AS MEMÓRIAS DO CORPO DESIGN COMO POÉTICA VISUAL EM MADAM.

Adriano Jabur Bittar. Universidade de Brasília.[1]

RESUMO

Este artigo pretende discutir a poética visual criada pela parceria dança/artes visuais em MADAM. Ao fazê-lo, revelar-se-á o processo de composição deste espetáculo de dança, com características de performance e intervenção urbana. Em MADAM as memórias corporais, estimuladas à partir do estudo das células corporais e uso das manipulações em ação, deram origem a uma visualidade complexa, que fez os conceitos como o de corpo, dança, e os processos composicionais para a dança contemporânea serem questionados.

***PALAVRAS-CHAVE**: dança contemporânea, artes visuais, processos composicionais, imagens, manipulações.*

ABSTRACT

The Memories of the Designed Body as the Visual Poetry of MADAM.

This paper discusses the visual poetry created by the partnership dance/visual arts in MADAM, a dance performance with characteristics of an urban intervention. In doing so, the dance composition at play on this performance is revealed. On MADAM the memories of the body, stimulated by the body cells and the manipulations in action, originated a complex visuality. This visuality fostered the questioning of concepts such as of the body, dance and dance composition.

***KEY-WORDS:** contemporary dance, dance composition, visual arts, imagery, touch.*

To see will become more necessary than to listen.

Carlo Belloli, 1943.

Dance, dance, otherwise we are lost.

Pina Bausch, 2009.

O termo poética, do latim *poiétikés*, é usado nas artes em geral para fazer referência a um conjunto de regras a observar na composição de obras poéticas (MICHAELIS, 2010). Na literatura, a poética normalmente faz referência a como se organizam os poemas, com rimas emparelhadas, ou intercaladas; e métrica trissilábica, ou octossilábica, por exemplo. Mas a poética também pode ser a da expressão da voz no teatro, a poética corporal na dança, a poética na net arte, e assim, sucessivamente.

Nas artes cênicas, a primeira obra do ocidente sobre a poética foi o livro homônimo, de Aristóteles, escrito provavelmente por volta dos anos 335 e 323 a.C. Este livro deriva-se das anotações feitas pelo próprio filósofo, e professor, sobre o tema em questão, para que ensinasse esse conteúdo a alunos escolhidos. O propósito da Poética é de investigar a poesia e suas espécies, dentre elas a poesia trágica, ou a

---

[1] Adriano Bittar é doutorando no Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília. Dançarino, coreógrafo, fisioterapeuta, professor Universidade Estadual de Goiás/Escola de Educação Física e Fisioterapia. Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros. Professora Universidade de Brasília/Instituto de Artes.

tragédia:

> É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o 'terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções'. (ARISTÓTELES, 1993, p. 37)

Já o termo poética visual, polissêmico por natureza, pode ser usado nos dias de hoje para definir um conjunto de regras observado na composição de obras artísticas, em que o elemento visual funciona como elemento organizador central da obra. Nesse caso, a informação disponibilizada na obra, quer seja em uma peça de teatro, dança, performance, tela de computador, ou escultura, é organizada artisticamente pelos elementos gráficos, ou visuais, que ela propõe (SILVA, MIRANDA e BAPTISTA, 2012). Essa característica não exclui o uso de outros elementos para a composição da cena, como som, toque e movimento, que também podem assumir papel importante na criação deste tipo de poética. O primordial, neste caso, é que todos os elementos utilizados no processo de composição estejam sintonizados com o surgimento dos elementos visuais da cena.

Sobre a composição de obras poéticas que têm o elemento visal como foco da organização central da obra, temos a poesia concreta como um grande exemplo. Este tipo de poesia já foi denominada de poesia da forma. O termo poesia concreta, em si, foi cunhado por volta dos anos de 1950, por um grupo de poetas brasileiros que lançou o Plano Piloto para a Poesia Concreta. Deste grupo fizeram parte os poetas Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald e Ferreira Gullar. Eles representavam um movimento de vanguarda artística, e propunham o fim do verso como unidade ritmico-formal do poema, passando a reconhecer o espaço como agente estrutural, na busca da simultaneidade da comunicação não-verbal. O importante era chegar à estrutura-conteúdo, a medida em que era trabalhada uma forma não-usual de mensagem:

> ... espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. [...] ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto,usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – "verbivocovisual" – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação; coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, coma nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens. [...] ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo,num primeiro momento da pragmática poética, concreta, tendo à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*);

> predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). [...] poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil. (CAMPUS, A.; PIGNATARI, e CAMPOS, H.; p. 4, 1958)

Assim, a própria estrutura do poema concreto deveria comunicar, sem depender do texto (Figura 1).

