

Danço, Logo (D)Existo: Resistência, Resiliência E Re-Existência

Por Ciane Fernandes¹

“Encontre uma maneira de dançar que tenha propósito. Se você escolher dançar na sua vida, tenha certeza de que sua vida está sendo integrada em sua dança. Não se esqueça que você está sendo alimentado pela própria vida” (HALPRIN, 1995).

Este texto é inspirado na 2ª Mostra Sergipana de Dança, realizada no Teatro Tobias Barreto, Aracajú, de 17 a 20 de abril de 2008, sob direção de Lindolfo Amaral, com apoio da Secretaria da Cultura do Estado do Sergipe. A Mostra contou com quatro noites de espetáculos de no máximo trinta minutos cada, dois por noite, os quais eram comentados e discutidos por duas avaliadoras – Ana Maria de São José e eu - na tarde posterior às apresentações. O objetivo principal do evento foi o de estimular a cena de dança no Estado, articulando e tornando públicas produções muitas vezes dispersas ou sem oportunidade de apresentação em um teatro do porte do Tobias Barreto.

Em uma blusa preta à venda no saguão do teatro, estava escrito em letras brancas: *Danço, Logo Existo*. Outra releitura de Descartes foi também feita por Ricardo Fagundes de Oliveira (2006), onde o a(u)tor propõe: *Sinto, Logo Existo*. Minha proposta é de que, para sentir e dançar, é preciso desistir, como uma resistência a formas pré-concebidas. Mas essa resistência não é rígida e inflexível, pois assim seria simplesmente a repetição daquelas formas normativas. É justamente através da resiliência que dissolvemos modelos e conectamos diferenças e multiplicidades, para enfim sermos realmente criativos e reinventarmos nossas existências. Dançar, nesta proposta, não estaria em cumprir com padrões estéticos que então me incluiriam na chamada “dança”. Dançar estaria exatamente em perceber esta exigência e brincar (dançar?) com ela, sendo irreverentemente dançarino-criador, já que dança é movimento, mudança e, portanto, imprevisibilidade.

¹ Coreógrafa e performer, doutora pela New York University, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e pesquisadora associada do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies.

Como fazer dança a partir do corpo

Em 2006, escrevi um texto intitulado “Como fazer arte a partir do corpo” (FERNANDES, 2006), em resposta ao texto de J. L. Austin *Como Fazer Coisas com Palavras* (1975). A priori, poderíamos pensar que toda arte a partir do corpo seja dança, mas não é o caso. Por outro lado, pode parecer uma redundância falar em fazer dança a partir do corpo, mas de fato dança pode ser feita de inúmeras maneiras, e não necessariamente *a partir* do corpo. Podemos fazer uma dança, por exemplo, a partir de uma idéia, de um tema, de exercícios de aula, de uma teoria, de uma música, da exploração de objetos, figurino e cenário, etc. Isto não significa dizer que o corpo não está envolvido. Pelo contrário, só acessamos qualquer coisa – idéia, tema, teoria, objetos, música, exercícios, etc. – através da experiência física e sensorial, portanto o corpo é sempre incluído no processo.

Mas incluído não significa ser a fonte criadora. Aliás, se falamos em “inclusão”, isto já significa que, *a priori*, o que será incluído estava excluído. O corpo pode ser o meio de exploração dos objetos, o meio de comunicação da idéia, e estar totalmente envolvido no processo, mas talvez não seja *em si mesmo* o motivo principal de todas estas escolhas (idéia, objetos, etc.). Ou seja, o corpo estaria falando de alguma coisa externa a si mesmo, e lidando com essas coisas, ao invés de incluí-las em sua própria lógica que (des)estruturaria todo o espetáculo em imprevisíveis redes de conexões com/no mundo. A diferença é muito sutil e quase imperceptível, pois geralmente estamos submersos na corrente dos eventos que fazem do corpo um objeto de intermediação, ao invés de um sujeito que determina a (des)ordem das palavras e das coisas. Fazer dança *a partir* do corpo – ao invés de *com o* corpo ou *através* dele – é, antes de mais nada, um ato político que reinventa a dança de maneira crítica e inusitada e – sinceramente – me reanima um pouco para não desistir de dançar!

“I’m ok. Are you ok”? “Eu estou bem. Você está bem”?

