

V15

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB
V.11 nº. 2 julho/dezembro 2012
Brasília
ISSN – 1518-5494



vis

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB
V.11 nº. 2 julho/dezembro 2012
Brasília
ISSN – 1518-5494

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**Reitor**

José Geraldo de Sousa Júnior

Vice-Reitor

João Batista de Sousa

INSTITUTO DE ARTES**Diretora**

Izabela Costa Brochado

Vice-Diretora

Nivalda Assunção

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**Programa de Pós-Graduação em Arte****Coordenadora**

Maria Beatriz de Medeiros

REVISTA VIS**Editora**

Soraia Maria Silva

Conselho Editorial

Jorge Coli (UNICAMP), Luis Sérgio Oliveira (UFF), Jorge Anthonio e Silva (UNISO), Nelson Maravalhas Jr. (UnB), Maria Beatriz Medeiros (UnB), Nivalda Assunção (UnB), Roberta Matsumoto (UnB) e Pedro Alvim (UnB)

Projeto Gráfico

Christus Nóbrega

Foto da Capa

Obras de Soraia Silva do projeto 21 Terras de 2012 / Foto Larissa Lima

Revisão

Maria Beatriz de Medeiros Luisa Günther

V822

VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte – V. 11 nº. 2 julho/dezembro 2012, Brasília:
Programa de Pós-Graduação em Arte, 2012
118 p.

Semestral

ISSN 1518-5494

1.ArtesVisuais.2.Arte Contemporânea.3.Performance

4. Dança. 5. Criação.

CDU 7(05)

Programa de Pós-Graduação em Arte
Universidade de Brasília
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Prédio SG-1
Brasília - DF
70910-900

Telefone: +55 (61) 3107 1174

Fax: +55 (61) 3274-5370

idapos@unb.br

Sumário

- 07 **21 Terras: uma experiência de dança, pintura e vídeo**
Soraia Maria Silva
- 16 **Passagem: Vídeo, Dança e Cultura Popular**
Marlini D. de Lima, Renata Lima Silva e Elisa Abrão
- 30 **Paradoxes de l'image mouvement**
Marie Bardet
- 43 **Ftonosofia: pensar e mover nas turbulências da inveja: um roteiro de videodança**
Hilân Bensusan e Carol Barreiro
- 56 **O que fica é mais que o resto: ligeiras notas sobre a videodança**
Luisa Gunther
- 70 **A busca pela expressividade corporal no preâmbulo da dança moderna**
Elisa Teixeira de Souza
- 86 **Para uma Conceptualização do Ritmo Musical e a Imagem em Movimento**
Eduardo Lopes
- 96 **Dança, Tecnologia e Vídeo: Parceiros na Criação Artística**
Ana Macara e Ana Paula Batalha
- 108 **Videodança, dança para tela, dança para câmera, dança da câmera, screendance, vários territórios, campos de criação**
Laura Virgínia
- 119 **Dissertações e Teses defendidas no PPG-ARTE no período 2º/2012**
- 120 **Normas para colaboradores**

Editorial

Este número da VIS (Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB) é o resultado de uma coletânea de artigos e ensaios os quais refletem a pesquisa de artistas e pesquisadores cujas reflexões teóricas e práticas estão voltadas à poética da dança, ou outras áreas relacionadas tais como as artes do vídeo, da música, da performance, do teatro, da filosofia e suas mesclagens.

Em *21 Terras: uma experiência de dança, pintura e vídeo* procuro o intercâmbio entre vários atores sociais, originários de diferentes meios culturais e a intersecção da produção artística na criação de um videodança e um solo/exposição de dança/pintura. O artigo *Passagem: Vídeo, Dança e Cultura Popular* de Marlini D. de Lima, Renata Lima Silva e Elisa Abrão, aborda a experiência da produção do vídeo-dança *Passagem*, realizado pelo Núcleo Coletivo 22, apresentando uma discussão sobre as relações estabelecidas entre dança, tecnologia e cultura popular brasileira. *Paradoxes de l'image mouvement*, de Marie Bardet, analisa o lugar da dança no trabalho Loie Fuller, e sua percepção sensorial pelo movimento no uso da tecnologia do figurino e da luz, assim como aprofunda esse tema das relações de movimento e percepção sensorial nas manifestações da dança moderna.

Ftonosofia: pensar e mover nas turbulências da inveja de Hilan Bensusan e Carol Barreiro, apresenta a ftonosofia em forma de ensaio filosófico poético um roteiro de videodança sobre o estado de inveja e ciúmes da sabedoria. *O que fica é mais que o resto*, de Luisa Günther, traça Ligeiras Notas sobre a Videodança, sua preocupação é o estar no *ali* da dança, o sentir o outro, perceber a alteridade de um corpo, suas particularidades de *Devir*. Nesse artigo a autora tenta responder questões tais como: que tipo de presença a Dança *precisa* ser? Quais os limites de ausência que a Dança *pode* ter? nos rastros simbólicos das coreografias do improvisado, dos movimentos sutis, dos gestos espontâneos. Em *A busca pela expressividade corporal no preâmbulo da dança moderna*, de Elisa Teixeira de Souza a busca é compreender a expressividade corporal no pensamento de François Delsarte, sua abordagem gestual ou pantomímica da Estética Aplicada, e pretende contribuir para o desenho de conexões entre as ideias de Delsarte e as inovações da dança moderna e contemporânea.

No artigo *Para uma Conceptualização do Ritmo Musical e a Imagem em Movimento*, do músico e pesquisador Eduardo Lopes da Universidade de Évora (PT), discute as qualidades do ritmo musical, visualmente provenientes da dança e propõe uma construção conceptual de base que permite um interface teórico de diálogo entre a música (através do ritmo) e outras artes performativas (através do mo-

vimento) como a dança e artes cênicas, cuja base apresentada se propõe a elevar o nível de entendimento e colaboração criativa das diferentes artes. *Dança, Tecnologia e Vídeo: Parceiros na Criação Artística*, de Ana Macara e Ana Paula Batalha, ambas professoras no curso de dança da Faculdade de Motricidade Humana - Universidade de Lisboa (PT), apresenta uma reflexão do universo criativo face às tecnologia do vídeo, e apresenta a cultura de interface, como um suporte essencial à comunicação na história das artes performativas assim como a importância da televisão no processo de integração da dança com a câmara.

A artista pesquisadora Laura Virgínia no seu artigo *Videodança, dança para tela, dança para câmara, dança da câmara, screendance, vários territórios, campos de criação*, descreve a videodança, sua breve história no mundo e no Brasil e na cidade de Brasília/ DF assim como sua experiência na coordenação da residência artística “Dança para tela” realizado na Universidade de Brasília, em 2011. Que os leitores possam desfrutar de uma leitura artística e acadêmica prazerosa!

Soraia Maria Silva

Editora Convidada

21 Terras: uma experiência de dança, pintura e vídeo.

Soraia Maria Silva¹

Resumo

A produção cultural na cena contemporânea tende a considerar relevante o uso pedagógico das tecnologias de informação e comunicação na qual estejam presentes vários atores sociais, por meio do intercâmbio entre participantes originários de diferentes meios culturais. A intenção desse projeto foi produzir atividades culturais que contemplem a intersecção entre o processo de formação, produção artística na área da dança, do videodança, das artes visuais e da música.

Palavras Chave: Dança; vídeo; pintura; produção.

Abstract

The cultural production in the contemporary scene tends to consider relevant pedagogical use of information and communication technologies in which are present various social actors, through exchanges between participants from different cultural media. The intention of this project was to produce cultural activities including the intersection between the process of formation, artistic production in the field of dance, videodance, Visual Arts and music.

Keywords: Dance; video; painting; production.

21 Terras

Trilogia videodança, exposição de quadros, solo de dança, esses foram os produtos finalizados em 2012, de uma pesquisa artística marcada pela curiosidade da interação ente gesto de dança, performance urbana, vídeo e pigmento mineral. As imagens do videodança foram realizadas a partir de performances em espaços urbanos do Distrito Federal, no qual as pinturas foram o cenário móvel manipulado pelos bailarinos, atores e skatistas convidados. A criação artística muitas vezes é resultante de uma tensão existente entre a idéia da vida nova que se cria, Eros, e a idéia de morte, Tântatos, presente na temporalidade inevitável inerente a todas as coisas, essa foi a tensão do roteiro do vídeo e o tema dos movimentos de dança e pintura, assim como no diálogo entre o conhecimento estético produzido e a troca de experiências entre os artistas envolvidos. Esse trabalho Foi realiza-

¹ Graduada e Mestre em Dança pela Unicamp, doutora em Teoria Literária pela UnB, atualmente é professora das disciplinas de Movimento e Linguagem do Departamento de Artes Cênicas do IdA/UnB, atuando no Programa de Pós-Graduação em Arte do IdA/UnB e é Coordenadora do CDPDan (Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia CEN/UnB) (<http://cdpdan.blogspot.com>) soraia@unb.br (61-84205022)

do pelo CDPDan/CEN/UnB, ver: www.soraiasilva.com.br; <http://cdpdan.blogspot.com>. Nesse trabalho contamos com a participação, entre outros artistas, do músico Eduardo Lopes, professor da Universidade de Évora/PT e com o patrocínio do FAC (Fundo de Arte e Cultura do GDF) e apoio do SESC/DF. A trilogia videodança O Nascimento, A Morte e O Renascimento podem ser vistos respectivamente em: <http://youtu.be/ecxXezuau9s>; <http://youtu.be/acaKygdQpUA>; <http://youtu.be/nLXdKB0dyuo>, ou ainda a trilogia toda em: http://youtu.be/4T_Oai9JA-c. Já o solo de dança em: http://youtu.be/3VJQ-T_hrpc; a exposição em: http://youtu.be/_F2JBWQ_Qcg; e as fotos do trabalho em: http://youtu.be/_SaPSDcyips.

Nessa produção foi bastante intensa a minha atuação como produtora, pintora, diretora e bailarina, decisões urgentes se fizeram necessárias e muitas vezes a falta de mediação entre esses papéis pode facilitar ou em alguns momentos impregnar irremediavelmente a obra, no seu caráter temporal, e em longo prazo possibilitando reflexões mais atemporais. No solo de 21 minutos reflito em cena a comunhão das artes pelo movimento, no exercício contínuo entre Eros e Tântatos na criação e recriação do ato artístico.

Sobre essa tensão inerente ao processo criativo corporal Jacó Guinsburg (2012) completa:

Eros e Tântatos configuram os dois poderes miticamente polares, sob cujas forças se desenrolam a existência humana e a relação necessária da vida e da morte. A tentação de invocá-los, expressá-los e encarná-los percorre as manifestações de rituais de diferentes cultos religiosos e, não menos, os chamados encantatórios para a sua representação nas formas das artes. O centro magnético dessas buscas encontra-se quase sempre no desejo de materializá-las na essência de sua carnalidade e seus latejamentos. Neste sentido, a dança tem aí, por excelência, um lugar privilegiado e consagrado. Mais do que qualquer outra modalidade artística, ela faz da corporeidade do celebrante o articulador e o portador do símbolo. Ora, neste caso, a pulsão obrigatoriamente tem de unir-se à deliberação, isto é, ao saber do oficiante sobre o seu ofício (Guinsburg, 2012).

A criação artística muitas vezes é resultante de uma tensão existente entre a idéia da vida nova que se cria, Eros, e a idéia de morte, Tântatos, presente na temporalidade inevitável inerente a todas as coisas. O tema aqui apresentado: 21 Terras pretende fomentar o uso de linguagens híbridas típicas da contemporaneidade para refletir sobre essa tensão da criação artística, tanto na abordagem do processo criativo pela linguagem da dança, da música, do vídeo e da pintura com pigmento mineral. As telas foram realizadas pela técnica de pintura com pigmento mineral *in natura* e colagem de materiais. Esses são os universos pictóricos da criação, a terra fértil da imaginação que se põe em gestos de dança, vídeo e pintura. As 21 Terras apresentam fragmentos de objetos e sobreposições

de colagens informando de uma arqueologia do cotidiano. Assim, memórias que vão desfilando aos olhos do observador, de um universo feminino como rendas, agulhas, botões, contas, cartões... Restos de uma vida em trânsito mergulham na terra que ora se aproxima e ora se afasta, como suporte de traços e rastros deixados pelo tempo e pela mulher, símbolos de uma peregrinação.

O sentimento oceânico ou de eternidade questionado por Freud em seu Mal-estar na Civilização para mim é ao mesmo tempo a memória, a saudade e o registro do tempo primordial do nascimento do universo o qual está impresso em nosso ser. Nesse tempo existiu um embate entre matéria e antimatéria, prevalecendo a matéria, por uma única partícula. Por essa única partícula de matéria todo o universo foi gerado, esse fato tem intrigado vários cientistas em todos os tempos. Desde sempre temos dado continuidade a esse princípio gerador. O encontro das células masculina e feminina modelando a vida a partir do “um”. As pulsões e os desejos de Eros e seu servo Tânatos, em parceria ou em oposição (esse relacionamento nem sempre é linear, rsrsrs...) estão marcados na cultura humana, cuja evolução é um processo a serviço de Eros (a partícula da vitória que se desdobra). Contemplamos o universo e seus mistérios! Eu aqui, do século XXI, contempo! Com nosso “21 Terras”, caro expectador, 21 barrigas, 21 dores que buscam se libertar. Pois como diria Diotima (aquela única mulher do Banquete): não é do belo o amor, mas “da geração e da parturição do belo”, e digo eu: “no belo”. Quando observamos também somos tomados pelas mãos de Eros ou Tânatos (com maior ou menor intensidade). O nosso destino está lançado, boa viagem aos planetas “21 Terras”. Bem sei que uma criança de 5 anos faria melhor, e quem sabe a de 1 ano melhor ainda, é que vamos perdendo a lembrança da liberdade e da alegria da criação, ou melhor da energia e da curiosidade da criação. Mas sei agora que quando danço os que me veem dançam comigo, essa é a minha respons(h)abilidade.

Eis o nome das terras nas pinturas: o nascimento; o sol; a bola; a força; o pássaro; o útero; o espelho; o peixe 1; o peixe 2; o 33; o caminho; o anjo; a espada; os adoradores; a renda; o filho; a semente; a pérola; a flor; os filhotes; 21 terras. Na coreografia, eis o roteiro: 1 minuto de agradecimentos; 1 minuto de silêncio pela vida e pela morte; 1 minuto de aplausos; 1 minuto para contemplarmos juntos; 1 minuto de minha dança peopleware; 1 minuto para vocês me verem dançando de olhos semicerrados; 1 minuto para eu contemplar vocês (olhem suas mãos, vejam o que elas já dançaram e o que vão dançar); 1 minuto para eu mostrar as minhas imagens; 1 minuto para caminhar nas trilhas e arar ondas; 1 minuto para sorrir; 1 minuto para espreguiçar e bocejar (você podem fazer isso também); 1 minuto para dançar lentamente; 1 minuto para dançar levemente; 1 minuto para vestir a roupa de Eros; 1 minuto para reinventar um passo e repetir; 1 minuto para lançar as terras; 1 minuto para lutar com as sombras; 1 minuto para dançar com uma terra; 1 minuto para brincar com todas as terras; 1 minuto para rodar; Soraia vc tem 1 minuto para o fim.

Tantos gestos realizados para a produção desse evento, e no meu único gesto solo, marcado infinitamente por tantos outros gestos, de tantos outros colaboradores... Como esses gestos se refletem em cena? Onde a dança contemporânea, a prática do *skate* e do *breaking* podem se encontrar? Qual a importância da dança em nossa vida diária? Como a era da tecnologia e da informação tem afetado as linguagens do teatro e mais especificamente da dança na contemporaneidade? Esses e outros questionamentos me moviam e continuam me movendo, ao refletir sobre esse trabalho solo/coletivo o qual tem ampliado meu corpo íntimo cênico.

Não só como reflexo das tarefas de movimento e habilidade em vários níveis executadas, quanto no percurso do tempo da produção e realização o eros/erros são percebidos e sentidos por todos os participantes (e ressentidos por mim) os quais buscam se expressar, mesmo em gestos revoltosos de silêncios. Nesses desejos de participação dou o meu *salto imortal* e *e terno*, dois poemas que escrevi durante a realização do projeto, os quais aqui transcrevo por perceber a importância desses para definir esses movimentos do meu “corpo íntimo cênico” na busca de prolongamentos expressivos:

Salto imortal a cada instante salto abismos e me despeço da vida comemorando a luz sob asas de pássaro ferido refletem flocos de algodão sombras negras de brancas vacas flutuantes e no claro azul dos escuros olhos divinos mergulho sonhos de uma realidade distante flutuo na verticalidade vertigem errante a cada instante salto abismos e me despeço da vida que ri desse turbulento abrindo fendas e precipícios inimagináveis me mantendo suspensa num vôo de superfícies no branco dos olhos o âmbar arde olhar mutante que ensina a solidão deste eterno salto...; e terno o tempo agora toca a minha pele todas as feridas consolam o meu coração a eternidade escorre quente sobre a terra renova a minha carne pulsam novas forças e caminhos carinho por todas as mulheres que se partiram em vão oro por elas para que suas fendas sejam horizontes verticais (Silva, 2012).