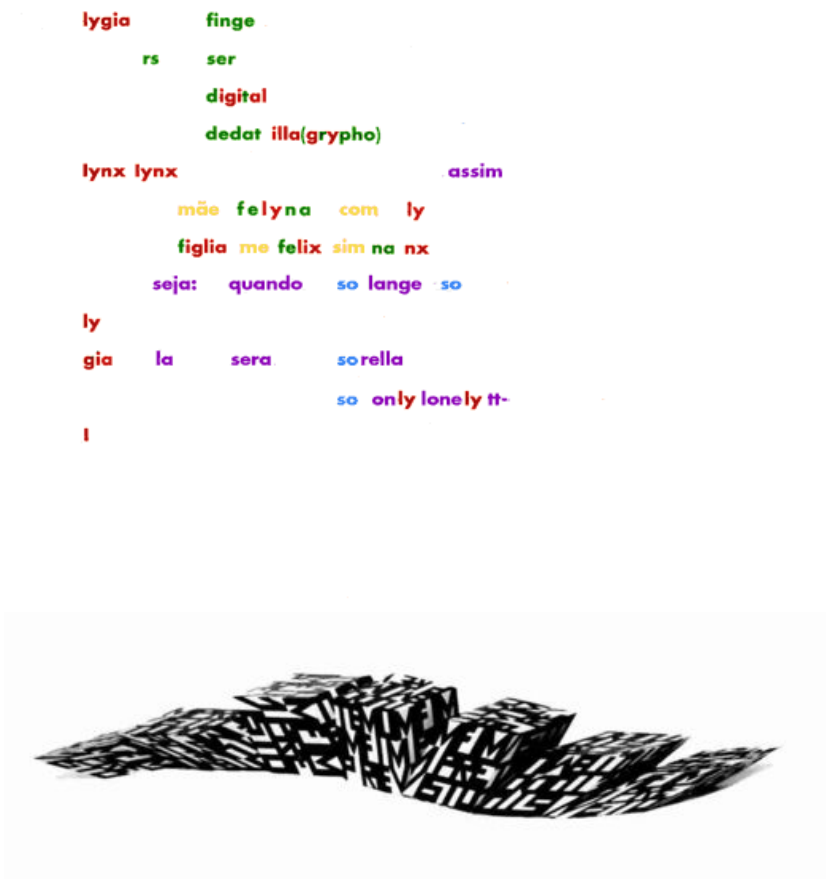

Figura 1: lygia fingers e Cubogramas, de Augusto de Campos, 1953 e 1975.
FONTE: AUGUSTO DE CAMPOS. Disponível em <www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>. Acesso em 02/07/12.

Na dança contemporânea, percebe-se que algumas companhias e artistas também estabelecem poéticas que têm como eixo norteador os elementos visuais da cena. Este é o caso do Grupo de Dança Primeiro Ato, de Belo Horizonte, que embarcou na tendência atual da cena da dança brasileira de registrar os processos poéticos, procedimentos e trajetórias, e definiu a dança que faz como sendo influenciada pela

poesia concreta (MACHADO, Suely, apud SANTOS, 2011[2]). O Primeiro Ato foi criado em 1982, e busca, assinando coletivamente a crição e produção de suas obras, trabalhar em função da dramaturgia do gesto. Em suas obras, o Grupo normalmente aborda as relações contemporâneas, sempre motivando os intérpretes-criadores a encontrarem em si uma leveza, bom humor e dramaticidade, que refletem o fazer artístico multidisciplinar e as misturas da dança com áreas afins. No Primeiro Ato, a assinatura coletiva dos trabalhos artísticos parece deixar brechas fecundas para o hibridismo, a bricolagem e o inusitado, tão presentes nas artes contemporâneas (Figura 2). Nesse cenário, amplia-se o universo da dança, que se torna mais permeável e agradável no diálogo entre intérpretes-criadores, artistas visuais, arquitetos, músicos, etc:

> Esses processos multi-disciplinares de investigação de temas e conceitos provocam dinâmicas variadas em treinamento e educação, o que confirma a missão do Grupo de promover a sensibilização do indivíduo na prática da consciência corporal, da harmonia, da concentração e da criatividade, desenvolvidos com prazer e autonomia, contribuindo para a atuação de cidadãos críticos, inquietos e autoconfiantes na sociedade, condição para a formação do artista-bailarino. [...] Com seu vasto repertório, através de espetáculos, oficinas e intercâmbios com profissionais de outras artes, o grupo tem um papel importante na criação e amadurecimento de uma linguagem artística brasileira e na expansão e diversificação do público da dança. (PRIMEIRO ATO, release de Mundo Perfumado, 2007)

Figura 2: Grupo de Dança Primeiro Ato.
FONTE: PRIMEIRO ATO. Disponível em <www.primeiroato.com.br/mainphp>. Acesso em 10/07/12.

[2] No artigo escrito por SANTOS, incluído nas Referências, o autor discorre sobre outro artigo, Poesia Concreta, da coreógrafa Suely Machado, que foi publicado no livro: NORA, Sigrid (org.). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf Gráfica e Editora, 2011. Dada a indisponibilidade deste livro, e do artigo de MACHADO, escolheu-se utilizar esta referência pela importância de tal relato, que confirma algumas das proposições apresentadas.

Outro exemplo importante do hibridismo presente nas artes, e da presença marcante do teatro e das artes visuais na dança, é o trabalho de Pina Bausch. Isso é evidenciado no filme Pina 3D. Nele, os dançarinos do Thanztheater Wuppertal aparecem em belas cenas, quando dançam explorando alguns aparelhos urbanos de cidades européias. Em Pina 3D, de Wim Wanders, lançado no final de 2011, o aclamado diretor de cinema pretendia fazer um filme sobre a companhia e o trabalho de Pina. Com a morte da coreógrafa durante as filmagens, em 2009, aos 68 anos de idade, o filme foi finalizado mais como uma homenagem ao trabalho tão bem elaborado e rico: uma obra não mais sobre Pina, mas para Pina. Neste filme, a dança-teatro de Pina Bausch ocupa palcos tradicionais e outros cenários, saíndo para a rua e dialogando de modo bem específico com os espaços urbanos. Assim, a trupe de Pina surpreende, principalmente pelo diálogo que é criado entre corpos/cidades e video/dança. A poética visual, nesse trabalho, é estabelecida pelo jogo que ocorre entre os lindos cenários, os gestos totalmente integrados ao ambiente dos dançarinos do Wuppertal, e o manejo tão detalhado e capcioso das câmeras, finalizado na edição de Wenders. Sobre os cenários, os bailarinos encontram-se, dentre outras cenas, dançando em um largo com um bondinho suspenso que flutua sobre as ruas de uma cidade européia, em um monte de terra e uma paisagem infinita ao horizonte, ou em uma edificação quadrada e branca, com um pé direito muito alto e janelas enormes (Figura 3). Além disso, o figurino quase sempe evidencia a feminilidade e força das mulheres, que usam saltos altos e vestidos longos, e o charme masculino, impresso pelo uso de calças e sapatos sociais. Isso faz com que haja uma construção de imagens emblemáticas e carregadas de simbolismo. A música variada, mas sempre forte, pontua os gestos e fecha a construção da poética.