Esta frase famosa de livros de auto-ajuda norte-americanos desvela vários sintomas, entre eles, o do dançarino que demonstra suas habilidades para um público obviamente incapaz de fazer tais artimanhas, e o do crítico que é capaz de destruí-las em poucas palavras escritas às vezes sem esforço nenhum e até com um bocado de arrogância. Vamos fazer uma dança destas relações de poder calcadas num conhecimento fictício (e, de fato, na *falta* de conhecimento) e questionar a estrutura de “como atingir o sucesso fácil em alguns poucos itens”? Vou propor a seguir alguns itens

(não tão fáceis) para fazermos uma dança *a partir* do corpo, exatamente por perverter tendências previsíveis de sucesso. Ao invés de ditar regras a serem seguidas, a única característica comum aos itens desta lista de “como fazer” (“how do to”) é exatamente a ambigüidade e a incerteza - traços que, enfim, levam à autonomia do criador-dançarino.

1. “Menos é mais” (Mies Van Der Rohe). Não se trata aqui de buscar uma forma clara e simples, como é o caso da arquitetura modernista, inclusive porque o corpo é muita *Meat Joy* (*Diversão da Carne*, Carolee Schneemann, 1964)², mas em usar aquele princípio para não cair na imitação de modelos formais sem referência estrutural e contextual. A Febre *Cirque du Soleil*, somada à nossa falta de acesso a espetáculos de outros estados do país e a espetáculos internacionais, vem contaminando a dança com um excesso de informação desnecessária que muitas vezes engole qualquer oportunidade da (i)lógica do corpo aparecer. Excesso de informação, como em *Meat Joy*, segue a (des)ordem do corpo, ou sua casualidade (como no *Chance Procedure* de Cunningham), e não idéias pré-concebidas e muitas vezes impostas por um ideal de beleza que nem conhecemos ao certo. Incerto por incerto, fiquemos com o que temos, que já é muita coisa, e olha que tem muito gringo querendo roubar...

2. Isso não significa dizer que temos que valorizar apenas o que é “nosso”. Afinal, tanta coisa “é coisa nossa”! Somos flexíveis o suficiente (e até demais) para reinventar o outro, revertendo pós-colonialmente a leitura de nossa selvageria pelos nórdicos. Por isso a inspiração em outras culturas tão marginalizadas quanto a nossa é bem-vinda. Isso é o que acontece no espetáculo *Mandalas*, da CIA Contempodança, que bem mais do que utilizar movimentos de origem indiana (*yôga* e *Bharatanatyam*), aplica criativamente alguns princípios daquelas técnicas (como por exemplo, o tempo constante do *yôga* e a ênfase em formas geométricas de ambas as técnicas e da cultura como um todo, conectando ambos os aspectos à espiritualidade). Como nos lembra Ivaldo Bertazzo (2005: 210):

Os problemas das periferias das grandes cidades do Brasil e da Índia são os mesmos: saneamento básico insuficiente, acúmulo de lixo, esgotos aparentes, equipamentos urbanos inexistentes ou destruídos... com a diferença de que, por trás desse quadro semelhante, se percebe na Índia a presença de uma cultura poderosa e secular, manifesta nessas inúmeras atividades manuais que são

² "*Diversão da Carne* tem o caráter de um ritual erótico: excessivo, indulgente, uma celebração da carne como material: peixe cru, galinhas, salsichas, tinta molhada, plástico transparente, escovas de corda, restos de papel. Sua propulsão é em direção ao êxtase – trocando e se transformando entre carinho, selvageria, precisão, abandono: qualidades que poderiam a qualquer momento ser sensual, cômica, divertida, repelente". <http://www.caroleeschneemann.com/meatjoy.html> (acessado em maio de 2008).

praticadas desde sempre e que, espera-se, continuarão a sê-lo no futuro próximo.

A esta altura da nossa história (de colonizações e retro-colonizações), redescobrir a cultura secular local também faz parte de uma pesquisa intercultural. Nossas “raízes” também nos são estrangeiras, e dançá-las é necessário e contemporâneo. Aliás, corpo, identidade e cultura são eternamente inseparáveis e interessantes (pelo menos para mim!).