Esse fluxo contínuo dos poemas acima descritos marcaram a minha atuação com o tempo cênico em 21 Terras: dançar os 21 minutos, pintar os 21 quadros, definir e produzir os 21 minutos de vídeo dança, universos imenso que se abrem. Do trabalho com o coletivo fica o diálogo entre o fazer artístico da dança no âmbito acadêmico, ou seja, no ambiente da universidade com suas especificidades de produção de conhecimento e os artistas e produtores de dança independentes, assim como os praticantes do *skate* e do *breaking*. Essa aproximação dos fazeres, gerou uma troca de experiências, e de preservação e difusão da memória da produção dessas manifestações corporais. Esse fato pode ser observado nas falas de Roni César (campeão brasileiro de Breaking e organizador de eventos de dança *breaking* nacionais e internacionais) e Antonio Cândido Silva da Mata (skatista participante do projeto), as quais estão registradas no site do evento.

Roni registra a sua memória na história da dança *breaking* em Brasília:

Então o Breaking é uma dança criada para acabar com a guerras entres as guangues. (...) Eu fui um dos fundadores deste movimento que na época passava por grandes confrontos, como nos Estados Unidos, e também estes foram resolvidos por meio da dança e da música. (...) tenho muita satisfação de ser um dos nomes que atua até hoje e que ajudei a fazer parte desta história do movimento HIP-HOP (Cézar, 2012).

Já Antonio fala de sua liberdade íntima de movimento com o *skate*:

Apenas o ato de andar de skate, já é libertador, não obstante, que nos divirtamos, quero dizer, não é algo que se precise fazer de forma técnica para haver diversão, contando que na prática deste se encontre um sentimento de pura e simples diversão (Da Mata, 2012).

Essa tem sido a nossa experiência.

Roteiros...Roteiros...Roteiros....21

As imagens a seguir foram realizadas baseadas no roteiro desenvolvido para as filmagens da trilogia, a qual foi realizada em 3 locações distintas: em Brasília no Museu Nacional (no dia 3 de junho de 2012); em Brasília no Setor Bancário Sul (no dia 10 de junho de 2012); e no skate parque do Núcleo Bandeirante/DF (no dia 17 de junho de 2012). A estrutura do roteiro foi pensada para cenas e imagens em 21 minutos, três partes de 7 minutos, as quais teriam referências às terras pintadas, exploradas em detalhes, e fusões na sua visualidade, durante a edição do vídeo.

O Nascimento Museu Nacional da República, 7 minutos,

<http://youtu.be/ecxXezuau9s>

1º minuto: O Nascimento de Eros.

2º minuto: O nascimento de Tânatos.

3º minuto: Dança dos meninos Eros.

4º minuto: Dança dos meninos Tânatos.

5º minuto: Dança do homem Tânatos.

6º minuto: Dança de Eros.

7º minuto: Dança de Eros e Tânatos.

Lettreiro de Finalização: Em nenhum outro caso Eros revela tão claramente o âmago do seu ser, o propósito de transformar vários em um, mas quando – como é proverbial- alcança isso no amor entre dois seres humanos, não admite ir além. (Freud, 2011, p. 53)



Fig.1: O grupo de dança Black Spin Breakers no minuto "Dança dos meninos Tãnatos".

Fig.2: Soraia Silva no minuto "Dança de Eros".

Fig.3: Magno Assis e Soraia Silva no minuto Dança de Eros e Tãnatos.

A Morte Setor Bancário Sul, 7 minutos

<http://youtu.be/acaKygDQpUA>

1º minuto: Dança de Tânatos (César o ceifador Don Ruan) e seu grupo.

2º minuto: Dança de Eros e seu grupo.

3º minuto: Encontro dos grupos Eros e Tânatos.

4º minuto: Dança de Tânatos.

5º minuto: Dança de Eros Cobra Cega.

6º minuto: Confronto grupos Eros e Tânatos.

7º minuto: Luta Eros e Tânatos.

Lettreiro de Finalização: Ninguém quer ser lembrado o quanto é difícil conciliar a irrefutável existência do mal. (Freud, 2011, p. 66)



O Renascimento Skate parque do Núcleo Bandeirante,

7 minutos,

<http://youtu.be/nLXdKB0dyuo>

1º minuto: Eros renasce.

2º minuto: Meninos de Eros brincam.

3º Minuto: Aproximação de Tânatos /contato/ajudador.

4º Minuto: Encontro Eros e Tânatos.

5º Minuto: Fusão

6º Minuto: cruzamentos.

7º Minuto: Compartilhar.

Fig.4: Grupo de Eros no minuto "Confronto".

Fig.5: César Nignelli e Soraia Silva no minuto "Luta Eros e Tânatos".

Letreiro de Finalização: Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que deveria haver, além do instinto para conservar a substância vivente e juntá-la em unidades cada vez maiores, um outro, a ele contrário, que busca dissolver essas unidades e conduzi-las ao estado primordial inorgânico. Ou seja, ao lado de Eros, um instinto de morte. Os fenômenos da vida se esclareceriam pela atuação conjunta ou antagônica dos dois. (Freud, 2011, p. 64)

Fig.6: o grupo todo no minuto "compartilhar".

Página ao Lado:
Videodança *A Morte*,
Soraia Silva e César
Nignelli, sequência
coreovideografada
por Marcio Garapa
e Gonça, no minuto
"*Luta de Eros e*
Tânatos", fotos Larissa
Lima



Considerações do FIM

O sentimento oceânico, da eternidade é ao mesmo tempo a memória, a saudade e o registro do tempo primordial do nascimento do universo, a imponderabilidade da partícula da vitória. A qual está impressa em cada ser, um código a ser decifrado relatando a luta entre a matéria e a antimatéria. Uma escritura pessoal e intransferível, como quando temos que gerar 21 terras.

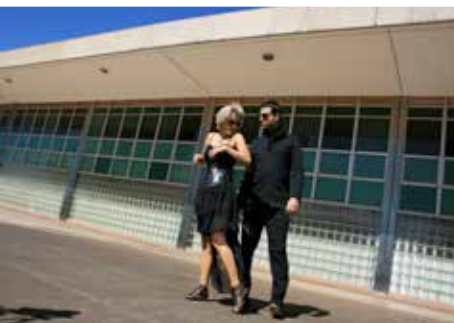
Referências

Guinsburg, J (2012). *Eros e Tânatos: a fala do corpo*. Recuperado em 3 de agosto de 2012 do <http://www.soraiasilva.com.br/index.php/21-terras/71-eros-e-tanatos-a-fala-do-corpo-por-j-guinsburg>.

Cèzar, R (2012). *Hip- Hop*. Recuperado em 3 de agosto de 2012 <http://www.soraiasilva.com.br/index.php/21-terras/73-hip-hop>.

Da Mata, A. C. S. *Skate*. Recuperado em 3 de agosto de 2012 <http://www.soraiasilva.com.br/index.php/21-terras/74-skate>.

Freud, S. *O Ma-Estar Na Civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.



Passagem: Vídeo, Dança e Cultura Popular

Marlini D. de Lima¹

Renata Lima Silva²

Elisa Abrão³

Resumo

Considerando os novos desafios apresentados na cena da dança contemporânea, como a utilização das novas tecnologias, os recursos digitais e audiovisuais, o uso das imagens e do vídeo, este escrito traz a baila uma reflexão sobre a experiência da produção do vídeo-dança Passagem, realizado pelo Núcleo Coletivo 22, de dezembro de 2012 a maio 2013. Aborda alguns elementos que corroboraram para o resultado estético do vídeo, apresentando uma discussão sobre as relações estabelecidas entre dança, tecnologia e cultura popular brasileira, perpassando por questões como tempo, espaço e movimento, processo de criação, construção do roteiro, o uso dos elementos cênicos.

Palavras chave: Vídeo-dança. processo de criação. cultura popular.

Abstract

Considering the new challenges presented in the contemporary dance scene, as the use of new technologies such as digital and audiovisual resources, the use of images and video that brings to fore writing a reflection on the experience of the production of video-dance Passage, conducted by the Center for Collective 22 from December 2012 to September 2013. Addresses some elements to corroborate the aesthetic result of the video, featuring a discussion of the relations between dance, technology and Brazilian popular culture, passing by issues such as time, space and movement, creative process, construction of the script, the use of the elements scenic.

Keywords: Video dance . creative process. popular culture.

Este trabalho de vídeo-dança surge no contexto universitário inaugurando mais uma possibilidade de estudo, pesquisa e produção em dança, além de reunir e possibilitar o diálogo entre as manifestações da cultura popular brasileira, a discussão de arte e tecnologia e os processos de criação. Este escrito marca também os primeiros anos de trabalho do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, bem como o encontro de trajetórias de artistas,

1 Universidade Federal de Goiás- UFG, Doutoranda IDA/UNB; marlini@unochapeco.edu.br; Professora no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, integrante do Núcleo Coletivo 22 e (VE) LHACO, Laboratório de História e Artes do Corpo.

2 Universidade Federal de Goiás- UFG, renatazabele@gmail.com, Professora no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, Diretora do Núcleo Coletivo 22 e coordenadora do (VE)LHACO, Laboratório de História e Artes do Corpo.

3 Universidade Federal de Goiás- UFG, elisa_abrao@hotmail.com, Professora no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, Especialista no Sistema Laban/Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna com equivalência internacional pelo LIMS.

docentes e outros profissionais que se projetam na aventura de produzir e discutir dança, arte, tecnologia e cultura.

Em 2011 foi criado o curso de Licenciatura em Dança da UFG, com o intuito de formar professores e professoras sensíveis às demandas contemporâneas e capazes de estabelecerem bases para a comunicação entre o ser humano e a sociedade, compreendendo a importância da arte e da dança na formação humana e cultural. O perfil dos egressos do curso refere-se a sujeitos preparados para intervir, produzir, apreciar, investigar e articular as diferentes linguagens artísticas com a dança, o contexto cultural e a educação.

Nesse período de três anos de desenvolvimento do curso, foram sendo criados grupos de estudos no sentido de fortalecer os laboratórios de pesquisa que já existiam na faculdade, assim como criar novos espaços de pesquisa para contemplar os anseios do projeto pedagógico do curso e possibilitar estudos e pesquisas nas áreas de atuação dos docentes que integram o corpo docente do curso de dança. Entre estes temos o (VE)LHACO, Laboratório de História e Artes do Corpo, que se propõe a aglutinar estudos a respeito do uso social do corpo, quer fosse através de uma perspectiva histórica, artística, sociológica ou antropológica. Assim como o grupo de pesquisa Poéticas Corporais e Tecnologias, que abarca pesquisas teóricas e práticas que envolvem processos de experimentação do corpo, do movimento e das tecnologias, transitando por diversas linguagens artísticas e campos do conhecimento, refletindo sobre suas potências no ensino e na construção de poéticas.

Entre as ações e projetos desenvolvidos pelo Laboratório de História e Artes do Corpo, estão o Núcleo Coletivo 22, voltado para investigação cênica, assim como o Grupo de Estudo em Música e Cultura Popular os dois coordenados pela Profa. Dr. Renata de Lima Silva e, ainda, o Programa Corpopular – Intersecções Culturais (Proext 2011- MEC/SESu), que entre outras ações realizou a produção do vídeo-dança Passagem.

Algumas considerações sobre dança e tecnologia

O diálogo entre dança e tecnologia é identificado por muitos na dança contemporânea como dança “híbrida”, dança tecnológica ou como afirma Santana (2006), Dança na Cultura Digital. O contexto cultural que dá coerência a esta proposta é o da cultura digital, no qual linguagens tecnológicas como as do vídeo, da televisão, do cinema e da internet afloraram novos processos de criação nas manifestações artísticas.

Entre as inúmeras possibilidades destaca-se as propostas de vídeo-dança nas quais estão imbricadas as relações de imagem e dança. Propostas estas que apresentam outra natureza para a coreografia a qual é realizada na tela, como afirma Wosniak “[...]o palco se faz tela” (2006, p.21). Vários autores consideram o vídeo-dança como uma linguagem híbrida (WOSNIAK, 2006; OLIVEIRA, s/data),

na qual novas relações são possíveis de se explorar sobre movimento, espaço e tempo por meio das experimentações com câmeras e edições. Tal linguagem reúne elementos da “[...] dança cênica e do cinema resultando em um produto diferente de ambos” (OLIVEIRA, s/data, p.66).

Tendo isto em vista, torna-se pertinente a reflexão sobre as relações da dança com as tecnologias digitais que emanam construções de percepções específicas, diferentes explorações para os movimentos, como também novas organizações para o corpo no espaço tempo.

Esses aspectos foram observados na produção do vídeo-dança *Passagem*, que reconhecemos como um produto artístico, se constituindo de forma híbrida e, por essa razão, suscita o exercício da reflexão acerca da alquimia dos elementos constitutivos no âmbito da criação e produção do vídeo.

As produções relacionadas com a tecnologia na arte podem ser como sistemas vivos que dependem de todos os envolvidos, ou seja, o coreógrafo, os dançarinos, o diretor de vídeo, os videomaker, etc para a produção ocorrer. É a relação entre todos estes conhecimentos que emana a produção artística. Ou seja, a dança emana da relação com o que está a sua volta estabelecendo uma inter-relação na qual hierarquias são quebradas e novas relações são estabelecidas entre o dançarino e o mundo.

Várias propostas configuram-se como colaborativa, ou seja, existe uma concepção em comum entre arte do corpo e arte tecnológica. Os indivíduos participam diferentemente da construção da proposta, pois existe o corpo que dança, ou seja, os dos dançarinos e o corpo na dança que são os dos artistas tecnológicos (OLIVEIRA, s/data). Ampliando a questão de quem produz dança, e construindo uma proposta que dialoga com aspectos diferentes da cultura produzindo outras possibilidades de manifestações artísticas. Essas manifestações talvez não se encaixem nas classificações até então utilizadas por alguns seres humanos para pensar a dança, porém elas trazem outras possibilidades para o ato de dançar e sua organização social. As relações colaborativas possibilitam o emergir de uma poética tecnológica na qual “há uma necessidade de transito de conhecimento no processo criativo que realiza uma convergência nos caminhos tomados para o corpo biológico e para as outras mídias” (SANTANA, 2006, p.158).

O corpo na dança estabelece relações com as tecnologias abarcando toda a complexidade de tal fenômeno. A relação entre corpo e tecnologia permeia a perspectiva de não vincular às “partes de um todo acoplada à outra, mas de uma troca de informação que modifica ambas as partes” (SANTANA, 2006, p.24). E sendo assim se considera o contexto da cultura digital como “processual de um inevitável trânsito entre corpo e cultura” (2006, p.11). Tal fundamentação pode explicar alguns recursos e opção de roteiro do vídeo utilizado no processo de produção em questão, pois pode-se observar a troca entre os elementos pesquisados oriundos da cultura popular e das manifestações que ali estavam sendo

expressadas com os recursos tecnológicos preservando este transito tão necessário para esta obra.

As tecnologias permeiam a vida humana radicalmente e a arte neste contexto “também tem encontrado na tecnologia uma nova fonte para indagações, crítica ou auxílio” (OLIVEIRA, p.53, s/data). O artista em relação com as tecnologias pode explorar seu potencial expressivo e os recursos como vídeo, cd-rom, DVD, dentre outras tecnologias são exploradas em seu potencial estético e aparecem frequentemente na cena contemporânea.

Como observamos na construção do vídeo-dança *Passagem*, várias são as inovações criativas da cena pela utilização das tecnologias. A tecnologia é mais um elemento complexificador da cena, que no caso específico dessa produção podemos observar e descrever algumas relações que foram suscitadas na captação das imagens e edição deste vídeo-dança, como: a relação entre câmera, dançarino e figurino que se reconstrói em algumas cenas para a produção estética do vídeo. Podemos observar um diálogo bastante peculiar entre movimento, câmera e figurino que se materializa transformando a cena e seu potencial poético.

Outra relação marcante no vídeo-dança *Passagem*, foi a perspectiva do espaço e locação das cenas que foram captadas junto a natureza, considerada fundamental para a dramaturgia das cenas que abordam temas que emergem das manifestações da cultura popular onde os elementos presentes na natureza tem seu significado, como a mata, a fogueira, a terra. Tudo isso, torna-se singular no momento da captação das imagens e no diálogo com os dançarinos, pois é importante destacar que o movimento no palco guarda algumas particularidades diferenciadas da captura das imagens no contexto de uma mata, estradas de terra, entardecer, amanhecer entre outros. Neste sentido desloca-se o lugar da dança e transforma a produção trazendo uma qualidade singular acerca do espaço e, por conseguinte da proposta estética do vídeo-dança.

Considera-se importante ressaltar que para além de complexificar a cena a tecnologia cria outras maneiras de apresentação social para a dança, aqui vale destacar a apresentação das manifestações da cultura popular via uma produção cênica. Ampliando os espaços da dança e da cultura popular, transformando a tela e a web em espaços de apresentação social da dança, ampliando diálogos e possibilidades de criação para as artes do corpo, como também ampliando de forma significativa a acessibilidade da comunidade a este tipo de trabalho artístico.