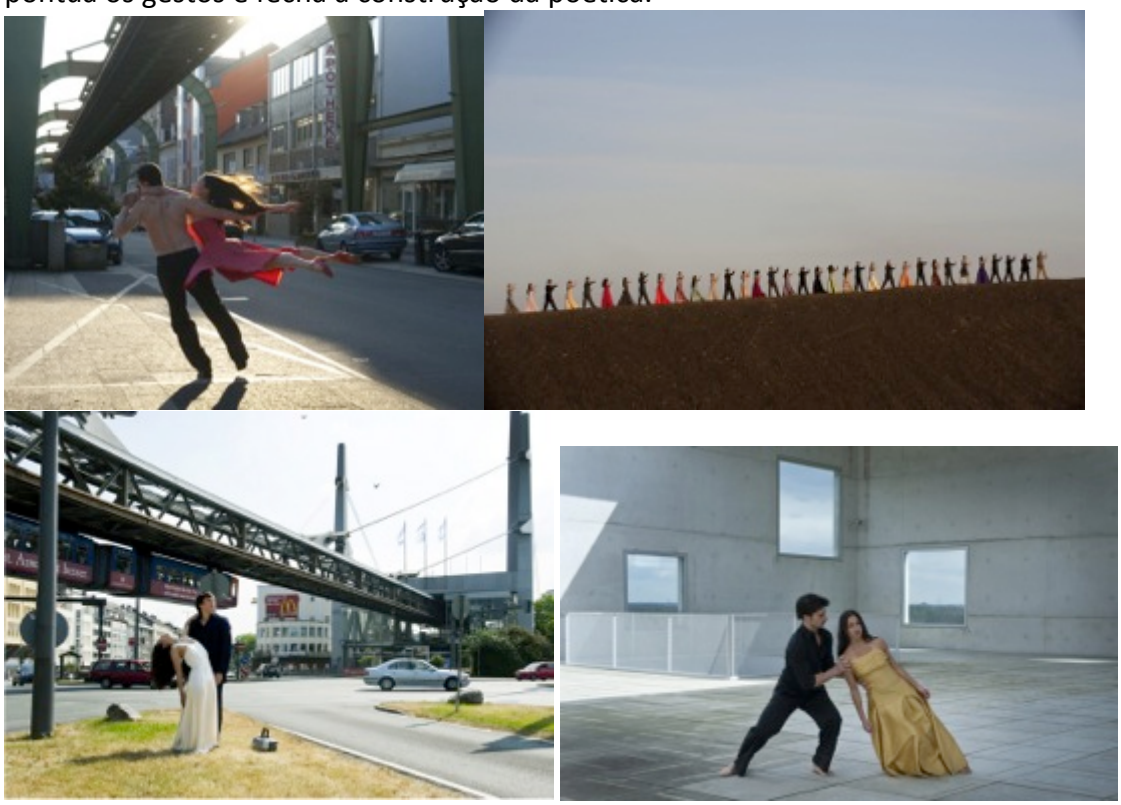

Figura 3: Cenas de Pina 3D.
FONTE: WENDERS, D. Disponível em <http://en.unifrance.org/movie/31479/pina-3d#photo-49565>. Acesso em 04/03/2012.

Pina é considerada uma grande inovadora na dança moderna. Ela começou a dançar aos 15 anos de idade, e frequentou a escola de Kurt Joss, na Alemanha, onde ganhou excelência técnica. Depois, ela foi agraciada com uma bolsa de estudos e passou um período na Juilliard School, onde vivenciou de maneira profunda a dança norte-americana dos anos de 1960: "Muitos dançarinos e coreógrafos norte-americanos reagiam então a técnicas de dança moderna e juntavam-se a artistas plásticos e músicos na produção de trabalhos colaborativos, expressando preocupações sociopolíticas..." (FERNANDES, p. 17, 2000). Pina também foi influenciada por essa linguagem que nascia. Depois, ela voltou, à convite do Joss, para coreografar a companhia da escola dele, dando o nome à mesma de Wuppertal, cidade onde se localizam, Thanztheater, de dança-teatro. Pina seguiu os preceitos de Joss, que acreditava que a dança deveria ser formulada à partir da inserção de questões políticas do mundo real, com maior dramaticidade, se aproximando do teatro. Dessa forma, ela criou uma dança baseada nas emoções de cada bailarino:

> Suas peças apresentam um caos grupal generalizado, sob certa ordem, [...] provocando experiências inesperadas em dançarinos e platéia. Mas as obras de Bausch atingem tais qualidades seguindo um caminho distinto do dos anos sessenta. Suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral. A interação, pelo contrário, acontece de forma majestosa, aumentada, semelhante à de grandes produções de ópera ou balé, e mesmo cinema. O forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na plateia. Para a surpresa desta, tais majestosas imagens de repente abrem espaço para cenas quase vazias, silenciosas, e com pouca luz. (FERNANDES, p. 18, 2000)

Sobre os processos de composição da cena utilizados por Pina, parece que o trabalho corporal, intenso e com base no ballet clássico, fazia com que os corpos tivessem a força suficiente para explorar questões elaboradas por ela. Essas questões eram transformadas em perguntas simples, feitas a cada dançarino. Eles levavam palavras-chave para casa, e se esforçavam para escrever pesquenos textos à respeito delas. Com os textos escritos, eles improvisavam movimentos que seriam transformados em gestos, e em coreografias. Em seus últimos estudos, para o projeto World Cities, Pina levou toda a companhia para 10 cidades do mundo, em uma residência artística que deu origem a 10 espetáculos diferentes, um sobre cada cidade. Nas cidades, como Roma, Budapeste, São Paulo e Santiago do Chile, ela vivenciava a cultura local intensamente, para depois, de volta a Wuppertal, começar a criar os novos espetáculos. Para dar o vocabulário preciso a seus intérpretes, ela ainda usava da repetição. A repetição dos gestos fazia com que eles fossem transformados. Pela repetição, o próprio intérprete dava significados diferentes ao gesto, a cada vez que o mesmo era feito e refeito. As cenas, apreciadas pela plateia, causavam surpresa, e a mensagem era absorvida em significação e re-siginificação. A capacidade de Pina de trabalhar com diferentes corpos e com bailarinos mais velhos também era surpreendente. Os dançarinos que trabalhavam em sua companhia tinham uma dedicação total à ela e ao trabalho, o que gerava uma poética ainda mais aprofundada e enriquecida. Ela conseguia instigar nos bailarinos o melhor de cada um, com poucas perguntas, perguntas certeiras. Poucas palavras eram utilizadas para que o excesso de estímulos falados não atrapalhasse o processo. Apesar dos dançarinos do Wuppertal serem extremamente bem treinados, eles conseguiam reter seus aspectos humanos. No filme Pina 3D, alguns bailarinos e a própria Pina, contam como isso acontecia:

> Me recordo que para a peça "Lua Cheia" Pina me perguntou qual seria o movimento relacionado a "alegria". Alegria, ou o prazer do movimento. Era uma linda pergunta, me inspirava. Me lembro que apresentei um movimento, e com ele, ela fez uma cena para a peça. (intérprete 1[3]) [...] Pina era uma pintora. Ela sistematicamente nos questionava. Foi assim que nos tornamos a tinta, para colorir suas imagens. Por exemplo, se ela pedisse a lua, eu retratava a palavra com meu corpo. Para que ela pudesse ver e sentir. (intérprete 2) [...] ... as palavras também, não podem fazer nada mais do que evocar as coisas. É aí que vem a dança. (Pina Bausch) [...] ... lembre-se, você tem que me assutar. (intérprete 3, sobre o que Pina havia falado para ele, antes de ele entrar em cena) [...] Se eu olhar para baixo ou para frente, isso faz toda a diferença. O sentimento certo estava lá imediatamente. Inacreditável como isso é crucial. O mais ínfimo detalhe importa. É tudo uma linguagem que você pode aprender a ler (PIna, sobre dançar de olhos fechados em Café Müller). [...] As cadeiras em Café Müller se tornaram parte integrante da peça. Quantas vezes dancei Café Müller com Pina. Vi seus cabelos, suas costas, seus braços. Quantas vezes, com os olhos fechados, eu sentia que ela sentia a todos nós. Mesmo com os olhos fechados podíamos ver tudo. (intérprete 4) [...] Quando eu comecei em Wuppertal e estava confuso sobre algumas coisas, ela simplesmente me disse: dance por amor. (intérprete 5). [...] Para Pina, os elementos foram muito importantes. Areia ou terra, pedras ou água... de alguma forma, até icebergs e rochas aparecem no palco. Quando dançamos, tornam-se obstáculos. Você tem que ir contra ou através deles, ou passar por cima deles. (intérprete 6) [...] O trabalho de Pina permitia a todos estar tristes, furiosos, ou chorar, ou rir ou gritar, podia tirar todas essas qualidades. É como se Pina tivesse escondida em cada um de nós, ou ao contrário, como se cada um de nós fossemos parte dela. (intérprete 7) [...] Pina foi uma exploradora radical. Ela olhou profundamente em nossas almas. Havia um tema em particular que ela vivia nos perguntando: o que estamos desejando? De onde vem esta saudade? (intérprete 8) (PINA, 2011[4])

Pina fez com que a dança pudesse ser entendida como uma linguagem. Uma linguagem com uma poética visual específica e forte. É como se Pina capturasse a essência de algum lugar que tinha em mente, o que dava suporte e alimentava a sua capacidade imaginativa.

Além do 1o Ato e de Bausch, é preciso citar o trabalho de artistas independentes, que têm desempenhado um papel de interesse no cenário mundial. No Brasil, eles têm despontado como um grupo de dançarinos inquietos e questionadores, que lançam mão de outros processos de investigação da cena, para dialogar de forma ainda mais corajosa com diferentes tendências da agoralidade. O que os diferencia dos grupos contemporâneos mais tradicionais, é o fato de serem mais livres em suas jornadas para criar, ousar e borrar as fronteiras entre as artes e o conhecimento artístico. Um bom exemplo nesse caso é o de Michelle Moura, intérprete criadora e co-fundadora do Coletivo Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial, que nasceu em Curitiba, no ano de 2005. Em Cavalo, criado por Michelle em 2010 (Figura 4), ela trabalha com uma gestualidade grotesca e com projeções visuais, que revelam a ambiguidade explorada em cena - quem move quem, o cavalo que move o cavaleiro, o cavalo que é movido pelo cavaleiro:

---

[3] As observações em parênteses foram feitas pelo próprio autor deste artigo.

[4] Esta citação foi feita a partir da compilação feita pelo autor deste artigo, das falas dos intérpretes, e da própria Pina, em suas conversas no filme Pina 3D.

> Através de alterações no padrão respiratório, amplificação e deformação da voz, ela é levada a mover-se em um espaço de alucinações e revela um corpo matéria atravessado por energias e pulsações distintas. Ela tem como meta abandonar por minutos a linguagem segura do dia-a-dia, ultrapassar a porta que dá acesso a realidades maleáveis, e transitar entre a instabilidade de estados físicos e emocionais. Ela pode ser patética, decadente, histérica, enérgica, no fim o que a move é uma falta. O ambiente criado por CAVALO é sombrio, (neo) expressionista, "noise", hipnótico. (COUVE-FLOR, release de Cavalo, 2010)

Figura 4: Michelle Moura em Cavalo, 2010.
FONTE: COUVE-FLOR. Disponível em <www.bienaldedanca.com/atividades-bienal-de-par-em-par-2010/michelle-moura>, acesso em 13/05/12.