3. “O tempo é a imagem móvel da eternidade” (Platão). Como público, prefiro não conseguir distinguir entre marcas e dança, a menos que as marcas sejam o tema da dança, criticando tais limitações que separam “dança” de “não-dança”, “dança” de “preparação para dança”, mais ou menos como a tal “Expressividade” e “Pré-Expressividade” de Eugenio Barba (1995). Como público e como dançarina-criadora, prefiro aceitar o irrefutável: dança é transição; acontece entre um segundo e outro, entre preparo e cena, entre inspiração e expiração, entre um passo marcado e outro, entre dançarino e espectador. As corridas entre as marcas são dança, e estejamos bem cientes disso. É melhor relaxar e usá-las a nosso favor. Se eu tenho que correr como uma louca para conseguir seguir marcas do início ao fim de uma dança, tanto que mal consigo respirar direito, prefiro minha vida corrida mesmo, não preciso fazer dança nenhuma. A não ser que queira fazer uma dança justamente para criticar essa correria atrás das tais marcas. Talvez por ser dançarina também, minha empatia como crítica é muito grande, e fico cansada só de ver dançarinos correndo como se a dança, para se provar importante, precisasse ser estressante.

“A capacidade da mente é tão grande como a do espaço. É infinita, nem redonda nem quadrada, nem grande nem pequena, nem correta nem enganadora, nem boa nem má. Intrinsecamente, nossa natureza transcendental é um vazio em que não se pode conseguir nada. O mesmo sucede com a essência da mente, que é um estado de absoluto vazio” (Hui Neng, um dos primeiros mestres Zen, in BANCROFT, 1997: 44).

4. Um palco vazio não é apenas frontal, é infinito. Mesmo que dancemos para um público à nossa frente em um teatro tradicional, todo espaço é ativo, e podemos até imaginar que o público está de fato ao nosso redor. Como nas Escalas Espaciais de Laban, Formas Cristalinas derivam-se umas das outras infinitamente para dentro e para fora de nós (LAWLOR, 1982), em inter-relações complexas e dinâmicas no Anel de

Moebius (LABAN, 1984: 55). Questionar, criticar, e até mesmo quebrar esta tendência de dançar de frente para o espelho (nas aulas e ensaios) e de frente para o público (no espetáculo), é algo instigante e muitas vezes surpreendente e delicioso, mas nem sempre necessário. O importante é que este questionamento (como tantos outros) não seja gratuito. Romper com a representação (como quando dois dançarinos da Espaço Liso Cia. de Dança saem do palco e tiram dois espectadores para dançar em *Cartola, disfarça e chora*) é algo admirável, amedrontador e ambicioso. É como desistir de dançar, mas dançando, e somente através disso e por isso mesmo. Como nos lembra Clarice Lispector (1992: 51) em relação à escrita, e que reescrevo aqui com relação à dança: “Até hoje não sabia que se pode não dançar. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não dançar. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável”.

5. “Doce muralha, deixa escapar as águas do rio de verão” (BONINI, 1995). Outro problema da quarta parede é que ela nos dá a sensação de estarmos assistindo a um vídeo-clip, daqueles com corpos que nunca envelhecem e que engolem o câmeraman. Então qual a diferença de assistir dança ao vivo e assistir à MTV? Isso é uma luta que temos que vencer, mas desistindo. Somos virtuais, criando uma linguagem simbólica típica da dança (LANGER, 1980) justamente ao sermos reais, e não o contrário. Dança não é reprodução sem questionamento; é a transição crítica entre virtual e real, **existe** aí neste tênue momento de perda e conflito, entre processo e produto, entre realização e des-organização da reprodução desta. Como o corpo, e diferente da mídia, a dança é inteira somente na sua incompletude, na sua infinitude, na sua irresolução. Não é um produto que me deixa sentada no sofá, mas sim me faz mexer na cadeira do auditório, surpreendida ou deliciada. É uma experiência dos sentidos, como tantos momentos da 2ª Mostra Sergipana de Dança em que os dançarinos contagiaram o público, nem sempre quando queriam impressionar, mostrar suas habilidades, ou cumprir com as marcas. Para além da auto-imagem treinada em frente ao espelho, a força e a beleza de cada um escapavam como que por acidente e resistiam como um timbre que soa bem. Talvez a melhor dança seja quase invisível, como um pressentimento. Isso é o que Ricardo Fagundes chamou de Corpo Subjetivado (2006). Nesses momentos ao longo da Mostra, esses raios invadiram a técnica e os artifícios do espetáculo, reinventando-os, vivificando-os. Para mim, qualquer movimento dançado só tem graça neste contexto de diferenças, ao ser feito por cada um, desafiando o lugar

comum e, justamente por isso, conectando-se com todos no momento presente (logo, contemporâneo).