Na realização de um vídeo-dança está atrelada estratégias estéticas e de composição perpassando o diretor, operador de câmera, dançarino, editor, coreógrafo entre outras funções. Tais, considerações foram experienciadas neste trabalho, pois algumas cenas foram recriadas no elemento tempo e espaço no momento da captação da imagem e na edição, onde a câmera configurava-se como observador das cenas promovendo assim uma segunda criação da cena para o vídeo.

Outro elemento importante e que se destacou neste trabalho, foram as *screen co-*

reography (coreografia em tela) é um processo carregado de transformações que constroem novos conceitos. O interessante é que a câmera dance com o dançarino, e que o mesmo se coloque no espaço e no tempo da câmera. Como cita Spanghero “[...] a câmera muda o olhar do coreógrafo, o corpo do cinegrafista, o olhar do cineasta, o corpo que dança e a sua reprodução” (2003, p.35). A vídeodança se configura como “[...] injunções tecnoculturais, como uma espécie de simulacro ou extensão do corpo que dança, o ‘olho’ ou olhar da câmera torna-se uma nova organização corporificada” (WOSNIAK, 2006, p.22). Aqui se destaca a intencionalidade dada ao olhar da câmera, pois era necessário criar esta relação da imagem de um observador, cuja câmera tinha uma organização e assumia este papel de observador oculto que via passar o cortejo, entrava nas curvas e movimentos da capoeira, observava o ritual na fogueira e via o cortejo passando pelas estradas e seguindo seu caminho.

Assim a câmera foi estabelecendo essas relações cujo olhar definiu o que seria visto e apreciado dando novos significados para a cena, o tempo do vídeo traz essa perspectiva de passagem, de momentos que se inter-relacionam, construindo uma poética de passagem, de trajetória no processo de criação e produção, dessa forma o desafio deste trabalho foi apresentar um roteiro que se vincule visceralmente a estes ambientes externos por imagens, apresentando desdobramentos para a construção das cenas as quais emanam da união da cultura popular, da paisagem, do movimento, do espaço e do tempo.

O processo de criação: passagens e trajetórias

Talvez, o primeiro elemento a se destacar como importante para compreensão do processo de criação do roteiro do vídeodança *Passagem* seja a própria trajetória do Núcleo Coletivo 22. O grupo, que aglutina pessoas e experiências de diferentes lugares por onde passou a pesquisadora e atual diretora do grupo. O mesmo configura-se como tal a partir de 4 trilhas convergentes que constituem uma encruzilhada.

A primeira trilha diz respeito a vivência intensiva na performance e pesquisa em cultura popular brasileira, no Abaçai – Balé Folclórico de São Paulo, entre 1997 e 2004, que proporcionou o encontro de Renata Lima, Fábio Farias, Wellington Campos e Vivian Maria e o encontro com diferentes danças e ritmos do Brasil.

A segunda trilha foi à formação acadêmica em Dança no Instituto de Artes da Unicamp – que possibilitou o encontro com Ively Mayme Viccari e o encontro de ambas com a dança contemporânea, que incidiu na fundação do Coletivo 22 em 2001.

A terceira trilha é a vivência no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, que possibilitou o encontro com Jordana Dolores e o aprofundamento de ambas nos ensinamentos da Capoeira Angola.

Por fim, a última e atual trilha é o curso de Licenciatura em Dança da Universidade de Federal de Goiás, onde Renata Lima encontrou com Marlini Dorneles de Lima e com outros artistas, estudantes ou professores de arte que integram o

grupo de estudo, em meio a tantas passagens outras pessoas, que não fizeram parte do elenco de *Passagem*, também integram ou integraram o Coletivo 22, como a professora Elisa Abrão que estabeleceu parceria na produção de outros trabalhos junto ao Núcleo Coletivo 22. O conceito chave do roteiro de *Passagem* é primeiramente uma metáfora da sensação de ir andando e ir “arrebanhando gente”, como foi a história de constituição do grupo e também como acontece em cortejos, folias, procissões e romarias.

A mola propulsora do roteiro de *Passagem* ganha força quando em meio a temporada de estreia do espetáculo *Através*⁴, com o Núcleo de São Paulo, surge nos exercícios de aquecimento, dinâmicas de deslocamento pela sala em bloco, ressaltando a ideia de que cada indivíduo do grupo constitui uma parte do todo. Nessas dinâmicas em que o grupo atravessava a sala em um ir e vir se abre a imagem de um caminho de terra, de muitos horizontes traçados pela singularidade de cada corpo ali presente, neste instante de devaneio criativo surge a proposta estética do trabalho que foi sendo desenvolvido em cada cena, em cada momento de criação.

Em uma roda de conversa, em que já estava anunciada a mudança de Renata Lima para a cidade de Goiânia, o grupo discutiu sobre a ideia de *passagem* que se anunciava de forma metafórica tanto na vida estrutural do grupo como na forma de processo de criação. E naquele novo horizonte de ideias emanavam sensações e impressões: rio, vento, terra, folhas, água, morte, nascimento, *flow*⁵ e uma ponte.

Uma ponte, que entre outras passagens, revelou para o grupo a região central do Brasil, trazendo novos encontros e abrindo novas possibilidades de atuação para o Coletivo 22, a ideia de “caminho” ganhou intensidade no contexto goiano, onde manifestações que acontecem na forma de cortejo são festejos populares expressivos na região, a exemplo da Congada e a Folia de Reis. Este contexto fez parte do processo de criação, da formação do grupo e do estudo sobre elementos e simbologias que constituem os festejos populares.

Enquanto poética para a criação antes de vir a ser um roteiro de videodança, *Passagem* foi, primeiramente, um projeto de espetáculo de rua que seria realizado pelo núcleo de São Paulo. Com o advento do Programa *Corpopular – Intersecções Culturais*, ter sido contemplado pelo edital do Proext 2011, *Passagem* passou a ser o projeto de uma performance a ser realizada pelo núcleo de Goiânia com o núcleo de São Paulo. Essa performance teria a duração de um entardecer e seria finalizada com hasteamento de um mastro, a exemplo do que se faz nas festas em homenagem a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, e o ascender de uma fogueira, a exemplo das danças de terreiro, que se afina a fogo os tambores de

4 Espetáculo “Através” projeto ganhador do Prêmio Klaus Vianna Funarte 2008 e Procultura 2010, estreou no Sesc Avenida Paulista em janeiro de 2010.

5 Um estado mental de operação em que a pessoa está totalmente imersa no que está fazendo, caracterizado por um sentimento de total envolvimento e êxito no processo da atividade.

couro e que se tem a crença de que a fogueira ilumina o caminho dos ancestrais.

A dificuldade em operacionalizar essa performance e a parceria com o diretor Michael Valim, primeiramente no espetáculo Rubro, também produzido pelo Coletivo 22, fez com que surgisse a ideia do videodança.

No entanto, chegar à ideia de “passagem” como um tema que reflete a trajetória do grupo e o interesse pelos cortejos populares, foi apenas uma primeira instância de significação, pois a ideia de passagem se desdobrou em reflexões sobre o tempo e o espaço, a criação e a produção do vídeo dança.

A compreensão da dança popular brasileira de Silva (2012) marcou a preparação corporal e a criação cênica desse trabalho, o Núcleo Coletivo 22, a partir da sua diretora Renata Lima, que vem desenvolvendo estudos acerca de uma metodologia de criação a qual se propõe lançar um olhar sensível e poético no modo de viver e produzir, ou seja, para os códigos representativos da manifestação popular, considerando que há um potencial estético no diálogo entre a dança contemporânea e as manifestações da cultura popular, quer dizer, a cultura que faz dançar o corpo.

Assim, *Passagem* é na verdade um grande mosaico, de cenas que foram elaboradas a partir do repertório pessoal de cada dançarino, do encontro dos corpos dançantes e musicais, das histórias pessoais (re)descobertas, de motivos das culturas populares brasileiras e da história e da singularidade do grupo. Tudo isso organizado na linguagem do vídeo, que vale observar, como aponta Wosniak (2006, p. 21), que “acaba por criar uma nova identidade, um novo estatuto para esta forma de arte, classificado como linguagem híbrida”.

Passagem: tempo e espaço em movimento

Segundo narrativas da mitologia grega, as representações do tempo aparecem sob as formas de **Kronos** e **Kairós**, irmãos, filhos de Aion, o tempo eterno. Nesta concepção mítica que atravessa os séculos e perdura-se na passagem do tempo, Kronos representa o tempo regular, divisível, controlável, o aspecto quantitativo do tempo e, Kairós, por sua vez, designa o tempo aberto à ação e constituído pela ocasião, tempo perigoso, caótico e, portanto, indomável, seria como um aspecto qualitativo do tempo.

Uma experiência de tempo, através de uma passagem que nos toca, nos inquieta, nos excita, nos mobiliza e nos transforma. O que nos faz questionar: Mas afinal, que passagem é esta?

Trata-se de uma experiência estética como aquelas poetizadas pelas representações populares dos cortejos, que remetem a uma possibilidade de vivência limítrofe entre o **Kronos** da cronologia coletiva de compartilhamento do espaço e tempo e o **Kairós** da transgressão, da singularidade, da suspensão em um jogo cênico onde cada espectador atravessa os sentidos complementares do “estar”,

aparentemente provisório, como o vento ou as águas do rio, mas permanente no ciclo incessante e intermitente da vida.

Quando pensamos nos elementos que conduziram o roteiro do vídeo-dança, projetamos um caminho, uma trilha ou ponte, na qualidade de passagem trata-se de um convite à mobilidade, apesar de mudo e aparentemente estático, incita o mover-se, o deslocar, transitar, sair do lugar.

A ideia central do roteiro do vídeo-dança é a de que um cortejo que vem de longe, não se sabe de onde e nem de quando, rompe a estrada de terra e passa por ela como vento e as horas, mas sem pressa, pois não se tem o objetivo de chegar, a ideia é simplesmente passar, traduzindo-se por uma transitoriedade efêmera e expressiva.

Não se sabe de onde e nem quanto tempo esse cortejo segue na estrada, mas entre pessoas, palhaços, tambores e o estandarte, surgem outras cenas... Movimentando-se em um entrelugar. Tais cenas são anunciadas pelo ritmo que batem as caixas, pantangomes e gungas e pelo ponto que se entoa, evocando os ancestrais.

*Ô marinheiro, lá no mar relampiô, ê...
 Ô marinheiro, lá no mar relampiô, ê...
 Ô Sereia, é de Angola
 Ô Pai Xangô, ê...
 Ai, eu não sou daqui, ô laiá
 Sou do lado de lá, aieê
 Ora Batêia batêia
 Munudo véio tir ouro
 Tira Oura do fundo do mar aieê
 Ô marinheiro, lá no mar relampiô, ê...
 Foi no Papa de Ngoma
 Oi, mamãe quem mandô, aieê
 Oi, eu tava no mare a sereira me balanciô
 Oi, na casa de Zambi
 Rei T me saravô
 Rosário de Maria
 Como meu povo chorô, oi a*

Trata-se da memória de uma África perdida no meio no mar, tão distante e ao mesmo tempo tão presente em congos e moçambiques. O cortejo que de longe vem vindo traz consigo “afrografias da memória” (Martins, 1997) e empunha imponente um estandarte, que se traduz no vazio de possibilidades de manifestações de corpos em movimento, em rituais, em festas e rezas.

As caixas, pantangomes, gungas e o ponto cantado são elementos retirados da performance de ternos de congo e mocambique, que fazem parte dos festejos

em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e aos Reinados negros das antigas e ainda atuantes irmandades de homens pretos espalhadas pelo Brasil e muito presente nos estados de Goiás e Minas Gerais. Nesses cortejos se louva os santos católicos, ao mesmo tempo em que se salva os ancestrais negros.

Em atenção ao fato de que na cultura popular brasileira é comum se “cantar para rezar e rezar para cantar, dançar para os santos e que os santos também dançam”⁶ o cortejo de *Passagem* se alimentou da ideia de devoção e canto presente no congado e também nas folias de reis.



Fig. 1: O estandarte. Utilizado na gravação do vídeo-dança *Passagem*. Foto: Shay Reis

Fig. 2: A velha. Intérpretes: Marlíni D. de Lima, Jordana Dolores e Vívian Maria. Fotos: Shay Reis

As folias de reis são festas do ciclo natalino que cantam e dançam o nascimento do menino Jesus e a saga dos três reis magos. Além do elemento devocional trouxemos da folia de reis a figura dos palhaços, que em geral são as grandes atrações da festa, por suas máscaras e fitas coloridas, pela alegria dançante e por abrirem alas convocando o riso e espantando as energias ruins.

Os corpos que formavam o cortejo que se aproxima trazem no entrelugar, isto é, sem nenhuma menção direta, santos católicos, pretos velhos e os caboclos da mata, que ao ouvirem os tambores chamar entraram no meio do povo para sambar. Aqui, queremos chamar a atenção para uma simbologia da locação escolhi-

⁶ Fala de Gilberto Gil no vídeo documentário *Músicas do Brasil*, pesquisa de Hermano Vianna.



da, uma estrada de terra no meio na mata, a morada dos caboclos – entidades religiosas de origem indígena que fazem parte de cultos afro-brasileiros, como candomblé de caboclo e o samba de caboclo.

Quando o cortejo vai se aproximando fica em evidência o estandarte, portado com imponência pela brincante. A bandeira do estandarte, ao invés da imagem de Nossa Senhora do Rosário ou São Benedito traz apenas uma passagem, isto é, um espaço vazio e vazado, que tanto representa a possibilidade de culto e devoção a qualquer um dos santos negros ou brancos mencionadas nas congadas e folias como também um porta de acesso para a compreensão do que está por trás, ou melhor, nas entrelinhas da devoção por santos católicos.

O estandarte faz referência às bandeiras das congadas, mas também aos mastros hasteados em louvor ao Divino Espírito Santo das festas em Goiás nas festas das comunidades calungas, no Maranhão e outras localidades do Brasil e Portugal. A transferência da primeira cena para a segunda se dá justamente pela passagem do observador (a câmera), que viu o cortejo se aproximar, pelo espaço vazio do estandarte. Do outro lado está o entrelugar.

Contrapondo a característica da congada e das folias, considerados como divertimentos relativamente aceitos pela sociedade escravocrata, por seu caráter religioso de devoção a santos católicos, o entrelugar revela a capoeira, o samba de roda e um ritual de uma velha rezadeira que também utiliza elementos da devoção ao Divino Espírito Santo do Maranhão, o toque e canto das caixeiras do Divino. No entanto, ritual que lá no meio da mata acontece, tem como protagonista da cena a fogueira.

A fogueira que nos batuques do sudeste e outras localidades tanto aquece o corpo como afina os tambores e ilumina o caminho para os ancestrais se aproximarem. E nessa possibilidade de relação do passado se desenvolveu a performance da “Velha”.

Esta cena traz a magia da noite, da lua e dos ruídos da madrugada, buscando uma sinergia da fogueira, além do som das caixas e canto das mulheres, elementos que construíram um cenário rico de energia que compôs a cena. O canto da coruja, os ruídos da mata, a sombra das árvores ao lado da fogueira também compõe uma proposição estética singular para cena, determinando uma profunda relação com a natureza e com a cultura popular. “*O fogo que iluminava o caminho dos ancestrais aquecia o corpo e afinava os tambores*”. (Silva, 2012). A velha que se relaciona com as raízes, com o fogo e com a fé, este corpo feminino que através de sua presentificação no mundo elabora uma corporeidade entrelaçada de rituais, cantos e batuques.

Na passagem da noite para o dia a fenda que se abriu para o entrelugar e se fechou de volta para a estrada de terra no meio da mata, o cortejo passa e o observador fica para trás. Com os pés machucados e num caminhar cansado o cortejo segue pela trilha se misturando na neblina da manhã e nos primeiros raios de sol, os tambores em silêncio escutam as vozes do coração:

*“Quando eu venho de Luanda eu...
Não venho só
Quando eu venho de Luanda eu...
Não venho só
Trago meu corpo cansado
Coração amargurado, saudade de fazer dó”
Eu fui preso a traição
(Tony Vargas)*

O cortejo desaparece com o nascer do sol, mas segue em seu fluxo permanente... No ciclo incessante e intermitente da vida.

Considerações Finais

E assim, em coletivo chegamos e em coletivo passamos, neste tempo e espaço de processo de criação, composição e produção do vídeo-dança, o desafio foi compreender as nuances, os sentidos e os entrelugares que permearam os corpos dançantes, o roteiro das cenas e suas relações com os festejos populares. Todos os artistas numa só estrada carregando em sua corporeidade histórias, folias e rituais, recheado de significado que se potencializaram na imensidão do caminho, da trajetória e das possibilidades que este trabalho cênico apresentou e representou para todos.

Por outro lado, este trabalho também marca os encontros de profissionais que atuam no curso de Dança e na TV da UFG que potencializaram esse projeto de pesquisa e de produção artística. Tais ações podem reverberar na formação de profissionais da dança para que possam adquirir recursos para dialogar e compreender as possibilidades de hibridismo na arte.

Tal hibridismo apresenta a possibilidade do diálogo e entrelaçamento de conhecimentos para produção artística, cuja tecnologia possibilita a produção do vídeo-dança, que permite transgredir a efemeridade na dança funcionando como distensões do corpo, tais relações possibilitam diferentes registros corporais dos dançarinos emergindo outras maneiras de abarcar suas relações com o espaço, tempo e com as qualidades de movimento, como foi o caso da experiência da produção deste vídeo-dança.

