriocepção manifesta no ato dançante convidando o espectador a sentir o próprio corpo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança**: um estudo do Projeto Por que Lygia Clark?. 2010. 248 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução de Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002. pp. 11-35.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. pp. 73-90.

LOUPPE, Laurence. Lygia Clark não para de atravessar nossos corpos. In: ROLNIK, S. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. pp. 33-39.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). **História do Corpo vol. 3: As mutações do olhar**. O século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. pp. 509-539.