6. “O eu é nosso maior pecado” (LOPES, 1999)³. “Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então” (LISPECTOR, 1994: 30). Ouse e seja você mesmo. Isso parece fácil, mas é difícilimo. Começa por desistir, mas só cada um sabe do que tem que desistir. E como a desistência é em efeito-cascata, cai leve porém marcante, como pétalas vermelhas e corpos fluidos ao som de Cartola (espetáculo *Cartola, disfarça e chora*), vai fazer desmoronar alguns preconceitos desavisados. Se seu trabalho for censurado (como, não por acaso, o *Mandalas*), ou não for aceito como dança, melhor ainda: os maiores nomes da dança contemporânea internacional não são dançarinos, nem tiveram formação como tal. Veja, por exemplo, o artista plástico Jérôme Bel e o Ph.D. em biologia molecular Xavier Le Roy. Da mesma forma, coreógrafos e dançarinos de renome internacional estão se voltando para a literatura, a fotografia, o canto, o cinema; como, por exemplo, Anne Martin (cantora, ex-dançarina de Pina Bausch) e Yvone Rainer (cineasta, ex-coreógrafa).

7. “E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta. Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (LISPECTOR, 1994: 18). Uma das propostas do vídeo-dança e da interação da dança com novas tecnologias é a de reinventar a mídia para que seja criativa e incompleta, ao invés de reprodutiva. Ou seja, o corpo e sua (i)lógica ditam a (des)organização da máquina, e não o contrário. Esse princípio (de fato, uma opção política de devolver o poder ao corpo) pode ser aplicado ao lidar com qualquer elemento, desde o figurino à música, mas em especial no trato com equipamentos midiáticos. Parece ser uma contradição, pois a máquina é feita para ser funcional, rápida, precisa, e não incontrolável e apaixonada como as entranhas. Assim como já misturamos linhas marcadas e expressão espontânea, técnica e subjetividade, vamos misturar corpo e máquina através de um império dos sentidos. A projeção de imagens durante uma dança deve considerar que cada movimento é gerado com e gera imagens. Imagens gigantes não precisam engolir o corpo que se move minúsculo. O corpo dança

³ Trecho da obra de Jorge Luis Borges.

não apenas no espaço, mas principalmente *com* o espaço dinâmico, e ambos se (re)definem continua e mutuamente. Neste caleidoscópio de signos, reina a polissemia, a surpresa e – principalmente – o corpo. Este se perde e se acha, se expõe, se expande e se multiplica macroscópico em cada imagem, cada efeito, cada elemento. Neste espaço midiático, múltiplo e integrado, como em redes neuronais, recriamos um corpo dilatado e possível, onde reencontramos o orgânico microscópico.

8. “Minha mais bela poesia? Eu não a escrevi. Do fundo mais profundo ela emergiu. Eu a silencie!” (KALÉKO, 1977: 138). Um texto é como uma dança: só funciona quando é dividido. “Você que me lê que me ajude a nascer” (LISPECTOR, 1994: 41). Este oitavo item, e os demais até infinito (Leminasca), são por sua conta, caro leitor.

BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975. (Quando Dizer é Fazer: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho, 1990).

BANCROFT, Anne. *Zen: O Budismo nas Terras do Japão*. Madri: Edições Del Prado, 1997.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Hucitec. 1995.

BERTAZZO, Ivaldo. “Caminhos das Cidades”. In: *Tenso Equilíbrio na Dança da Sociedade*. Carmute Campello, org. São Paulo: SESC, 2005, 206-221.

BONINI, Estela. *Haikai para Van Gogh*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995.

FERNANDES, Ciane. “Como Fazer Arte a Partir do Corpo?” In: *Territórios e Fronteiras da Cena*. Novembro de 2006. www.eca.usp.br/tfc

HALPRIN, Anne. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Hanover: Wesleyan University Press, 1995.

**KALÉKO, Mascha. “Mascha Kaléko” In *meinen Träumen läutet es Sturm*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

LABAN, Rudolf . *A Vision of Dinamic Space*. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

- LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LAWLOR, Robert. *Sacred Geometry: Philosophy and Practice*. London: Thames and Hudson, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Para Não esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- LOPES, Cássia. *Um Olhar na Neblina: Um Encontro com Jorge Luis Borges*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.
- OLIVEIRA, Antônio Ricardo Fagundes. *Corpo Subjetivado: A Categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff na Formação do Ator Contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. UFBA/PPGAC, 2006.