O potencial dessa produção foi vislumbrar as estratégias e recursos de inovações criativas e tecnológicas para cena na captação de imagens, na locação e edição sobretudo estabelecer um encontro, um diálogo com a proposta de criação cênica que foi conduzida por imagens de elementos da cultura popular desvelando a transitoriedade efêmera, expressiva e poética da ideia de passagem.

Assim, a obra *Passagem* é e foi para o Coletivo 22, um convite para um fluxo de ação que passa *por* e *em* nós, transformando-nos e transformando-se em uma passagem por uma experiência estética.

Fig. 3: Passagem.
Núcleo Coletivo 22.
Foto: Shay Reis



Referências

- LIGIÉRIO, Z. (org.) *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARTINS, L.M. “*Performance do tempo espiralar*”. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- MARTINS, L.M. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo/ Perspectiva; Belo horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MEDEIROS, M. B. *Presença e Telepresença na linguagem artística performance In Margarida Gandara Rauen. A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador:EDUFBA, 2009. p. 195-208.
- PARENTE. T. G. *O avesso do silêncio: vivências cotidianas das mulheres do século XIX*. Goiânia: Editora da UFG, 2005.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- RIBEIRO, O. *Bioma Cerrado*. IN: Farmacopéia Popular do Cerrado, Coordenação: Jaqueline Evangelista Dias e Lourdes Cardozo Laureano. Goiás: Articulação Pacari (Associação Pacari), 2009.
- SCHECHNER, R. *Performance studies: an introduction*. London, New York: Routledge, 2002.
- SILVA, L. R. *Corpo Limiar e Encruzilhada: processo de criação em dança*. Goiânia: Ed, UFG, 2012.
- SILVA, L. R. *O corpo Limiar e as Encruzilhadas: A capoeira Angola e os sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. Tese Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- OLIVEIRA, D. *A imagem na cena de dança contemporânea*. Lições de dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/data. p. 53-76.
- SANTANA, I. *Dança na Cultura Digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- SPANGHERO, M. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2003.
- VAZ, A. F.; SILVA, A. M. & ASSMANN, S. J. *O corpo como limite. Educação física e ciências humanas*. In: CARVALHO, Y. M. e RUBIO, C. (Org.). São Paulo: Hucitec, 2001. p.77-88.
- WOSNIAK, C. R. *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação*. Curitiba: UTP, 2006.

Paradoxes de l'image mouvement

Marie Bardet¹

Resumo

Esse artigo propõe uma análise do lugar da dança no trabalho Loie Fuller, o corpo velado, a dançarina que move, recebe a luz e reflete, o figurino em movimentos de luz, e o movimento do corpo "que é" jogar essas alterações de reflexões entre percepções e ações. Também propõe um olhar sobre as relações de movimento e percepção sensorial desde o momento inicial de dança abstrata moderna, onde a experiência material dos corpos transformam-se em imagens em movimento: uma multiplicidade repleta de esforço.

Palavras Chave: Imagens; movimento; dança.

Abstract

This article proposes an analysis of the place of dance at work Loie Fuller, the veiled body, the dancer moves, receives the light and reflects, the costumes in light movements, and the movement of the body "that is" play these changes of reflections between perceptions and actions. Also proposes a look on relations of movement and sensory perception since the initial moment of modern abstract dance, where the experience of material bodies become moving pictures: a multitude filled with effort.

Keywords: Images; movement; dance.

Le paradoxe d'une rencontre, une rencontre qui ne se règle pas, qui ne trouve pas de solution, qui produit sans cesse dans la rencontre des étincelles et des grincements. Une rencontre où les éléments tendent dans des directions divergentes, sans être nécessairement opposée. Aucune résolution en une unification des tendances, une tension productrice entre deux, ou plusieurs directions, au sens le plus large possible, qui se modifie dans cette rencontre. La rencontre de l'image et du mouvement ne cesse de produire des étincelles, dès les projets chronophotographiques jusqu'au cinéma, et dans ses inventions les plus récentes. Serait-ce qu'une tendance supposément essentiellement "figeante" de l'image s'opposerait à celle supposément essentiellement "déplaçante" du mouvement, devant résoudre en une synthèse la pérennité de l'image matérielle avec l'éphémère d'un corps en mouvement ? Une rencontre qui peut-être bien plus que cette résolution nous donnerait à penser comment l'image-mouvement implique la transformation mutuelle des deux éléments par le rapprochement de leur tendance sans que ce rapprochement ne relève ni d'une identification de l'un à l'autre, ni d'une synthèse d'une contradiction, ni de la solution d'un problème

¹ Marie Bardet é doutora em filosofia pela Université de Paris 8, dança há anos, escreveu *Penser e Mouvoir* (Harmattan, Paris, 2011) um livro sobre filosofia e dança, já traduzido e publicado na Argentina.

historique. Parcourir les croisements de cette rencontre paradoxale à travers le cas du film des Danses Serpentes de 1896, entre danse et cinéma.

Un cas qui nous donne l'occasion de repartir de la rencontre entre lumière et mouvement dans l'œuvre de Loïe Fuller, d'en parcourir les déploiements et de voir, dans son articulation avec le cinéma naissant, les enjeux produits par et produisant la rencontre non conclusive entre image et mouvement.

Rencontres croisées entre lumière et mouvement:

Peu après son arrivée à Paris en 1892, Loïe Fuller visite Notre Dame avec sa mère qui l'accompagne dans tous ses voyages. Traversant la nef, elle arrive entre les deux rosaces, et là, fascinée par les rayons de lumières qui traversent les vitraux, elle sort son mouchoir blanc et l'agite dans le rayon lumineux, faisant varier les couleurs s'y reflétant en changeant l'orientation du tissu. Absorbée par cette rencontre, elle ne se méfia pas de l'homme qui s'approchait et la sortit manu militari de l'église, lui faisant des remontrances dans un français qu'elle ne comprenait pas encore, mais ponctuées d'un «elle est folle» qu'elle ne comprit que trop bien... elle restait interdite et terrorisée, mais fascinée par ce qu'elle appelle son premier pèlerinage artistique: la lumière diffractée par les vitraux en des couleurs changeantes se reflétant en bougeant sur son mouchoir blanc agité.

Une folle, qui agite son mouchoir dans le lieu sacré de Notre Dame, sans comprendre les mots qui l'entoure ; une rencontre, celle de la matière en mouvement d'un tissu et de la lumière aux couleurs changeantes. La fascination pour cette rencontre qui traverse sa danse depuis déjà plusieurs années, et lui a fait inventer mille techniques pour une danse de mouvements et de lumière.

Loïe Fuller, située rétrospectivement comme une des «pionnières» de la danse moderne, a quitté les Etats-Unis pour Paris où elle débute sur les scènes de théâtres en 1892. Elle y présente rapidement ses solos où l'amplitude de sa robe emmanchée sur des baguettes dans le prolongement de ses bras permet d'y refléter les couleurs changeantes de plusieurs projecteurs. Appelées par la suite danses «serpentes», ses pièces constituent une expérience novatrice au regard de ce qu'était jusque-là la danse de scène -essentiellement les ballets classiques- faisant de la danse un jeu de matérialité concrète de mouvement et de lumière. Elle devient vite connue comme « la Loïe Fuller », voyage dans toute l'Europe et fréquente les milieux artistiques de l'époque, en particulier l'atelier de Rodin, celui du photographe Druet, et les studios des frères Lumières, entre autres.

Cette rencontre de la lumière et du mouvement, Loïe Fuller raconte très bien comment elle se situe d'abord dans des problématiques "techniques", qui la pousseront à changer sans cesse les ampoules, les accrochages, les couleurs, et même à inventer un dispositif où la lumière vient éclairée la danse d'en dessous, projetée à travers un sol transparent. Ainsi sa créativité, son travail passe autant

par ses présentations sur scènes que par des dépôts de brevets techniques. Elle ira jusqu'à utiliser pour une danse la lumière ultra violette qu'elle découvre lors d'une rencontre chez Pierre et Marie Curie. Elle bouleverse ainsi en même temps les images de ce que doit être la danse, les représentations que l'on a de la «danseuse», et les rôles liés traditionnellement à son genre, étant tour à tour chorégraphe, interprète, ingénieure, théoricienne, productrice, etc. Elle explique dans son autobiographie¹ comment son art s'est développé autour d'un intérêt très précis pour le mouvement et la lumière.

Elle dénonce alors qu'il s'agit de deux des aspects, selon elle, les moins re-connus dans l'art, à la différence du dessin, et surtout de la musique. Cette lutte pour la reconnaissance de ces deux oubliés de l'art –lumière et mouvement- traverse toute son autobiographie où se mêlent l'histoire de sa vie, des anecdotes (comme celle de Notre-Dame), et des tentatives explicites de théorisation de son travail.

Loïe Fuller dénonce en premier lieu l'oubli du rôle de la lumière dans l'art, de l'éclairage des tableaux aux lumières du théâtre. Dans son travail, elle devait elle-même concevoir et proposer les dispositifs de lumière, car rien ou peu n'avait été fait sur ce terrain-là au moment où elle monte sur les scènes de danse comme de théâtre.

je me suis toujours demandée si un jour ne viendrait pas où cette question d'éclairage serait enfin mieux comprise. L'éclairage, les reflets, les rayons de lumière tombant sur les objets sont des questions si essentielles que je ne peux pas comprendre comment on leur accorde si peu d'importance. (...)

La couleur est de la lumière décomposée. Les rayons de lumière décomposés par les vibrations touchent tel ou tel objet et cette décomposition, que notre œil photographie, est toujours chimiquement le résultat des différents changements de la matière et des rayons de la lumière. Chacun de ces effets est désigné sous le nom de couleur. Notre connaissance de la production et de la variation de ces effets est exactement au point où en était la musique... lorsqu'elle n'existait pas ! (FULLER, 2002, p.43-44)

Cette description de la lumière, écrite en 1908, se trouve clairement prise dans son temps, à un moment où sa compréhension se trouve profondément transformées par la combinaison des théories corpusculaires qui remontaient à Newton et des théories ondulatoires proposées dès le XVII^{ème} siècle par Christiaan Huygens. Tel est, rapidement, le contexte d'une rencontre, traversé par la double nature ondulatoire et corpusculaire, en même temps que par l'imaginaire photographique, qui a donné lieu au processus créatif de Loïe Fuller et à l'explication qu'elle en donnait. La rencontre concrète de la lumière et du mouvement au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles constitue le socle de l'innovation artistique de Loïe Fuller.

Loïe Fuller², après un solo qu'elle effectue vêtue d'une longue chemise blanche

à laquelle elle imprime des mouvements amples dans une pièce de théâtre où elle joue une femme sous hypnose, commence à présenter ses solos conçus comme un dispositif mouvant de voile et de couleurs changeantes s’y reflétant, sans musique, et presque sans nom... Le public du premier solo de la pièce de théâtre comment à crier « une orchidée ! », « un papillon ! ». Le nom de « danse serpentine », attribué en quelque sorte par le public, et repris par les directeurs de théâtre qui l’engagent par la suite, fera l’objet d’imitations et restera dans les mémoires, sans pour autant qu’il ait été le nom de ce que Loïe Fuller *voulait* faire et représenter.

Ce sont également les directeurs des théâtres où elle vendra son spectacle en arrivant à Paris qui lui demanderont d’inclure un livret musical à son spectacle. *La danse serpentine*, puis *le papillon*, apparaissent sur le programme des Folies Bergères à Paris à partir de novembre 1892.³ Des danses nommées a posteriori, parties de la présentation, sans musique et sans nom, d’une danse qui consistait en une rencontre entre mouvement et lumière, et qui ne cherchait pas vraiment à « faire » le papillon, ou « faire la fleur ». Une certaine distance sur ce point avec la tradition de danse en scène qu’était à l’époque la danse classique, souvent marquée par la recherche d’une narration linéaire souvent basée sur un livret musical, et composant la danse par succession de tableaux illustratifs. Sans que cela ne résume entièrement l’expérience des ballets classiques (ni pour ses danseuses, ni certainement pour les spectateurs), tels étaient tout du moins les gros traits des intentions compositionnelles. Loïe Fuller n’a d’ailleurs ni la formation de danseuse classique, ni le profil académique long et mince. L’attribution qui lui a été faite du rôle de « pionnière » de la danse moderne peut s’entendre alors sur la question de la composition, du sens, et de la manière de faire le mouvement, en ce qu’elle cherchait, pour ainsi dire, à faire image à partir de ses mouvements à la rencontre de la lumière, à é-mouvoir en s’é-mouvant, exprimant –presqu’au sens où on le fait d’un agrume- tous les aspects de leur matérialité, voile-écran-perception, lumières-projection-perception.

La danse de Loïe Fuller donne à voir des changements continus de couleur; l’expérience concrète du mouvement et du changement de lumière: une rencontre de matière en mouvement. Une rencontre entre mouvement et lumière qui renouvelle comment le mouvement dit quelque chose, et s’articule alors à une image.

Le corps voilé de la danseuse se meut, reçoit le rayon lumineux et le réfléchit, tel est le principe du dispositif de Loïe Fuller, et tel est également le lieu exact où se situe la danse. La robe se meut pour varier la réception de la lumière, et les reflets qu’elle renvoie sont changeants. Le mouvement du corps “ne fait que” jouer de ces changements de reflets entre perceptions et actions. La largeur de l’étoffe conjointement au mouvement ondulant semblent étirer un délai et en même temps que le rendre sensible.

C’est au sens où nous entendons les traverser ici, que ces images sont la rencontre

d'un corps, de la matière et de la lumière en mouvement, une redistribution des ombres et des ignorances dans les chatoiements d'une danse qui ne *voudrait*, littéralement, rien dire d'avance, peut-être ne rien faire d'autre que raconter/se laisser raconter cette rencontre, produisant des images moins en référence à une idée qu'à travers la rencontre de la lumière et du mouvement.

Perception et reflet dilatés puis rapprochés de lumière en mouvement, le cinématographe, qui en est à ces premiers balbutiements, rencontre dans la danse de Loïe Fuller un terrain voisin et contemporain d'exploration des images et du mouvement.

La première image du film l'annonce: Danse Serpentine, et la référence: Vue Lumière N° 765, © frères Lumière.⁴ Projeté pour la première fois à Avignon le 25 novembre 1896, le film de cette danse, que l'on doit au studio des Frères Lumières, est répertorié dans les archives cinématographiques comme un film de la danse serpentine de Loïe Fuller, dansée par elle.⁵ Pourtant il est assez clair que ce film montre une imitatrice de Loïe Fuller-comme il y en a eu tant et tant. A ce moment de la possible reproduction de l'image de la danseuse par la photographie et le cinématographe, la danse de Loïe Fuller s'est caractérisée par la quantité d'imitatrices qu'elle a produite. Que la toute nouvelle possibilité de reproduction d'une danse à travers le cinéma brouille les pistes entre originaux et copies n'est pas pour nous surprendre, et n'est peut-être même pas à déplorer⁶. Giovanni Lista⁷souligne cependant que cette imitatrice, si elle n'a pas la maîtrise du voile de la créatrice de la danse serpentine, nous en donne tout du moins la matière, une image; de toutes les imitatrices filmées c'est elle qui laisse le plus voir le voile plutôt que son corps, comme il semble qu'était l'objectif de Fuller. Traversant son rôle de document, très précieux pour nous, en tant qu'archive possible représentant une œuvre de Loïe Fuller, le film dit avant tout la coïncidence d'expériences sensibles et techniques du mouvement et de la lumière au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle: un changement perceptif, et une mise en mouvement. Opère avec le cinéma autre chose que l'enjeu de la copie exacte de la vérité, et que la représentation exacte des mouvements du monde, par l'ouverture infinie de la série des reproductions glissantes, mouvantes, altérées.

Saisir ici la danse de Loïe Fuller à travers ce film des frères Lumière, dans les jeux des superpositions des images fausses et vraies des couleurs, des danses, des imitations, outre la question de la reconstruction de l'archive historiographique, rend compte d'un aspect singulier d'inventivité de ces rencontres nouvelles entre images et mouvement, au cœur du foisonnement esthétique de la fin du XIX^{ème} siècle et des tout débuts du XX^{ème} siècle, entre chronophotographie, cinématographe et danse moderne.

Le mouvement se laisse prendre dans une rencontre de deux dispositifs d'expérience du mouvement et de la lumière: le dispositif cinématographique qui fixe des prises de vue de la danse par la lumière se reflétant sur une pellicule, puis les

projette dans un mouvement circulaire reproduisant la continuité du mouvement pour le regard humain, conjointement à celui d'un corps en mouvement, prolongé d'une robe où se reflètent les lumières de projecteurs aux couleurs changeantes. Au croisement de deux rencontres : une expérience de la rencontre de la lumière avec le mouvement qui *fait image* se trouve diffractée à travers une rencontre des lumières de cette prise de vue et de la mise en mouvement de sa captation.