Sobre o processo de criação dos artistas que trabalhavam no Couve-Flor, vale a pena citar o artigo de Fingers (2008), também co-fundadora do Coletivo, que fala sobre o projeto Corpomeiolingua – Conexões Artes Visuais Dança e a Mostra de Ações Performáticas, composta por algumas obras pesquisadas pelo coletivo. Utilizando-se dos conceitos de situação e artes vivas, criados por ela mesma, a autora chama a atenção para as obras sempre em processo, que se deixam influenciar o tempo todo pela vivência de situações causadas pelo/no espaço e pela relação com o público, o corpo praticando um ato e este ato sendo base estrutural da obra:

> Situação: um corpo em ação, articulador de informações, agenciador de conceitos, sujeito de um discurso. Um corpo praticando um ato, em estado de experiência, diante de um público. O tempo é o tempo da ação (efêmero) o lugar é o lugar da ação (específico). A relação entre quem propõe a ação e quem supostamente a observa ou recebe é imediata, isto é, sem interfaces, ambos estão presentes neste contexto - as conseqüências são as possibilidades de afetação e transformação direta de um e outro, da situação como um todo. Artes vivas: pràticas artísticas que se valem deste modo de operação, que pretendem gerar situações, que levam em conta (e trabalham para) a precariedade da ação e das relações, tomando-a como elemento constitutivo e estruturante da proposta de criação artística. Precariedade aqui diz daquilo que tem pouca estabilidade, que é incerto, contingente. As artes vivas a que me refiro criam obras que estão "em obras", que estão consciente e deliberadamente em construção, em transformação permanente. [...] **Instabilidade da Ação.** Em situação, o corpo pratica um ato, e nesta pràtica està a estrutura da obra. Em ação, ele agencia, articula, combina informações: idéias, conceitos, objetos, ele mesmo enquanto corpo. Ele dá a ver relações, pensamentos, linhas de

> força, sua posição enquanto sujeito, seu discurso, suas escolhas (estéticas, políticas, afetivas...). Ele cria com a ação as coordenadas e os limites de um espaço-tempo: "efêmero (aparece e desaparece com o ato) e localizado (ele se constrói à medida que o ato é produzido)" . Em situação, este corpo se submete e submete todos esses elementos à regência da impermanência. O sujeito-corpo està em circulação, em construção, em definição. Os agenciamentos e as relações propostas por ele, o tempo e o espaço, acompanham a ação em sua condição precária-provisória. (FINGERS, 2008, p. 16)

É nesta vivência em que o corpo, como agente estrutural da obra, se configura e reconfigura, continuamente, em ações instáveis, que a poética visual pode acontecer com maior clareza. Em diferentes tipos de cena e agenciamentos, isso se faz visível. Quer seja no 1o Ato, com a busca da relação espacial plena, em Pina, com a sua repetição e transformação, ou em Cavalo, com o espaço aberto do inusitado e da performance, esta abertura ao desconhecido, e a relação com o espaço fazem com que o corpo vibre de forma inusitada, incluindo o outro, o espaço e a plateia em uma esfera de consciência e percepção diferenciados. Neste tempo-espaço possível, em que os elementos visuais da cena são priorizados, faz-se a poética visual acontecer em um potencial máximo.

Percebe-se que nas cias e trabalhos citados acima, uma mudança de paradigma com relação ao conceito de dança vem acontecendo. Esta mudança tem sido causada por diferentes fatores. Ao mesmo tempo em que as noções de dança e coreografia do século XIX continuam a ser questionadas, a apreciação do corpo nas artes visuais fez com que diferentes noções sobre o mesmo abrissem caminho para outras indagações, e outros caminhos para a arte contemporânea. Assim, a dança tem se aproximado da performance e da web arte, quer seja para a criação de videodanças, instalações, performances, trabalhos de sítio específico, e arte ao vivo.

De forma recíproca, a dança também tem transformado outros campos, como as artes visuais, ao possibilitar que o gesto seja explorado de diferentes maneiras, e em diversas mídias. A vida está acontecendo no que pode ser considerado como a maior era da poesia visual, em um tempo onde os métodos de produção e distribuição são tais, que a forma pode prosperar sem a necessidade de grande capital. Uma convergência de fatores, incluíndo a internet, a descomplicação das publicações, e um interesse crescente no visual e textual, permitiu que essa forma híbrida de arte crescesse por todo o planeta.

Para a dança, isso tem reverberado e mudado, de maneira significativa, o panorama. A concepção antiga do que é dançar caiu por terra, e o corpo hoje pode ser descolonizado (LEPECKI, 2006), pois não é mais obrigado a aprender técnicas rígidas que o prendiam a padrões de dança, culturais e de dominação europeus, ou americanos. Só tinha visibilidade quem dançava de uma forma bastante codificada, fazendo com que houvesse uma separação entre o conhecer especializado de quem "dançava", de um lado, e o "dançarino" cotidiano, que se alegrava no funk dos morros cariocas, no xote e no forró nordestinos, do outro. Isso evidencia as novas relações culturais e físicas que estão sendo estabelecidas a partir das recodificações do corpo na atualidade. Assim, surge espaço para um corpo design, meio e suporte de si mesmo (KATZ e GREINER, 2001), dialógico. Deixa-se esclarecido que o design aqui é entendido como propósito, plano e intenção poética; como forma, e estrutura básica. O corpo design configura-se e procede de modo estratégico para criar uma poética. O corpo

design se transforma em signo e desenho, como cita Flusser:

> Em inglês a palavra design funciona como substantivo e verbo [...]. Como substantivo significa entre outras coisas: "propósito", "plano", "intenção", "meta", "esquema malígno", "conspiração", "forma", "estrutura básica", e todos esses significados estão relacionados a "astúcia" e a "fraude". Na situação de verbo – *to design* – significa, entre outras coisas "tramar algo", "simular", "projetar", "esquematizar", "configurar", "proceder de modo estratégico". A palavra é de origem latina e contem em si o termo *signum*, que significa o mesmo que a palavra alemã Zeichen ("signo", "desenho") (2007, p. 181 - 184)

Além disso, os processos de criação na dança seguem o fluxo desses tempos, tornando-se cada vez mais interativos e democráticos. Dessa maneira, a figura do coreógrafo tem se fragmentado, à partir da expansão da noção do que é dança. Ao mesmo tempo, as relações dançarino/plateia estão se reconfigurando, e a dança é encontrada em ambientes imersivos e participativos. Essa aproximação, definitiva, com a tecnologia, faz a dança contemporânea tomar outros rumos, tornando-se mais conceitual e imaginativa. Em analogia ao pensamento de Flusser (1985), que percebe um fenômeno semelhante acontecer na literatura, e o classifica como um possível desafio, pode-se inferir que o código de movimentos possíveis para um dançarino não mais constitui o código dominante:

> "... imagens técnicas como fotos, filmes e TV veiculam a maioria das informações consumidas. Continuar escrevendo (dançando [5]) em tais condições parece tolice. A menos que a escrita (a dança) se transforme radicalmente. [...] Prétextos, prescrições, programas, não mais tornam visível o discurso falado (o gesto dançado), mas transformam em imagem, em som e em ato o conceito pensado. [...] Para modificarmos o mundo segundo nossos desejos não mais teremos que trabalhar (dançar), mas deveremos programar aparelhos. A nova escrita (dança) se substituirá ao trabalho, o que significa que não mais manipularemos objetos (gestos), mas símbolos, no nosso ensejo de mudar o mundo." (FLUSSER, 1985, p. 18).