Lorsque l'on regarde ce film, qu'on lit Loïe Fuller, et qu'on imagine sa danse, l'on voit bien comment quelque chose déborde en même temps le cadre d'une représentation idéale d'un serpent, d'un papillon ou d'une fleur et celui de l'abstraction pure d'une forme grammaticale. Si l'on regarde les grands traits des principaux ouvrages sur la question, en particulier le travail très riche de Giovanni Lista à cet égard, l'on voit comment ce moment initial de la danse moderne est décrit comme celui d'une abstraction. Pourtant, notons que cette danse passe bien en même temps par une expérience des plus concrètes de la matière, de la lumière, des corps en mouvement: en deux mots des images mouvement. Quel est le sens d'une « abstraction » en tant que sortie du vocabulaire illustratif en vigueur, qui passe *en même temps* par des opérations concrètes d'une rencontre technique entre lumière, matière en mouvement par les mouvements d'une danseuse ? Certainement pas celui d'une élévation vers les cieux de l'abstraction échappant au contexte concret en s'éloignant de ses références illustratives.

Concrétude de la lumière et la matière du voile, mais concrétude également de son travail avec « le mouvement ». Que ce soit le mouvement ondulatoire et corpusculaire de la lumière même ou bien celle de l'illumination de mouvement, c'est la rencontre de la lumière et du mouvement qui (se) produit (dans) un paradoxe, perceptible jusque dans la manière dont Loïe Fuller parle du mouvement : non pas l'abstraction d'un vocabulaire, mais l'usage concret du sens du mouvement, aussi mal connu d'ailleurs que la lumière :

Notre connaissance du mouvement est presque aussi embryonnaire que notre connaissance de la couleur. Nous disons «terrassé par la douleur», mais en réalité, nous ne faisons attention qu'à la douleur; «transporté de joie», mais nous n'observons que la joie; «accablé de chagrin», mais nous ne considérons que le chagrin. En toute chose, nous ne donnons aucune valeur au mouvement qui exprime la pensée. (FULLER, 2002, p.45)

Son inquiétude porte alors sur le transport, sur le terrassement, sur l'accablement comme mouvements physiques concrets. Sa danse cherchera à saisir l'expérience même du mouvement, du déplacement, du transport qu'opèrent et qui opèrent la joie, le chagrin, la douleur, etc. La danse devient animée par cette expérience du mouvement, inquiétée de l'éloquence du geste comme expression immédiate de la sensation, de l'opération d'une émotion sans illustration. Le mouvement n'est pas alors le simple déplacement d'un corps dans l'espace, ni le

résultat illustratif d'un sentiment que l'on *veut* faire passer, mais ce qui traverse, transporte en transformant, imprime et exprime au corps une sensation, ou peut-être une é-motion ; et inversement et en même temps, cette é-motion force au mouvement. Ce que Loïe Fuller appelle l'expression de sa pensée ne passe pas par un vocabulaire de référence précis des gestes, mais par la suggestion mouvante d'images, dans la perspective de leur rencontre singulière avec le mouvement. Elle dit ainsi que ce qu'«exprime» le mouvement, n'est ni le résultat d'un état, la joie, ni le vocabulaire figé «d'un mouvement convenu, d'abord avec un bras et une jambe, puis répétition de cette figure avec l'autre bras et l'autre jambe». (FULLER, 2002, p.46)

Faire image en mouvement

Mais alors dans quelle mesure, et comment, les lumières avec mouvements *font* quelque chose, qui n'est pas exactement rendre compte, référencer, représenter? N'y a-t-il alors des images qui seraient moins des comptes-rendus du monde que des rencontres matérielles avec lui ? Des toiles où se *produisent* la rencontre: la robe de Loïe Fuller, la pellicule, l'écran comme mi-lieu de la rencontre.⁸ Bouger le voile sous les couleurs changeantes dans le cas de la danse de Loïe Fuller. Faire bouger la toile par la projection d'images fixées sur une pellicule dans le cas du cinéma ; radicalité de rencontres imagées et mouvantes à travers la lumière et le mouvement du monde. C'est peut-être en ce sens que nous pouvons parler d'image : non pas comme l'illustration, mais comme mi-lieu d'une rencontre perceptive/productive de lumière et de mouvement.

Pour donner l'impression d'une idée, je tâche de la faire naître par mes mouvements dans l'esprit des spectateurs, d'éveiller leur imagination, qu'elle soit préparée à recevoir l'image ou non. Ainsi, nébuleuses de la création, pouvons-nous, je ne dis pas comprendre mais sentir en nous, comme une impulsion, une force indéfinie et hésitante qui nous pousse et nous domine. Et bien! Je peux exprimer cette force indéfinie mais sûre de son impulsion. (FULLER, 2002, p.48)

Cette force est «indéfinie», elle est «impulsion», et c'est cette impulsion qui est créée chez le spectateur. Non pas faire comprendre une idée définie, mais, comme par capillarité, faire sentir cette «impulsion indéfinie». Qu'est-ce que l'impulsion d'une image? Une tendance, une direction à peine prise, et une vitesse, ou plutôt une accélération et un ralenti, une spirale. Si l'on parle d'accélération et de ralenti, ça n'est pas pour dire que les images doivent intrinsèquement aller plus vite ou plus lentement, acquérir une vitesse déterminée, mais pour souligner qu'elles opèrent par fulgurance et imperceptibilité du mouvement, par certaines accélération/décélération qui donnent la teneur, l'intensité, non comparative, d'une image. Des coupes et des montages qui accélèrent et ralentissent, indiquant des directions sur le point de se prendre ; une vitesse n'est jamais atteinte, une tendance à peine saturée sans jamais être totale, épuisée sans

jamais être vide, ni vouloir dire tout. Images propres aux rencontres matérielles en cours, les images mouvement de la danse sont bien ces intensités des corps, de la matière en mouvement, de la lumière changeante que l'on voit dans le petit film, à la croisée de la danse et du cinéma.

Que reste-t-il alors du problème de l'image-mouvement ? Si le problème du mouvement saisi par une image semblait tout d'abord se poser dans les termes d'une fixité intrinsèque de l'image: comment rendre le mouvement par une image instantanée et fixe? Ce serait le problème premier du mouvement en image: savoir comment donner une représentation du mouvement. Question qui pousse la photographie dans ses retranchements chronophotographiques, et l'obsède jusqu'à sa projection circulaire et continue: le cinématographe. A ce problème le cinéma apporte en effet une solution innovante à la fin du XIX^{ème} siècle, par la diffusion continue d'images fixes, répondant d'une manière technique et esthétique à cette première couche du problème. Représenter le mouvement par des images fixes *mises en* mouvement.

Mais plus radicalement que le problème de rendre le mouvement en images, en cherchant la représentation adéquate du mouvement, ce qui traverse ici le problème d'une image *en* mouvement serait de voir comment un certain mouvement, une dynamique, produit une certaine image : dans quelle mesure un mouvement fait image? Et c'est peut-être là que se situe le réel paradoxe de l'image mouvement, dans le déplacement de ce premier problème à celui-ci, insoluble : le déplacement de la question du mouvement en image, à celle de l'image en mouvement, ramassé finalement comme image-mouvement.

Le paradoxe de l'image mouvement tel qu'il opère dans les danses de Loïe Fuller, au tournant du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, ne semble pas tant s'attacher à la représentation adéquate d'un mouvement par essence insaisissable, qu'à situer l'expérience esthétique dans « ce qui fait image en mouvement », une lumière sur un voile qui bouge, les mouvements de la danseuse devenant un support, un élément matériel pour faire image, en mouvement, pour « impulser » d'images à images une émotion.

De même, le paradoxe de l'image mouvement au travail dans le cinéma ne jouerait-il pas moins comme résolution de synthèse d'une contradiction entre le lamentablement fixe et le miraculeusement en mouvement, entre le pauvrement inerte et le noblement vivant, entre le basement reproductible et le dignement original, qu'il ne poserait, à chaque fois, dans chaque cas, la question de sentir « l'impulsion », ce qui force le mouvement dans l'image ?

Il ne s'agit donc plus de penser les paradoxes d'images du mouvement (par la danse, par le cinéma, par la photographie), en fonction de leurs pertes d'authenticité successives mais de voir comment la perception se fait en mouvement, par accélération ralentissement, par montage et coupe, et, en même temps, fait image.

On a alors à faire à des images comme à un milieu mouvant entre sensation

et action, entre perception et représentation, qui biaisent l'opposition entre, d'un côté, sensation pure et représentation réfléchie, entre empirisme pur et spiritualisme noble, et, d'un autre côté, entre activité et passivité ; lorsque fait image l'activation mouvante de la réceptivité passive de la robe de Loïe Fuller, par exemple. Biaisant l'idée du mouvement comme loi de la nature et mesure du temps d'une ligne abstraite des représentations figées ou, au contraire, comme énergie insaisissable d'un pur présent qui ne cesse de s'évanouir sans rien engranger, les effets concrets de la rencontre du mouvement et des images sont ce *faire* image.

Le paradoxe se déplace en termes d'images-mouvement, d'une image *faite* et *qui fait* à travers un mouvement. Que l'image mouvement soit image action en même temps qu'image perception, voilà donc une déclinaison de ce paradoxe, en danse, en cinéma, et finalement, en philosophie.

En effet, que ces images *fassent* quelque chose, et c'est peut-être cet aspect le plus important de la conception Bergson, qui, détestant le cinéma, dans ce même tournant de siècle, voit comment les toiles, ici sensible et métaphysique, tendues aux images, à mi chemin entre la sensation et la représentation, forcent la pensée. Parlant des images que convoque et fait circuler la philosophie, en les opposant aux concepts qui seraient ces idées générales abstraites n'attrapant rien de l'hétérogénéité changeante et mouvante du réel, Bergson explique:

On la [l'intuition] représenterait moins bien encore par des concepts, (...) L'unique objet du philosophe doit être ici de provoquer un certain travail que tendent à entraver, chez la plupart des hommes, les habitudes de l'esprit plus utiles à la vie. Or, l'image a du moins cet avantage qu'elle nous maintient dans le concret. Nulle image ne remplacera l'intuition de la durée, mais beaucoup d'images diverses, empruntées à des ordres de choses très différents, pourront, par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir. En choisissant les images, aussi disparates que possibles, on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée de rappeler, puisqu'elle serait alors chassée tout de suite par ses rivales. En faisant qu'elles exigent toutes de notre esprit, malgré leurs différences d'aspects, la même espèce d'attention et, en quelque sorte, le même degré de tension, on accoutumera peu à peu la conscience à une disposition toute particulière et bien déterminée (...). Mais encore faudra-t-il qu'elle consente à cet effort. Car on ne lui aura rien montré. On l'aura simplement placée dans l'attitude qu'elle doit prendre pour faire l'effort voulu et arriver d'elle-même à l'intuition. (BERGSON, 1998, p185-186)

L'image est ici clairement ce qui nous force au mouvement. Elle n'est pas une représentation du mouvement (image *du* mouvement, ici représentation *de* l'intuition de la durée), mais ce qui nous force à adopter l'attitude de l'intuition,

ce qui nous déplace, nous force à une tendance au déplacement. Bergson insiste sur deux aspects des images - comme outil philosophique- elles fonctionnent par multiplicité- et elles nous forcent au mouvement, provoquent un effort. C'est ainsi que *l'effect* du dynamisme multiple de l'image est le mouvement, par le déplacement, renvoyant à l'articulation entre mouvement sensation et mouvement action par lesquelles Bergson pense la réalité de mon corps au présent, en terme d'image là encore⁹. Le présent n'est pas tant qu'il ne *fait*, dans ce délai, cet écart entre mouvement reçu et mouvement donné, conception bergsonienne d'un monde en mouvement où est redistribuée radicalement et transversalement la distinction entre activité et passivité, sentir et faire. C'est qu'il y a toujours déjà une coupe, un biais du faire virtuel dans la perception, prête à porter sur l'image qui la touche le mouvement de son image – corps. Images en mouvement qui disent des «percepactions», cet écart problématique où se tisse le sensible et la représentation. «Images écartelées» dont parle Deleuze¹⁰, dans ce délai d'indétermination que sont les images vivantes pour Bergson. en des échos singuliers avec la danse qu'il ignore à peu près et le cinéma qu'il détestait comme l'illusion du mouvement continu.

Pourtant, comment le cinéma, faisant défiler des images sur une toile, un écran, mettant « en mouvement » des images, peut se penser comme faisant des images *en* mouvement (plutôt que *du* mouvement) forçant en un certain sens au mouvement, à l'é-motion ? De même, jusque dans les développements les plus récents, l'interrogation sur la nature des images des mouvements dansés et de leurs effets continuent d'agiter la composition de la danse et les études qui s'y rapportent. La question que pose Loïe Fuller de savoir comment faire naître, d'impulsion en impulsion, une image chez le spectateur, continue d'agiter, peut-être en d'autres termes, les travaux actuels en danse. Qu'est-ce qui fait image, et "impulse" la rencontre entre le geste dansant et le public regardant. Quelles images un.e danseur.se donne en partage en dansant ? Où se fait la coupe, le montage dans la composition ?

Hubert Godard échafaude à ce propos l'hypothèse d'une «contagion gravitaire» car ce qui donne cette perception immédiate du mouvement en cours est l'organisation gravitaire qui comme «parle en direct» à ma propre organisation gravitaire, par une « empathie kinesthésique », qui n'est ni la parfaite représentation communicable ni la pure sensation reclue sur l'individu :

La contagion gravitaire (...) : dans le corps du danseur, dans son rapport aux autres danseurs, se joue une aventure politique (le partage du territoire). Une « nouvelle donne » de l'espace et des tensions qui l'habitent va interroger les espaces et les tensions propres du spectateur. (GODARD, 1995. p227)

Chaque déséquilibre perçu, chaque accélération, est ressenti dans une «percepaction» de mon propre système gravitaire ; « impulsion » chez Loïe Fuller, « pré-mouvement » chez Hubert Godard, quelque chose qui donne « couleur » au

mouvement, une teinte pour l'inscription dans l'espace et le contexte gravitaire, donnés en partage. A nouveau, accélération et ralentissement se donnent également dans la répartition des poids, dans l'organisation gravitaire, et dans les écarts multidirectionnels de l'axe de gravité du corps dansant. Une perception active, par empathie, du mouvement, suscite l'effort, comme Bergson le disait des images philosophiques; elles placent celui ou celle qui regarde dans la tendance, dans l'effort sur le point de prendre une direction. Résonance de "tendances à" qui se partagent à travers les écarts plutôt que ne résultent des conséquences d'une image close.

En écho, des gestes comme des images mouvements dans le sens particulier que nous dégageons ici: dynamiques, multiples, et qui forcent au mouvement.

Montage des espaces "entre", capillarité entre les coupes: ce qui force au mouvement dans une pensée en mouvement serait alors une certaine capillarité qui force à la saisie, au déplacement, produite par coupe et montage qui nous déplace et nous force à penser dans le cinéma, par le déplacement du centre de gravité de l'image, dans la danse. Parcourir une ligne de partage, opérer par décentrement de la séquence, accélération d'une coupe, déplacement du montage?

Alors le cinéma n'opérerait pas tant une solution de la fixité des images, qu'une déclinaison exponentielle de la tendance au mouvement perceptible, présent, dans l'image.¹¹ Il déplace, recrée cette tendance au mouvement dans sa nouvelle matérialité de la rencontre entre image et mouvement. Le cadre et le montage seraient alors peut-être ce qui fait image autant que la mise en mouvement des images para la projection continue de photographies. Cadrage et montage comme lieux de tendance au mouvement, ce qui force au mouvement à travers les coupes, ce qui poussent au transfert de poids dans la danse.

Puissance d'images dynamiques, le cinéma, s'il s'émancipe de la narration littéraire, possède, pour Virginia Woolf qui voit le cinéma depuis son travail littéraire dans les premières décennies du XXème siècle, une puissance propre à faire des images, dans une rencontre concrète avec la matérialité de la projection continue sur une toile d'images filmées. Le cinéma perdrait, selon elle, sa force à vouloir mimer la rhétorique littéraire, alors qu'il peut «sauvagement», ressaisir ses propres ressources. On trouve dans ce court écrit sur le cinéma, publié dans la revue *arts* en juin 1926¹², une vision singulière du cinéma comme «faiseur d'images», qui, en se distanciant des mots et de la psychologie des personnages, pourrait prendre sa force dans la dynamique des images :

S'il [le cinéma] cessait d'être un parasite, comment marcherait-il droit sur ses deux pieds? On ne peut, au jour d'aujourd'hui, que formuler une hypothèse à partir de quelques indices. Par exemple: lors d'une projection de *Dr Caligari* l'autre jour, une ombre en forme de têtard est apparue au coin de l'écran. Elle s'est enflée jusqu'à atteindre une

taille immense, s'est mise à trembler, a gonflé puis est redevenue inexistante. A un moment, cela paraissait être l'incarnation de l'imagination monstrueusement malade d'un cerveau lunatique. A un autre moment, c'était comme si la pensée pouvait être transmise plus efficacement par une forme que par des mots. Le têtard monstrueux et tremblant semblait être la peur même, et non la déclaration «j'ai peur». En fait, l'ombre était un accident, et son effet n'était pas intentionnel. Mais si l'ombre à un certain moment peut avoir un pouvoir de suggestion à ce point plus puissant que les gestes et les mots réels d'hommes et de femmes pris par la peur, il semble évident que le cinéma tient en son pouvoir un nombre incalculable de symboles pour transmettre les émotions qui ont jusque là échoué à trouver leur mode d'expression. A côté de ses formes habituelles, la terreur a la forme d'un têtard: qui enfle, prospère, tremble puis disparaît. La colère cesse d'être un discours emphatique et rhétorique, visages rouges et poings serrés. Ce peut être une ligne noire qui tremble sur un drap blanc. Ana et Vronsky ne sont plus obligés de faire des grimaces. Ils ont à leur disposition... quoi? Y a-t-il, nous posons la question, un langage secret dans lequel nous sentons et nous voyons, mais que nous ne parlons jamais? Et, si c'est le cas, peut-il être rendu visible à l'œil? Y a-t-il une caractéristique que possède la pensée qui puisse être rendue visible sans l'aide des mots? Elle a de la rapidité et de la lenteur, elle a les vertus d'une flèche, en même temps qu'une circonlocution vaporeuse. Mais elle a aussi, spécialement dans les moments d'émotion, le pouvoir de faire image [the picture-making power], le besoin de charger son fardeau sur d'autres épaules, de laisser une image courir à ses côtés. (WOOLF, *Ibidem*)

Ce « symbole » particulier que Woolf perçoit comme potentialité du cinéma fonctionne –bien concrètement– par ce *pouvoir de faire image* qui consiste en des accélérations et des ralentissements, des mouvements de courses et des transferts de poids de la pensée. Laisser une image courir à ses côtés et y décentrer une partie de son poids. Ce que ce faire image provoque, c'est un transfert du poids de la pensée, particulièrement de l'émotion, des mots vers les images pour Woolf. Que le poids de l'expérience du réel puisse être partagé, dans des coprésences d'images à des vitesses différentes, se différenciant, voilà ce que les débuts du cinéma provoquent dans la pensée de Woolf. Remarquons qu'elle insiste sur deux aspects importants des images : leur multiplicité complémentaire et leur dynamisme, exactement comme chez Bergson.

Finalement la philosophie dans son faire concept-image¹³ ne fait peut-être rien d'autre que de courir à côté et partager des poids, avec l'art, avec la science, avec les luttes politiques: transfert permanent, partage incessant des poids du monde, changement perpétuel des répartitions, des distributions. La question est alors

de trouver où faire passer le passage à la limite d'une accélération, le point de transfert de poids, la ligne de coupe.

On dit bien le "poids des images"... mais que se passe-t-il si on l'entend, un moment du moins, concrètement, à travers le mouvement qu'elles initient en nous et dans le monde, en en déplaçant les relations gravitaires, les rapports de poids, et de forces?

Une question de montage? Voir où s'opère le transfert de poids. Parcourant une ligne de partage, partage du poids, les images forcent au mouvement par l'accélération qui opère un déplacement gravitaire, activant une perception à travers la modification de la propre organisation gravitaire, moins en miroir que par capillarité mouvante des action-perceptions *en même temps* qui travaillent l'écart des "tendances à". Puissance de faire image qui force au déplacement, met dans l'attitude concrète, physique presque, de l'effort. Un *en même temps* qui, au bout du compte dit le paradoxe non réglé d'une rencontre traversée. Rencontre déplacée/déplaçante de l'image avec le mouvement, pas tant au sens où l'image, dans son alliage avec le mouvement, serait "rendue" ou «rendrait» dans une traduction transparente et adéquate du mouvement du monde, son impression pure, mais bien plutôt dans la mesure où la rencontre paradoxale de l'image et du mouvement saisit le monde en mouvement et nous met au monde dans la posture de le saisir.

Epuiser- saturer les images : non pas dire tout ce qu'elles veulent dire, elles ne veulent, proprement, rien dire. Les pousser au bout, de la limite d'une accélération/ ralentissement qui n'en finit pas, et ainsi cavalier à leur côté, en une sympathie qui n'est ni la condescendance d'une pensée penchée sur son objet, ni le regard objectivant de l'explication d'un sens caché ; cavalier à côté des images, en une sympathie, d'amour et de haine, c'est-à-dire en y creusant les actes perceptifs, en y prenant part, en engageant et dérivant en spirale, notre poids avec les poids du monde.

Referências

FULLER, Loïe. Ma vie et la danse, éd. L'œil d'or, Paris, 2002.

BERGSON, Henri. La pensée et le Mouvant (1937), Paris, PUF, 1998, «IV-introduction à la métaphysique», p185-186.

GODARD, Hubert «Le geste et sa perception», Post Face Isabelle Ginot et Marcelle Michel, La danse au XXème siècle, Paris, Borda, 1995. p227

WOOLF, Virginia. «The cinema», in Arts, Londres, 1926. trad. Espagnole: Horas en una biblioteca, ed. El Aleph. Trad. Fr. par mes soins.

Ftonosofia: pensar e mover nas turbulências da inveja¹

Hilan Bensusan²

Carol Barreiro³

Resumo

O texto apresenta a ftonosofia - o estado de inveja e ciúmes da sabedoria. A ftonosofia, que é apresentada através da teogonia de Ftonos, contrasta com a amizade bem-estabelecida dos filósofos. Um dos contrastes é a dança agônica que recebe as afecções da coisa disforme, fugidia, levada, precária, transformista e violenta que é a sabedoria.

Palavras-chave: Ftonosofia, dança, pensamento, inveja

Abstract

The text presents the ftonosofia-the State of envy and jealousy of wisdom. The ftonosofia, which is presented through the Theogony of Ftonos, contrasts with the well-established friendship of philosophers. One of contrasts is the dance which receives the disorders of shapeless thing, elusive, precarious, drag queen and violent that is wisdom.

Keywords: Ftonosofia, dance, thought, envy

Cena 1

Alpendre. Lá está o primeiro anjo, gordo, com uma roupa de terreiro e com um sorriso de quem deitou-se na rede o dia todo. Ele abre os braços, se alonga com demora e, sorrindo, murmura:

ANJO: Ai que preguiça. Preguiça do amor bom. Preguiça do amor tributável. Preguiça do amor que admira sem arrancar pedaço. Preguiça do amor que é caridade e não dilaceração.

O anjo deita na rede vermelha, trançada, cheia de óleos esparramados e, com a

1 A primeira versão deste texto foi apresentada em Mexido de Dança – CDPDAN, Dança para Tela, em novembro de 2011 organizado por Laura Virgínia e Soraia Silva. Agradecemos a elas pela ocasião de pensar filosofia, dança, tela e nas entrelinhas entre elas.

2 Hilan Bensusan ensina e investiga na Universidade de Brasília. Publicou nos últimos anos Breviário de Pornografia Esquizotrans (Ex-Libris), Heráclito - Exercícios de Anarqueologia (Ideias e Letras) e Pacífico Sul (Confraria do Vento).

3 Carol Barreiro dança, pensa, faz contato e improvisa. Vem combinando corpo e pensamento de diversas maneiras até dar a luz a alguma Jelly Vagi-Nietzsche. Estudou artes cênicas no IDA, Universidade de Brasília.

voz de uma heresia gnóstica cáustica:

ANJO: Eu sempre amei essa coisa disforme, fugidia, levada, precária, indisciplinada, transformista, safada e violenta que é a sabedoria.

O anjo se balança na rede enquanto levanta as pernas roçando uma na outra. Aparecem agora apenas suas pernas, seus braços do lado de fora da rede vermelha. Aparecem cinco pernas, cinco braços rodando por cima da rede como um carrossel – o anjo agora é um Nataraja cheio de blasfêmia e de lascívia.

E sua voz é mais distante, como uma sombra:

ANJO: Eu procurei a audácia e com ela tive filhos.

A primeira foi Kakia, a maldade, a que abre descendência para a errância, para a imperfeição, para o mal-comportado – sem elas não vale a pena gerar nada. Ela veste uma saia branca, transparente e um casaco azul ou verde, um casaco de jogging com listras brancas. Ela salta por cima da rede do anjo que segue rodando suas pernas e braços como um carrossel. Kakia não tem fronteiras, seu corpo é uma porta aberta e ela vaga como se seus dedos tocassem facilmente o céu e o piso.

Depois vem Zelos, o zelo. Zelos veste as cores da terra – como um bufão elegante, com detalhes dourados em seus ombros. Ele bate com a ponta dos dedos na cabeça de Kakia, na cabeça do Anjo Nataraja, na sua própria cabeça.

Depois entra Ftono:

FTONO: Não me basta ser eu. Tenho uma ânsia de fome de carne por tudo o que é alheio. Eu não tenho âmagô. Tenho ciúmes de vocês todos, desde antes de vocês nascerem. Eu sou a vítima e o carrasco, eu sou o vampiro do meu próprio coração. Héautontimeroumenos!

Ftono pula corda com as outras duas, Erinnys, a fúria, e Epithymia, a luxúria. Os três filhos mais jovens da audácia. De longe aparece Pina Bausch correndo desde fora do enquadramento, corre com determinação e abraça Ftono, Erinnys e Epithymia de uma só vez. A corda que eles pulavam se entrelaça entre eles, passando pelas pernas de Epithymia, pela dorso de Ftono, pelas ancas de Erinnys e pelo quadril de Pina. Pina repete:

PINA BAUSCH: Tudo pode ser considerado pelo avesso, tudo pode ser considerado do avesso, tudo pode ser considerado do avesso, tudo pode ser considerado do avesso.

Ftono tem ciúmes do modo como Epithymia roça seus dedos em Pina. O anjo voa. Erinnys se retira correndo, Epithymia e Pina se deitam na rede vazia. Ftono fica balançando a rede. O pensador de Rodin surge da casa e se senta na mesa do alpendre. Ele não se move, apenas pensa:

RODIN: O ridículo nos engole como crianças.

Cena 2

O mesmo alpendre. Um pequeno animal se contorce para sair de um casulo. Tenta se soltar de todas os modos, não consegue. Ao lado, duas sapatilhas quase o pisam. Estão prestes a pisar o casulo. A câmera sobe até o bailarino que se desajeita sobre o pequeno animal. Um enorme Novarina. Novarina grita:

NOVARINA: Sair do corpo. Sair do corpo. É isso que nos anima todo o tempo, nos anima pelo sexo, pela sabedoria, pelo pensamento, pelo esporte. Nada mais que sair do corpo.

Por trás de Novarina chega Hubert, que o empurra. Novarina cai no chão. Hubert o chuta, e depois o acaricia.

HUBERT: Eu te invejo, eu te invejo, eu te invejo. Onde está meu primo?

Hubert olha para frente e vê Lacan, seu primo, que dá pulos com seus dois pés.

LACAN: Todo desejo é o desejo do outro. Do outro, do outro.

Lacan deita-se ao lado de Novarina. Hubert senta-se e logo aparece na cena a Bailarina Descalça, ela não dança, apenas pisa levemente nas bexigas dos dois homens deitados:

BAILARINA DESCALÇA: Todo desejo acometido da violência que necessariamente o gera transcreve uma realidade de vida uterina. O que se inscreve e o que escrevemos participam de uma mútua articulação avessada que é o cambio externo-interno. Mas, ao menos nessa vida, esta relação se compromete na fisiologia extremada das vias públicas da intimidade em forma de publicitárias aparições do eu; o corpo confinado ao seu valor midiático de moeda valorativa da imagem que representa uma estratégia de vida; o simulacro elementar do teatro cotidiano; as asperezas e os detalhes por onde se passam as rachaduras de bloqueios somatizados em sua fingida aparição de felicidade. Mas também a estranheza sugerida em seus momentos de extremado lugar em que “não se aguenta mais”, a tensão necessária da vida em si, a tensão do fora cultivada em natureza única e singular?

Cena 3

No quarto de uma maternidade. Os cinco bebês acabaram de ser paridos. A audácia dorme. Cada bebê está em seu berço. Ao lado de cada berço um criado-mudo. Em cada criado-mudo uma imagem, pequena, como em um oratório. Sempre é a imagem de Ftono, cercado de ftonisas de todas as cores que o sobrevoam – todas invejosas, todas videntes, todas alvoroçadas. A Enfermeira Luminosa Razão chega com panos quentes sobre os cinco bebês. Ela levanta os joelhos a cada passo lento que dá entre as camas da maternidade. Ela se veste apenas com muitos pequenos retratos de homens, tamanho colados na pele. No pescoço veste retratos de Leibniz e Spinoza quando jovens, o primeiro audacioso, o segundo furioso. Os dois zelosos. Pelo dorso imagens lutadores de Sumô, mas

no bico dos seios duas imagens de Jean-Luc Nancy. Pelas ancas, lombo e torso, retratos de Artaud e de Protágoras ambos sorrindo. Há abismos na matéria:

ENFERMEIRA LUMINOSA RAZÃO: A consciência do corpo, a consciência de si é muitas vezes estipulada somente pela realidade cognoscível do eu. O sujeito elaborado a partir de sua estrutura reflexiva sabe de si a partir da casualidade moral de seus meios, e se depara com a verdade a fim de repensá-la, tracioná-la, invadia-la, radicaliza-la ou muitas vezes apenas aceitá-la. Nessa expedição de si, o contorno da consciência bruta baseia-se na razão. Mas uma razão dançante traça uma nova consciência, nasce de um corpo inconsciente do gesto móvel, da violência mesma que o faz sair do lugar, jogando-se na realidade do aberto. Essa inconsciência, nebulosa por tradição, vinda diretamente da turbilhosa Nix, reclamada na psicologia supostamente estruturada – nada tem de entrave/treva quando esclarecida na superfície de um corpo que baila. A superfície da inconsciência suspende seu teor intangível e inaugura uma nova consciência do corpo. Por isso inveja-se, inverte-se, dobra-se.

Ela cai aos pés de uma das pequenas imagens de Ftono, sobre o criado-mudo ao lado do berço de Zelos:

ENFERMEIRA LUMINOSA RAZÃO: Ftonos, abençoa minhas palavras. Eis o charme de invejar, eis a consciência de si, querer engolir do outro que te salta em afetos nada discretos na sua ininterrupção de malemolência, um novo poder de inconsciência. O desengonço do filósofo é pois, seu corpo de baile, ele também quer ser invejado numa razão que possa dançar.

Cena 4

Um descampado cheio de pedaços de máscaras no chão – olhos de vidro, bigodes postiços, perucas. Ftono está coberto de barro e se arrasta pelo chão.

FTONO: A inveja é centrífuga. Ela nasce do estranhamento. Ela nasce de um vetor centrífugo que me arrasta em direção a outro. A amizade e o amor produzem um conforto, um acalento em que a outra permite, endossa, reforça e legitima o que eu sou. A inveja arranca raízes. Ela não é um assunto de mesmos, ela é uma destituição dos mesmos já que é um asco de si. A inveja é uma fúria de mim contra mim, uma mobilização das minhas vísceras contra suas hospedeiras. Um mal-estar de si. A inveja é o avesso da auto-defesa.

Ftono agora encontra Dioniso, entregue a um bacanal cósmico de dedos e línguas e pelos e gotas de vinho, encontra Hera, soberba, altiva, suficiente, encontra Zeus, rodeado de poderes, de cetros, de varinhas de condão, encontra o Anjo Nataraja, com sua preguiça herética. Diante de todos eles, Ftono se arrasta de compulsão, quer arrancar de cada um uma seiva, ergue os braços para tentar trazer para si os espasmos das entidades. Depois de se arrastar em círculos em torno destes quatro polos, Ftono sente a presença no centro do retângulo de Sophia e se arrasta até ela. Ftono estende suas mãos em direção ao dorso de

Sophia, ela plácida na cara, lânguida no corpo. Sophia logo chama seu amigo, o Filósofo que vem com um sorriso como o da máscara de Guy Fawkes, contente mas insaciado. O filósofo comede – mas dança com suas mãos e dá o braço a Sophia e a convida para caminhar. O filósofo fala, mas é como se fosse em uma gravação:

FILÓSOFO: Inveja. Ciúmes. Porque o sentido invejável é sempre fora, o objeto da inveja já não é pois um objeto, é objetificar-se. A dança celebra uma morte do sujeito, envaginado em plena consumação do que explora/explode em vida. O Fora, o campo aberto que tensiona e envagina-se. Já a sabedoria é um contorcer-se de dobras internas, é uma dança consolidada – são as marcas que ficam depois que os corpos passaram, um emaranhado de vestígios, um chão.

Sophia vai sendo conduzida pelo filósofo enquanto Ftono se arrasta diante dela. Até que ela para e olha para cima – num gesto largo, larga-se ao chão onde encontra Exu, todo de vermelho, da cor da rede do anjo, e com o corpo plácido, a cara lânguida:

EXU: Tua casa não é boa, vem comigo que eu vou te mostrar algo melhor.