Ainda seguindo o raciocínio de Flusser (1985), espera-se que da dança nunca seja retirado, ou extraído o gesto base, feito pelo artista dançarino da cena. Ele pode ser capturado por outras mídias, e veiculado de diferentes maneiras como web arte, mas a base primeva da dança deve continuar a ser o gesto humano. Mas há de se acreditar que o desafio está lançado, e que se não houver uma abertura na dança para um diálogo interartes, o gesto dançado pode se tornar material para especialistas e arqueólogos. Como cita Flusser (1985), falando da literatura, e aqui dito, em uma transposição para a dança, deve ser feito um esforço para se inventar um novo código de gestos, apropriado à arte tecnológica e midiatizada que se faz hoje em dia. Isso se torna condição crucial para se evitar a morte da dança contemporânea.

Nessa perspectiva, interessa notar que na Universidade de Brighton, no Reino Unido, foi criado um Bacharelado em Dança, com área de concentração em Performance e Artes Visuais. Nele, o estudante desenvolve habilidades de pesquisa na área visual através da experimentação com desenho, colagem, fotografia, imagem em movimento e escultura. Ao mesmo tempo, a pesquisa em performance é desenvolvida em cursos que ensinam improvisação e composição, tanto para as artes ao vivo, como em video. O objetivo do curso é de dar suporte para que o artista possa estabelecer

---

[5] Comentários em parênteses inseridos pelo autor deste artigo.

uma prática independente e interdisciplinar em arte. Resta saber se esse curso dará respostas no tocante à invenção de um novo código gestual para ser utilizado na dança, que urge por tal medida.

Guardando relação com este fruir artístico que traz outros ares para a dança contemporânea, passa-se agora a analisar o espetáculo de dança MADAM, do NEKA poéticas corporais[6], apresentado em Goiânia, no espaço externo do Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás, em maio de 2012. Em MADAM, ficou nítido que os intérpretes-criadores buscaram, através da organização espacial e gráfica da cena, chegar à estrutura-conteúdo do corpo que se movia, a medida em que trabalhavam com uma mensagem, a dança, de forma não-usual. Esse formato de poética guarda relação com a poesia visual, ou da forma. Mas ao mesmo tempo, o espetáculo não se apoiou em um racionalismo absoluto, como na poesia visual. Ele valorizou a subjetividade e a emoção, que apareceram desde o momento da preparação corporal, utilizada para se chegar à poética visual de MADAM:

> Em MADAM, agraciado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Goiânia, NEKA revela a *crudeza* das relações contemporâneas ao explorar as interseções entre dança e arquitetura. Dessa forma, diferentes espacialidades se tornam possíveis em cena, o que faz com que os intérpretes criem uma poética diretamente relacionada aos "corpos edificados" nos "espaços dançantes". À medida em que a narrativa se estabelece, e o espaço influencia a cena, fica claro que MADAM explora a temática eixo *conjugalidade*, entendida como o compromisso matrimonial, onde o matrimônio tem um sentido ampliado, significando as várias formas de união possíveis na sociedade atual. Assim, o espetáculo tem características de intervenção urbana, sendo que a plateia fica livre para caminhar entre as instalações criadas. Veja o processo criativo em: <corposedificadosneka.blogspot.com>. (NEKA, release de MADAM, 2012)

No processo de composição da obra, uma pergunta se delineou desde o momento da concepção do espetáculo: que procedimentos corporais seriam escolhidos, para que na feitura do espetáculo os corpos que dançam chegassem a dialogar com os espaços que os circundavam, se aproximando do conceito de Davine (2010) dos corpos como lugares que ressoam sentidos em cena? E à medida que eles chegassem nesse estado, como construir uma outra dança e uma poética visual baseada nesta, diferente do que se estava acostumado? Assim, deu-se início a uma pesquisa corporal que utilizou técnicas de preparação como o Fletcher Towelwork[7], a

---

[6] NEKA poéticas corporais é um grupo independente, que se dedica a pesquisar processos de composição da cena para criar trabalhos artísticos em que o corpo é revelado como produtor de sentidos reverberantes. NEKA, criado em Goiânia no ano de 2011, é formado por artistas cênicos experientes, que desenvolvem conceitos e linguagens próprias de movimento, aplicadas à preparação corporal e criação de cenas espetaculares. Veja o vídeo-dança em < http://vimeo.com/30544300>.

[7] O Fletcher Towelwork foi criado pelo dançarino americano Ron Fletcher (1921 - 2011), discípulo direto de Joseph e Clara Pilates. Fletcher, chegou a integrar companhias de dança como a de Martha Graham e de Nimura, coreografou shows e espetáculos pelo mundo todo. Depois de assumir o papel de professor

Bola Bearlz[8], e as manipulações em ação[9] (Figura 4). Esta pesquisa corporal buscou desvelar o que se interpunha entre a cena e a ante-cena na dança, dando visibilidade aos processos de organização interna do corpo do dançarino. Ao mesmo tempo, todo o trabalho corporal inicial serviu para despertar os corpos, no sentido de criariam uma arte viva (FINGERS, 2008), deixando-os preparados para o surgimento das matrizes corporais, que seriam criadas em uma fase à seguir. Assim, seguia-se um ritmo de trabalho determinado por um plano de ação que contemplava a improvisação direcionada pela estrutura que as outras técnicas sugeriam.

Figura 4: Fletcher Towelwork, Bola Bearlz e Manipulações em ação em improvisações dirigidas.
FONTE: arquivos próprios.