De súbito, desaparece Exu e depois Sophia, e depois também Ftonos. Do chão emerge uma coisa diferente, um ftonósofo vestido com uma camisa branca apertada e uma calça preta larga. Veste também uns sapatos vermelhos e traz anéis em todos os dedos, cada um com uma pedra preta. O ftonósofo se levanta do chão e faz lentamente a pose de quem vai tirar uma foto de passaporte. Uma voz em off, com a entonação de quem apresenta um candidato aos seus eleitores:

VOZ EM OFF: A ftonosofia contrasta com a sabedoria auto-complacente e contente de si que tem um diagnóstico pronto - ou uma descrição cabível - de tudo o mais que lhe é apresentado. Contrasta com a sabedoria que tem nomes para os bois - a ftonosofia estranha os bois, eles são monstros, são súbitos touros de Pamplona no dia de festival de San Fermín. A ftonosofia, como a filosofia, não é identidade com uma Sophia, ela também introduz um outro, mas um outro que não procura colocar a Sophia a seu serviço mas antes habita na pulsão de dissipação.

Interlúdio Geofilosófico

Imagens subterrâneas. Escavadores retiram das profundezas abaixo do chão fragmentos de sapatilhas de ponta. Roedores acorrem até os fragmentos. Mais e mais sapatilhas vão emergindo do chão. Todas elas de ponta e em cada ponta uma imagem de Sophia, as vezes vestida de branco, as vezes de vermelho, mas sempre com o rosto plácido e o corpo lânguido.

Uma bailarina se agacha e pega uma sapatilha. Veste. Se levanta em um descampado onde escuta a preleção de Maguy Marin. Maguy veste uma roupa branca suja de terra como se tivesse emergido de um esgoto. Ela continua fazendo

os gestos de quem saiu de um casulo, como o pequeno animal da cena 2. Maguy saiu das entranhas da terra e veio descalça:

MAGUY MARIN: Dizem que dançar é atçar as dobras. Meu corpo em um devir-tripas. Retorço. Contorço. Dançar é desamarrar. Meu corpo é uma erosão. Erodo porque eu sou chão antes de ser terra. Minha pele de Exu é o limiar entre o que me afeta e o que eu afeto. Dançar, como arrotar. É provocar as rachaduras. Balançar as articulações. É que por toda parte existem tectônicas. Vulcões. Terremotos prestes a eclodir. Todo corpo tem uma pele que contorna. Dançar é inventar dobras.

Dançar é provocar desengonçamento. A elegância de um novo vulcanismo, não do vulcão disciplinado de todos os dias – o que abre a carteira, sacode os ombros, caminha sem cair, deita sem pular, trepa sem soluçar – o vulcão que já virou chão, mas o vulcão que perdeu o fio de meada entre a lei da natureza e a superfície da terra. Dançar é andar pelo chão como se ele fosse um repositório caquético de desmandos pouco esclarecidos. Por isso é tectônico. Maguy solta pipocos por todos os lados, irrompe em barulhos incompreensíveis:

MAGUY MARIN: C'est la pensée qui zone dedans. En foutant toute envie de baise. De vraie foutrée. Il sait le troupeau mort la vraie foutrée c'est en finir. Finir pour une bonne fois la baise. Et pas de bonne action. De bon coup pensé dans biquette. Ou dans le bouc. Le bouc prendra biquette. Il prend sa corne. Le bouc pense à biquette. Mais le bouc est corné. Cornard de lui. Cornard de sa petite cornée. Pas encore né. Petite trouée de lui-même. Petite foutrée. Foulée. Petite foule faite. Petit troupeau à foutre mais sans se fouler. Que la biquette lui a collé. Que la biquette collera. Et le troupeau avec. Troupeau de biques et de boucs moutonnant à l'envie. Troupeau de morts encollés à l'idée de baise. Mais on baise pas l'envie. On fait que niquer. On nique l'envie qui s'offre à nous. La nique offerte. Ristourne. L'envie tristoune de nique sur un plateau. Les plateaux tournent. Et les troupeaux avec. Tous les troupeaux finiront par tourner. Et les petits plateaux petites enjambées au-dessus des phrases.⁴

É que a Terra dança. Engole a semente, rasga, soluça, eclode, engole, balança o glote, fica peristáltica, vomita, faz pliê. Este desengonçamento todo não é outra coisa senão o ardil das intrusões. Ressurgido do Etna, aparece Empédocles, também ele imundo de lama, de lava, do calor da terra-vagalume. Ele se levanta e rapidamente segura a cabeça de Maguy, com as duas mãos próximas as suas orelhas:

EMPÉDOCLES: Nossos corpos não cabem na armadura humana. Nenhum corpo, porque carrega a impostura humana, deixa de ser corpo. E corpo encorpa. Corpo é um endereço, uma encruzilhada. Do todo, nada é vazio. Do corpo, nada é imune. Nada é acabado, nada é uma coisa só. Todo corpo se multiplica, perpassam-lhe as lacraias, os barulhos da terra, as larvas, as sedimentações das rochas. O desengonçamento é cósmico, está nas pequenas rachaduras que dão forma aos

⁴ Fragmento de poema de Charles Pennequin. Envie não traduz envy – ou traduz?

movimentos, e nas convulsões da Terra, nas camadas sobrepostas em garranchos que formam as superfícies acumuladas do planeta.

A dança é larval. É intrusão – é caixa de ressonância. Empédocles começa a tirar do chão um pouco de terra e vai aparecendo uma placa vermelha onde se inscreve um trecho de *Docemente*, de Laura Virgínia:

Acelera seu coração,
 abre fendas em larga extensão
 buscando alguma compensação
 e vive de flexível segurança,
 a Terra se equilibra
 fazendo frases de dança.⁵

A Terra não dança apenas as intrusões do momento, mas as ressonâncias do seu passado, seu afundamento, aquilo que sedimentou seu chão. Inveja. O chão suporta o que inveja, o que deglute lentamente, o que se escorre para ele. É o chão que tira o chão do que está sobre ele.

Deitado no chão, Empédocles desaparece em uma cova escavada por Maguy. De dentro da cova aparece Ben Woodard que logo também desaba no chão. Enquanto os dois desaparecem, Ben se levanta, tira a roupa do vulcão e, sob ela, aparece com uma camisa social mas sem calças. Começa a vestir camisetas coloridas sobre sua camisa social:

BEN WOODARD: O vulcânico é o pivô entre inferno/terra e transcendência/imanência.⁶ O Hades se faz sentir nos vermes, nos roedores, na fauna geológica. O inferno está repleto de espaços celestiais. Hölderlin comparou Empédocles pulando no vulcão à Ícaro. A vida mesma está sujeita ao fluxo da natureza já que a terra é que dança, a terra é que pensa.

Cena 5

Ftono em um banheiro de bar. Há um pequeno espelho arranhado acima de uma pia. Ftono veste um short azul e um medalhão com a imagem de Sophia no peito. Com um pente azul, ele penteia o cabelo:

FTONO: Meu desejo é incorporação, não consegue ser mimese, é pacto. Desse pacto invejável Sophia não quer mais sentar-se imóvel no linguajar gramatical dos vastos conceitos, a fúria do movimento é a dobra que deseja adentrar, a estruturação desse corpo em ação é própria da desobstrução do verbo. Eu só aceito os pactos. Escavar os emaranhados da sabedoria não com a gentileza da

5 In: Buquê

6 On an ungrounded Earth, 74. Punctum: Nova Iorque, 2013.

amizade, mas antes com uma sede nunca sedentária. Roer a sabedoria. Com ânsia. A fúria é minha irmã. Ela encrava no chão sábio comigo. Meu amor por Sophia não a deixa em paz. Os ftonósofos são intranquilos, se agitam como quem ebole, fazem unguento, desconfiam. Com os corpos tomados dos meus sucos, eles não ficam imóveis, bailam como quem treme, como quem não consegue parar de vibrar.

Ftono sai do banheiro e encontra ao seu redor, no bar, com sete ftonisas. Todas vestidas de túnicas verdes e com três tetas a mostra. São leitosas, abastecidas, são Artemis e são Cassandras. São os sete alçapões dos ciúmes. A primeira é encurvada e se move apenas para trás, a cabeça baixa, os olhos semifechados, o pescoço intimidado. É a Vergonha de Si. A segunda é ainda mais encurvada, mas olha para o alto – é a Orgulho de Si. Por que não mereço mais? Também quero aquilo, também eu. O pensamento inveja a dança. Ciúmes do que pode um corpo que dança. Este é o componente da relação entre as duas onde o pensamento não se defende da dança, ao contrário, ela se dissolve. A inveja é uma vergonha-de-si. O pensamento quer ser outro, também quer se desvencilhar de si. E é um orgulho-de-si: também quer ser aquele outro. O zelo pelo que é dos outros, pelo que os outros são. As ftonisas se sentam no bar na mesa dos ftonósofos, todos vestidos com uma camisa branca apertada e uma larga calça preta. Um deles diz:

FTONÓSOFO: Pensar é imundo, é vergonhoso, é do submundo, do subterrâneo, dos estratos lamacentos. É como os animais que se contorcem para chegar a superfície, para chegar ao chão – que invejam a sabedoria que abre os caminhos. Mas a lava não tem destino certo, ela expira, inspira, se adentra ainda mais nos fossos do centro da terra. O pensamento trisca o inferno, é desconforto, é metábole constante – metabolismo.

Já os corpos são todos disformes. Cada um a sua maneira. Corpos não são incorporações. O corpo que dança é um corpo sem corpo. Chega Jérôme Bell no bar e se aproxima da mesa das ftonisas e ftonósofos. Ele aparece de fraque e com um chapéu de palha com os fiapos de palha soltos em sua frente. Jérôme fica em pé, parado, apenas fala, como se dançar fosse já desnecessário:

JERÔME BELL: Por que as pessoas vão ver tantas vezes o Lago dos Cisnes? Ele dizia, é porque os bailarinos tem uma maneira própria de errar. O momento do desengonçamento é o momento da graça. Porque se não houver o momento da graça – que intervenham os deuses que criam outros precipícios – é melhor ficar contemplando os relógios de parede, ponteiros que balançam por anos no mesmo ritmo. Ou ouvir metrônimos. Mas os epicuristas nunca acharam os relojoeiros perfeitos.

As ftonisas tem corpo de ftonisas. Os filósofos tem corpo de filósofos. Os bailarinos não. Os masoquistas tem corpos da masoquistas, as catadoras de coco tem corpo de catadoras de corpo, as putas tem corpo de putas, os ministros tem

corpo de ministros, os pedintes tem corpo de pedintes e os empregados de telecentros tem corpos de empregados de telecentros. Os quadrados tem o corpo de quadrado. O círculo tem o corpo de círculo. Os bailarinos estão em função das dobras invisíveis, não podem se dar ao luxo de ter um corpo... de bailarinos.

Cena 6

Cemitério. As ftonisas avançam em cortejo fúnebre para que o enterro do filósofo siga em triunfante passada. Hipátia de Alexandria chora ao som de um bolero, lá está o seu amor, assim como a sua cova. Hipátia veste uma roupa de tule em que estão bordadas imagens de conceitos gestados pelas mulheres de Atenas. A Enfermeira Luminosa Razão ressurgue, carrega sangue em todo se corpo, tenta desesperadamente uma transfusão de suas veias para o caixão, vai aos poucos dissecando. Sophia perde um amigo, Baco reencontra o apogeu da desordem e Ftono flerta com Eros. O carnaval vira luxo de morte, baila em esquecimento. Sophia declara:

SOPHIA: Aqui jaz o cenário do alvoroço verbo. A filo de tua sofia mostra em fala o quão importante foram os assuntos que falaram. Perderam-se meios, lacunas de silêncios feitos, e trataram de esquecer palavras equivocadas. Riu de si pouquíssimas vezes. Escondeu que gagueja. Tratou de não se desarticular em gestos, movimentos expressos necessitando o carregar de uma equação de praga. Pragmática. De uma circunstancia no afim de, efeito de tuas causas. Tu filósofo invejaste o que te mata, o que te dança. Queria outro, então aqui te vai, certo que renascerás da sombra nesse eterno encontro com a terra, e das sombras talvez não sairás, desengonçando.

A noite então se adentra. Nix surge gesticulando, cega, tateando os corpos ali presentes. Diz:

NIX: Não há mais caverna de ilusão, apenas mergulho de luminosidade nesse consciência em eternidade obscura, para a verdade não há mais claridade. Platão é um travesti sendo queimado na fogueira.

Todos aplaudem. Platão aparece então com seu corpo bombado e com uma pequena calcinha onde se lê: "O medo do ridículo é ridículo ao pensamento". Logo aparece seu maquiador, que freneticamente passa pós, loções e poções pela cara do filósofo. Platão não consegue se mexer com os movimentos do maquiador. Por fim, ele prende o maquiador entre seus dedos e lhe sussurra algo ao ouvido. O maquiador então conta a todos:

MAQUIADOR DE PLATÃO: Platão me pede para informar a todos que também ele se morde de inveja da sabedoria. Tão galante, tão altiva, tão cheia de pretensões à imutabilidade. Mas desconfia que seu ciúme o deixou por demais humilhado, rastejante, serviçal. Ele agora quer parar de imitá-la (mimesis) e passar a participar (metexis) ainda mais dela. Ele quer se travestir, se precarizar, deixar de lado

qualquer defesa. Não era a cortesia para com Sophia que o movia, ele me disse, era a inveja. Mas agora, ele quer também se tornar um ftonósofo.

Platão pede ao seu ajudante de As Ftonisas fazem sua última dança em agradecimento à noite ao som de tambores enfurecidos. A Enfermeira Luminosa Razão seca, e o caixão é levado para a terra com seu corpo exposto deitado e enrijecido por cima. Sophia conclui o ritual entregando para Ftono um pedaço de coruja que acabará de sacrificar, todos na mesa sentam e devoram o pássaro com taças cheias de vinho. Brinda:

SOPHIA: Assim como a entranhada terra devolve para a superfície o rasgo do abalo, que se erga um novo homem, um homem que inveje um deus, um “homem que só acredite em um deus que saiba dançar”. Eros e Ftono dançam. Ninguém dança se ficar com as mãos dadas o tempo todo.

Cena 7

Floresta. Numa clareira Isadora Duncan dança samba. Acompanhado de um pandeiro, a voz de Novarina canta um samba sobre a sabedoria: “Sabedoria é hospitalidade, morrer por nada depois de viver de tudo”, depois emenda um Noel: “pra que rimar amor e dor?”. Aparecem umas Heráclitas caquéticas que caminham com vestidos brancos, aos poucos seus vestidos vão se encharcando de sangue, menstruam na menopausa. Em coro cantam uma ladainha:

CORO DE HERÁCLITAS: Eu nunca menstruo o mesmo sangue duas vezes, eu nunca menstruo o mesmo sangue, duas vezes eu nunca menstruo o mesmo sangue duas vezes.

Do rastro de sangue das Heráclitas surge Bataille vestido de carteiro arrastando uma grande encomenda, deposita-a no centro da clareira e proclama:

BATAILLE: Ei-lo, capturado, esse homem foi encontrado e entrego-o aqui perante esse aviso: isso não é mais um filósofo, mas talvez um santo, talvez um louco, mas que pensa da mesma maneira como uma menina tira a roupa. Na extremidade de seu movimento o pensamento é o impudor, a própria obscenidade.

As Heráclitas cheiram o pacote como cadelas farejando por mais sangue. Rasgam com os dentes, avarentas de fome, a tal encomenda. Uma delas olha para Bataille e ainda está escutando o que ele disse: o pensamento é impudor, a própria obscenidade. Impudor, obscenidade... Ela olha para o chão e murmura:

UMA HERÁCLITA: Será que o pensamento, mirando o saber e como quem escuta o ritmos de uma passacaglia que está tentando dançar, é movido por Epythymia? Será a luxúria que move o pensamento em direção a querer armazenar alguma coisa, embolsar alguma coisa, preservá-la da corrosão dos seus próprios sucos? Ou será a cobiça mesma que faz pensar? A cobiça por um saber que talvez seja impossível – se não houver nada além de acidentes no mundo, talvez

nada possa ser entendido, nem compreendido, nem sabido. Mas o pensamento cobiça. Luxúria. Ou talvez seja mesmo Ftono – talvez seja a inveja que move as manivelas do pensamento. Eu sinto nas minhas vísceras que o pensamento é lama, é lodo, é de se deitar ao chão...

O ftonósofo surge invejoso e invejado, ridiculariza a si mesmo numa dança desengonçada. Saber. Saber de si. Invejar a parte de si que sabe de si. Querer imitá-la. Querer tornar-se ela. Arrastando-se no chão, ele aperta o peito, o dorso, o lombo como quem quer se segurar, se capturar a si mesmo:

FTONÓSOFO: Finjo, através do âmago de mim, que sou conhecido, que posso me conhecer, que aquilo que eu sei sobre mim ainda não me escapou. Invento umas mentiras sinceras para sustentar meu apego ao auto-conhecimento. Tenho que saber, tenho que saber de mim. Pelo menos a minha pequena sabedoria de mim, não a arranquem de mim!

Marcel Duchamp entra na cena vestido de médico legista e proclama com um com ar categórico:

MARCEL DUCHAMP: Isto não é um filósofo!

As Heráclitas se mijam de tanto rir, caquéticas e desorientadas besuntam de sangue o ftonósofo, este abruptamente gargalha e proclama:

FTONÓSOFO: Invejo-te Baco. Invejei a embriaguez como invejei a fama e até a miséria. A embriaguez me seduz: o pensamento que não responde, apenas declara! E assim comecei a invejar Sophia. J'ai envy de toi! Isso me faz pensar, me faz dançar. A sabedoria da dança é razão do desejo.