---

de Pilates, Fletcher adicionou o que sabia ao sistema dos alemães criadores, dando origem à sua escola, a Fletcher Pilates. O Towelwork, que utiliza uma toalha vermelha trançada, segura pelos praticantes, foi criado para organizar o corpo todo à medida em que dá foco na estabilização da cintura escapular.

[8] A Bola Bearlz é um trabalho desenvolvido pela bailarina Erica Bearlz junto à Professora Julia Ziviani Vitiello, da Universidade de Campinas/UNICAMP. A proposta é de desenvolver uma percepção corporal apurada do corpo em contato com bolas de diferentes tamanhos, usando as instabilidades criadas para gerar uma dinâmica corporal única, que poderá ser dançada posteriormente. <rebentosartisticos.blogspot.com>

[9] Manipulação em ação é um termo criado por BITTAR (2005) que faz referência a um tipo especial de toque que busca direcionar o corpo do intérprete, para que tenha contato diversas dinâmicas do movimento. Ela é aplicada por mãos treinadas enquanto o intérprete se move, em ações-reações contínuas. As manipulações em ação fazem surgir no corpo verdadeiras danças-contato (BITTAR, 2005).

Uma etapa importante e determinante do processo foi a elaboração das células corporais[10], com a participação da artista visual Ana Behatriz Azevêdo. Nesse caso, a artista visual que trabalhou em MADAM era ainda bailarina. Ela seguiu boa parte do processo de criação do espetáculo, participando de discussões, ensaios, e até subindo no palco para filmar o trabalho em progresso. Ela fotografou boa parte do processo, e à partir de algumas fotos feitas das matrizes corporais, criou a série "Obscuro", em preto e branco, borrando a foto e deixando à mostra algumas partes dos corpos dançantes. Depois, ela se debruçou sob a série "Obscuro", e desenhou ilustrações que deram origem às cálulas corporais (Figura 5). A intenção primeira das células corporais, ao invadir os olhos e a consciência dos dançarinos, é direcionar as imagens corporais a serem utilizadas nos ensaios, para se chegar às matrizes coreográficas. Elas podem servir, ao formarem um tecido poético, de código gestual, utilizado para se chegar à dança que se pesquisa. A célula corporal funciona como alavanca motivacional para o intérprete entrar em contato com os seus sentidos, estimulando representações internas dos movimentos que serão executados. As células, quando utilizadas para a composição da cena dançada, podem enriquecer o intérprete de sentido. As células se constituem como base para a criação das matrizes corporais, que, por sua vez, são o substrato poético da ação corporal que se instala no intérprete.

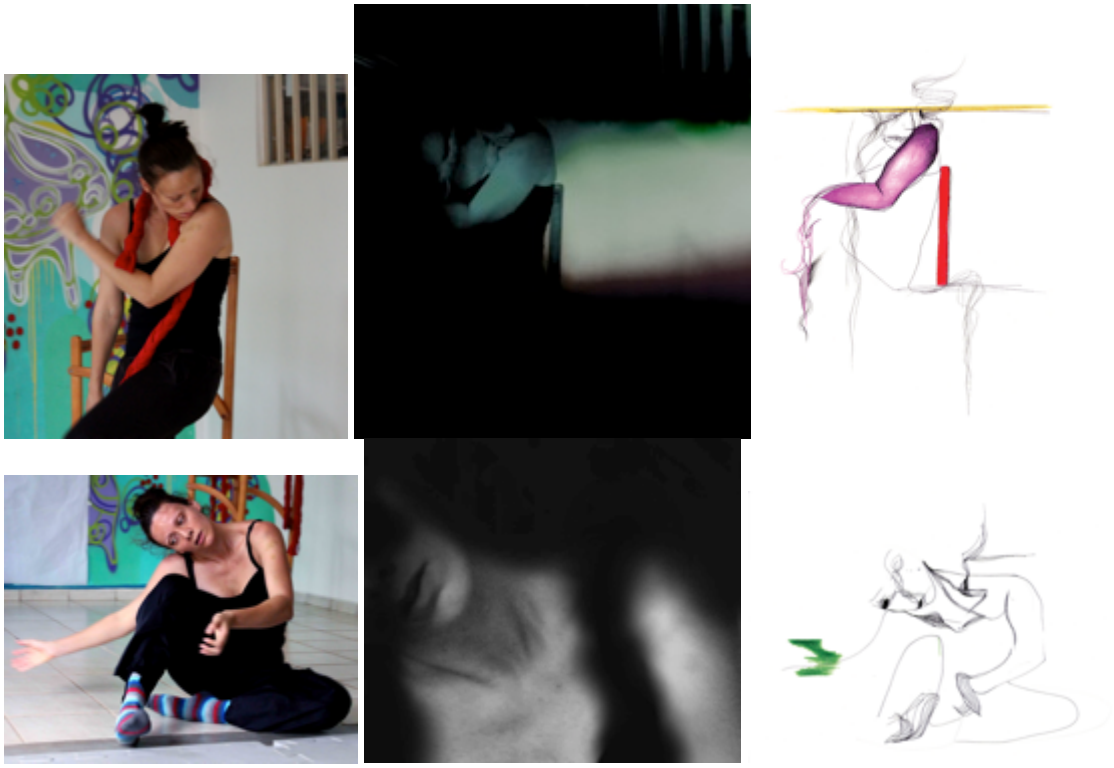

Figura 5: Fotos do processo; série "Obscuro" e células corporais de MADAM.
FONTE: arquivos próprios.

[10] "Denomina-se célula corporal qualquer estudo artístico que, impresso em papel ou feito em gesso, tela ou no que mais puder ser imaginado, até mesmo no próprio corpo humano, tenha como tarefa revelar texturas, imagens, cores e linhas de movimento de partes anatômicas dos corpos humanos e de, através de metáforas imaginadas, fazer com que os corpos acordem em si uma gestualidade mais expressiva. Ao revelar o que normalmente está escondido, ou ao propor uma imagem que poderá vir a funcionar como uma motivação para entrar em contato com os sentidos, as células corporais estimulam representações internas dos movimentos que serão executados." (BITTAR, 2005, p. 113)

Concomitante à criação das células corporais, e ao início da pesquisa das matrizes corporais, foram feitos outros trabalhos e vivências filmadas pela cidade de Goiânia. Isso se justifica por ser o espetáculo uma pesquisa das relações possíveis existentes entre a dança e a arquitetura na referida cidade. Nessas vivências, os intérpretes saíam à rua, no centro antigo da cidade, com a intenção de passearem, na busca de uma experiência de se perderem na cidade, fazendo trajetos pouco usuais em forma de labirinto. Uma pequena câmera portátil foi colocada no peito de cada intérprete, que além de caminhar à deriva em busca dessa experiência, deveria já se relacionar com o exercício da matriz corporal em construção. Aqui, foi requisitado que os intérpretes também se movessem de acordo com as memórias que poderiam surgir nesta relação experimentada. As ações de instabilidade que exigiam uma presença poética começavam a aparecer junto das matrizes corporais em construção.

Depois, os intérpretes começaram a se relacionar nos ensaios a partir de suas matrizes corporais, desenvolvendo ações cênicas. Estas ações, transformadas em situações no decorrer do processo, foram organizadas no espetáculo MADAM.

Figura 6: Matrizes corporais de MADAM.
FONTE: arquivos próprios.

A observação do processo de composição de MADAM e das relações intersubjetivas nele estabelecidas foram o material escolhido para a criação artística. Dessa maneira, vários videos artísticos foram feitos com o material videográfico disponível, e algumas cenas acabaram sendo projetadas durante o espetáculo, em paredes ou madeirites, compondo bonitas video-instalações, que se transformavam à medida eu que os intérpretes dançavam, e suas peles ficavam borradas pela luz. Ademais, a logomarca do espetáculo e do grupo foi diversas vezes modificada e serviu, junto às células corporais, para que lambe-lambes fossem feitos e grudados em diferentes locais da cidade por onde o espetáculo rodou, funcionando como cenário.

Madam foi apresentado em diferentes espaços urbanos da cidade de Goiânia, e teve a duração aproximada de 45 minutos. Após essa primeira temporada, muitas questões ficaram abertas, à espera de uma profunda reflexão: a relação da efemeridade da obra, quando o corpo em movimento é a mídia da arte; a co-habitação com o público no espaço urbano e as possibilidades de transformação de um e de outro. É interessante notar que o código gestual criado pelas células corporais e todo o trabalho corporal mostrou-se factível enquanto processo para a dança

contemporânea[11] (Figura 6): para que a dança nunca abandone o gesto do intérprete-criador!

Figura 6: A poética visul de MADAM.
FONTE: arquivos próprios.

Referências Bibliográficas

1. ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1993.
2. BITTAR, A. **Hibridismos e Interfaces**: o estudo de células corporais para o dançarino de uma partitura coreográfica contemporânea. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2005.
3. CAMPUS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H. Plano-Piloto para Poesia Concreta. Noigrandes, São Paulo, p. 4, 1958. **TROPICÁLIA**. Retirado de <tropicalia.com.br>. Acesso em 01 de abril de 2012.

[11] Favor encontrar os videos de MADAM, ainda em edição final, nos links: **Envaginados** <vimeo.com/45748083>, senha: envaginados; **Obscuro** <vimeo.com/45748081>, senha: obscuro; **Linhas** <vimeo.com/45748082>, senha: linhas; **Trama** <vimeo.com/45748084>, senha: trama.

4. COUVE-FLOR. Release de Cavalo. **COUVE-FLOR**, Curitiba, 2007. Disponível em < www.couve-flor.org/cfPROJETODETAIL.aspx?ID_PRJ=93 >, acesso em 13 de maio de 2012.
5. DAVINI, S. **Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX**. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales. Buenos Aires: EdUNQ, 2007.
6. DAVINI, S. **O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo.** Disponível em: <silviadavini.blogspot.com>. Acesso em agosto de 2010.
7. FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: HUCITEC, 2000.
8. FINGER, E. Uma Condição Instável. In: FINGER, E.; MACHADO, N.; MARINELLI, R. **Caderno Corpomeiomidia**. Curitiba: Ministério da Cultura, 2008.
9. FLUSSER, V. **O Mundo Codificado**. COSAC NAIFY: São Paulo, 2007.
10. FLUSSER, V. Prétextos para a Poesia. IN: **Caderno**. Rioarte, ano 1, n. 3, 1985.
11. KATZ, H.; GREINER, C. A Natureza Cultural do Corpo. In: **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.
12. LEPECKI, A. **Exhausting Dance**: performance and the politics of movement. Reino Unido: Routledge, 2006.
13. MICHAELIS. **Michaelis Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nobel, 2010.
14. NEKA. Release de MADAM. **NEKA**, Goiânia, 2012. Disponível em <www.nekaarte.com.br>, acesso em 25 de maio de 2012.
15. NOISETTE, P. **Talk About Contemporary Dance**. Paris: Flammarion, 2011.
16. PRIMEIRO ATO. Release de Mundo Perfumado. **PRIMEIRO ATO**, Belo Horizonte, 2007. Disponível em <www.primeiroato.com.br>, acesso em 03 de maio de 2012.
17. SANTOS, C. Novas Escritas para a Dança Brasileira. **Idança.net**, Caxias do Sul, 22/09/2011. Disponível em: < http://idanca.net/lang/pt-br/2011/09/22/novas-escritas-para-a-danca-brasileira/19007>. Acesso em 10 de junho de 2012.
18. SILVA, A.; MIRANDA, A.; BAPTISTA, S. A Poesia Visual e os Conceitos de Hipertextualidade, Interatividade e Hipermediação da Informação: relato de pesquisa. **Antônio Miranda**, Brasília, 2005. Disponível em < www.antoniomiranda.com.br/ensaios/conceitos_de_hipertextualidade.html#_ftn1>. Acesso em 01 de julho de 2012.
19. **PINA 3D**. [Filme] Produção de Gian-Piero Ringel, Erwin M. Schmidt, Wim Wenders. Direção de Win Wenders. Alemanha/França/Reino Unido, Cópia pessoal, 2011. 1 filme (106 min), documentário, colorido.