Festeja novamente com uma dança desengonçada. As Heraclitas caquéticas bailam como um corpo de baile da pior natureza, coreografadas. As ftonisas entram em cena como que cegas, esbarram em todos os que dançam e caem no chão.

Cena 8

Uma enorme lâmpada elétrica em uma sala fechada. Ao lado um banco onde se sentam-se três sambistas com um pandeiro na mão. Não falam e nem tocam e nem cantam e nem citam ninguém. Silêncio. Você inveja o silêncio?

Há algo de mariposa nestas danças e nestes pensamentos das gentes. Serão elas movidas por um desejo de luz? Uma amizade – um ciúme? Entra um ballecketterino vestido com uma máscara de tule. É a razão que morre de amores, que se morde de ciúmes, que saliva de inveja, que se corrói luxúria. Mas ela também é parente da audácia, das filhas do anjo e de todos os comboios de corda, das cordas de plástico e das cordas de elástico. O ballecketterino é do tipo que não olha quando Sophia passa:

BALLECKETTERINO: Não quero culpar a razão por nada, nem por inveja, nem por

luxúria. E, no entanto, ela vai ter que se comportar por que eu não vou me comportar por ela. Os filósofos invejam o corpo des-pensado, dançar é atizar – atiza a luxúria, atiza a inveja, atiza a cobiça. Os pecados capitais – todos eles têm parte com a audácia – as vezes se misturam em um só gesto, em uma só torção. O filósofo não esconde seus ciúmes, se arrasta com eles. É que Sophia não pensa, ela já está toda pensada. É como um corpo pronto. Eu prefiro a coreografia dos que roem as unhas.

Ao lado do banco com os sambistas, aparece Entre Platão de tutu e sapatilha de ponta ao som Adolphe Adam, segundo ato de Giselle. Ele fala sem fôlego, como se não tivesse parado de dançar por muitos séculos:

PLATÃO: Meu amor foi ameaçado, quando descobri que a sabedoria se disfarçou de camponesa para conquistar uma bailarina, padeci. Ela que sempre foi duquesa, teve a audácia de ir no mais baixo submundo dilacerado da mentira, retraiu-se para esconder-se na caverna do amor. Por isso, hoje, sou Giselle, hoje a sabedoria me ama, mas também me mata. A razão é travestir-se.

Isadora Duncan abençoa Platão vestida de baiana. Ele faz o solo de Giselle resuscitando de sua cova. Eros trabalha na bilheteria pegando os ingressos do público. Ao invés de amor, o ingresso é inveja:

EROS: Inveja esse homem, inveja seu amor mortal que teve pela sabedoria e do qual nunca pode esconder. Sua verdade agora é fato: entre o amor e a amizade surgiste fervoroso no meio termo a que tudo sucumbe, a inveja de outro. Já ouvi mesmo dizer que o amor se mede pelas unhas de Ftóno. Falam que eu flecho. Nós flechamos, os erósofos, os ftonósofos, e eu nunca vi Sophia.

A lâmpada se apaga. Barulhos de mariposas. O pensamento não é ridículo senão pelo corpo. No lugar onde havia a lâmpada, acende Athikte. Ela pula alto e cai sobre um dos seus pés:

ATHIKTE: Asilo, asilo, asilo, o meu asilo. Eu vivo em ti, movimento, e fora de todas as coisas.

Ftono aparece rastejando aos pés de Athikte. Lambe os beijos. Inveja o asilo. O mais profundo é a pele. Agora já não há mais leveza inesgotável no palco. Apenas o ranço da inveja, do ciúme, e Ftono, que, outra vez, fala:

FTONO: Querer ter, querer ser, querer acompanhar, querer devorar. Discursos de amor, discursos de gula, discursos de antropofagia, discursos de desejo. Minha mãe Audácia não fazia as diferenças entre tudo isso. Ela nos paria, um atrás do outro. Paria as serpentes e paria os venenos. Meus venenos querem sair pelas minhas culatras. Eu vivo em função das minhas culatras. É simples assim ser filho da audácia...

Os três sambistas agora se revelam como sendo Sócrates, Erixímaco e Guillermo Gomez Peña. Sócrates é o primeiro a falar, mas os outros dois lhe retrucam pron-

tamente e quase sem interrupção:

SÓCRATES (apontando para Athikte): Esse serzinho dá o que pensar... Reúne em si, assume uma majestade que estava confusa em todos nós, e que habitava imperceptivelmente os atores deste festim... Um simples andar, e aqui está a divindade; e nós, quase deuses! Parece enumerar e contar moedas de ouro puro, aquilo que gastamos distraidamente...

ERIXÍMACO (apontando para Ftono): Esse serzinho dá o que pensar... Reúne em si, assume uma majestade que estava confusa em todos nós, e que habitava imperceptivelmente os atores deste festim... Um simples andar, e aqui está a divindade; e nós, quase deuses! Parece enumerar e contar moedas de ouro puro, aquilo que gastamos distraidamente...

GUILLERMO GOMEZ PEÑA: Me sinto como uma puta que dirige uma astronave cheia de monjas, ou vice-versa. Uma vez vi uma bailarina mijando em um mic-tório de banheiro masculino. Era tanto tule... Ela dançava, eu invejava. Nunca acreditei nas fronteiras ríspidas, nem mesmo quando vivi em Tihuana. Eu sempre posso errar de endereço.

As pitonisas entram juntamente com as ftonisas como um coro de bacantes, bebadas se dirigem para o centro do palco onde Steve Paxton colide com uma pedra sem parar:

STEVE PAXTON: aqui agora só há costelas e fluxos. Onde move a espinha move piton, o destino, e nada há além desse choque invasivo que me permite perpetuar o eterno em agora. Que seja a dança o encontro do acontecimento!

Aparece Pedro Costa, vestido de Solange e estando aberta. Ouve-se os acordes iniciais de “Eu vou fuder o cu do Freud”. Ele se enrosca com Steve Paxton e declara subitamente:

PEDRO COSTA: A errancia é a fonte dessa criação passando pelos membros de uma aparição, o bailarino é o ftónosofo, ele abre as temporadas de desapropriação da sabedoria, enrola-se com escama de pele desmembrada e pode falar enquanto morde, doer enquanto sopra e respirar enquanto pensa. O silêncio agora é o seu verbo e a dança sua audácia. É que Sophia é turbulenta e bagaceira – invejá-la é contorce-la. E ela dá as boas vindas aos invejosos: venham, mordam minhas sapatilhas.

Pedro sai correndo com Steve. Aparece o anjo que puxa as ftonisas e as pitonisas. Eles correm em círculos, colhem flores e levantam o banco onde estão os três sambistas. Começam a retirar o banco de cena. Os sambistas começam a bater no pandeiro como se estivessem sendo assolados por alguma fúria que não mais compreendessem. O barulho das mariposas aumenta.

Tela Preta Rápida.

Videodança: a poética do registro como poética

Luisa Günther¹

Resumo

O presente artigo visa desdobrar algumas considerações sobre a Videodança enquanto mais uma possibilidade de composição em Dança. Para isto, apresenta quatro agrupamentos poéticos autorais nas quais são considerados a narrativa deslinear, o cotidiano incomum, a cumplicidade da contracena e o corpo fragmentado.

Palavra-chave: Videoarte; videodança; dança contemporânea.

Abstract

This article considers Videodance as a possibility, amongst others, of Dance composition. For the sake of its arguments it presents four poetic groups that consider unlinear narrative, uncommon daily life, the complicity in a scene and the fragmented body.

Keywords: *Videoart; videodance; contemporary dance.*

A inércia é meu ato principal.

Manoel de Barros

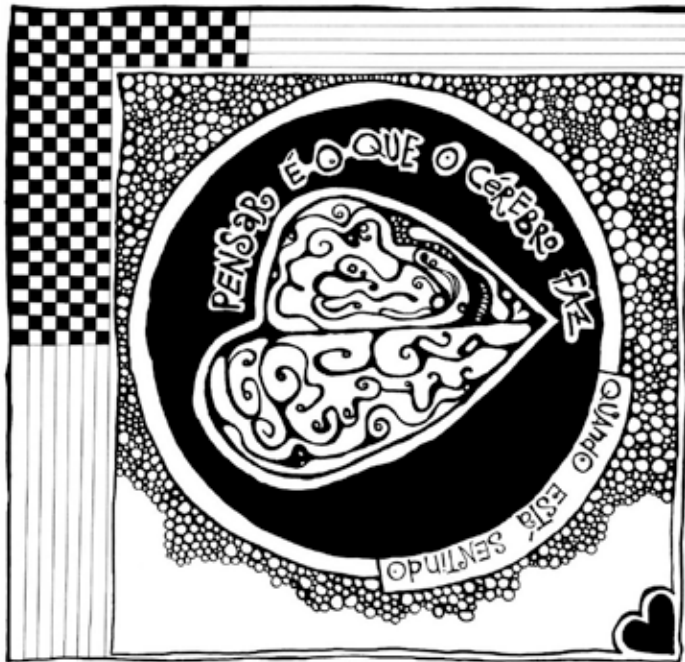
Talvez a intenção não seja sempre esta. No entanto, ao que me parece, a presença é corolário da Dança. É preciso estar no *ali* do momento e sentir o outro. Perceber a alteridade de um corpo distinto e imediato. Um corpo que comparece com suas particularidades de forma, silhueta, ritmo, e precisão. Um corpo que indica esforço em seu suor translúcido; que preenche o silêncio com sua respiração ofegante; que pulsa o espaço com sua fadiga muscular. Sim. A Dança é um devir constante da presença circunscrita pelas possibilidades de existência de si mesma. Agora, que tipo de presença a Dança *precisa ser*? Quais os limites de ausência que a Dança *pode ter*? Estas perguntas circunscrevem dúvidas ingênuas. São dúvidas minhas, advindas deste alguém que não sabe fazer uma pirueta sequer, e que, justamente por isto, precisa acreditar nos rastros simbólicos das coreografias do improviso, dos movimentos sutis, dos gestos espontâneos.

¹ Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Doutoranda no PPG/SOL-UnB desenvolve pesquisa sobre as formas de registro da Arte Contemporânea.

As dúvidas são ingênuas pois, não há necessidade de tamanho preciosismo. Tudo o que foi escrito até aqui pode ser desconsiderado. A Dança não precisa ser presença. O corpo pode estar ausente, inerte, informe, opaco. Entretanto, minha intenção não é desdobrar considerações sobre estes aspectos. Pelo menos, não aqui. Pelo menos, não por enquanto. Aqui, fica o interesse em discorrer sobre uma outra coisa. Sobre algo que remete à desconfiança, à dúvida, à descriminação.

Afinal, se ao invés de participar de uma *agoridade* da Dança, aprecia-se o (re) momento de um já dançado, como isto significa o dançar? Se o efêmero de um momento deixa de ser fugaz e converte o lapso do que já passou em um retorno constante do mesmo, isto desprestigia a experiência do instante, a fenomenologia do unívoco, as propriedades do inefável? Não necessariamente. Cada situação tem sua própria integridade díspar. Assim, a Dança também pode configurar-se de sua própria virtualidade, como um acontecimento de repetições homólogas, para além de uma enfadonha mesmice. Para ponderar sobre estes outros desdobramentos da presença, o presente artigo visa compilar algumas considerações sobre a Videodança. Além de forma de registro, a Videodança pode ser mais uma instância criativa de possibilidades poéticas em estéticas que constituem outras dimensões de espaço | tempo, outras narrativas do movimento, outros pertencimentos corporais. Serão apresentados quatro agrupamentos poéticos de videodanças desenvolvidas em parceria com Ary Coelho, Márcio Mota e Raquel Nava como parte do projeto "*Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo*" (que também contava com a participação de Aline Contti). Este projeto (ainda) é uma pesquisa em Dança Contemporânea que desdobra as relações possíveis entre razão e emoção em processos artísticos. A intenção tem sido promover o dançar como uma visualidade que contrapõe cenografias, imagens e coreografias que conjugam o sensível e o perceptível em diferentes meios e formatos. Assim, ao evidenciar as dicotomias que pontuam o artístico como refúgio da sensibilidade em contraposição a estruturas teóricas e formalismos técnicos esta pesquisa tem buscado o estranhamento, o inusitado e o absurdo como nichos poéticos que (ainda) não resultaram em um espetáculo, mas em um processo desdobrado por diferentes formatos de apresentação. Um destes foi a realização de videodanças que conjugam procedimentos e intenções particulares.

Doravante, antes de especificá-las, será feita uma breve digressão histórica para contextualizar o argumento e apresentar um lastro do imaginário. A Videodança como linguagem, bem como a Videoarte (que possivelmente a antecede) surgem juntas no momento em que as novas tecnologias da imagem são disponibilizadas a públicos mais amplos para além dos circuitos da mídia corporativa. Antes disto, a produção de imagens em movimento ocorria tão somente mediante o uso do filme de oito ou dezesseis milímetros, com a ressalva que este formato não possibilita o playback instantâneo, nem tampouco possui a mesma acessibilidade à edição ou manipulação das imagens. Como indício do uso do vídeo em proposições



[Fig. 1] Luisa Günther (2010) ...ou tudo que em mim sente está pensando. Desenho em Nanquim. Divulgação. Tamanho Variável.

artísticas, Wolf Vostell (1932-1998) é considerado precursor ao incorporar uma televisão, em 1958, como parte de seu happening 'o teatro está na rua' e realiza seu primeiro vídeo 'sun in your head' em 1963. Vale salientar que, antes disto, alguns artistas já realizavam experimentações com imagens em movimento tais como Man Ray (1890-1976) com 'L'Etoile de Mer' |1928; Marcel Duchamp (1887-1968) com 'Anémic Cinéma' |1926; ou Hans Richter (1888-1976) com 'Rythm.23' |1923. Outros, utilizaram a imagem em movimento como forma de registro como Fernand Léger (1881-1955) que filmou o 'Ballet Triádico' de Oskar Schlemmer (1888-1943) em 1924; ou Carlos Vilardebó (1926-...) que filmou o 'Circus' de Alexander Calder (1898-1976) em 1961. Já a primeira vez que uma televisão teve seu conteúdo manipulado em uma exposição foi em 1963 com 'Music-Eletronic Television' de Nam June Paik (1932-2006) que para isto fez uso de ímãs magnéticos. Este mesmo artista é considerado por alguns como desbravador da Videoarte². Nam June Paik filmou a Comitativa Papal de dentro de um táxi na Quinta Avenida, em Nova York e, na mesma noite, apresentar o vídeo em um encontro no Cafe a-Go-Go em 1965.

² Entre outros, alguns artistas expoentes da Videoarte são: Vito Acconci, John Baldessari, Peter Campus, Bruce Nauman, Martha Rosler, William Wegman, Bill Viola, Gary Hill, Matthew Barney, Fred Forest. No Brasil, foram precursores da videoarte Waldemar Cordeiro e um grupo de alunos da ECA/USP sob orientação de Gabriel Borba Filho que contou com o entusiasmo de Vilém Flusser (assistente de disciplina na FAAP) que sabia manusear o equipamento (teipe de 1 polegada). Entre estes alunos estavam Donato Ferrari, Julio Plaza e Regina Silveira. Ao receber convite do Institute of Contemporary Art da Universidade da Filadélfia na Pensilvânia/EUA para coordenar uma representação brasileira em uma exposição internacional de videoarte em 1974, estes uniram-se a um grupo do Rio de Janeiro que fazia uso do equipamento de Jom Azulay (um portpack Sony b/w, 1 polegada). Estavam entre estes: Anna Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado, Fernando Cocchiarale, Leticia Parente, Paulo Herkenhoff e Míriam Danowski (cf. ZANINI, 2007).

Seguindo outra sequência de temporalidade, uma narrativa do início da Videodança apresenta certos limites em ser delineada. Por um lado, isto resulta da necessidade em se dissociar a apresentação de pesquisas de movimentos para a composição fílmica - como seria o caso de filmes de Charles Chaplin (1889-1977) ou Buster Keaton (1895-1966) - do registro de pesquisas de movimento como fizeram Vsevolod Meyerhold (1874-1940, Isadora Duncan (1877-1927), Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1894-1991) ou ainda, do experimentalismo de Maya Deren (1917-1961). Afinal, estas formas³ de dança em vídeo são Videodança? Aos mais preciosos, não. Provavelmente para estes, a Videodança⁴ tem sua primeira aparição nas pesquisas coreográficas de Merce Cunningham (1919-2009) que realiza 'Westbeth' | 1975 com Charles Atlas, pessoa com a qual, a partir de então, estabelece uma parceira para outras tantas realizações. Como referência é possível citar ainda 'O lamento da imperatriz' | 1990 de Pina Bausch (1940-2009) ou as diferentes realizações de Philippe Decouflé; William Forsythe; Jerome Bell; Lloyd Newson do DV8 Physical Theater. Talvez a diferença da Videodança para o registro de dança esteja na **forma** como a tecnologia midiática é utilizada para possibilitar novas poéticas, entre elas reflexões sobre a presença da corporeidade e a relação espaço | tempo perante o enquadramento de uma narrativa. Em tantas palavras, a Videodança seria um modo de promover experimentações estéticas pela transgressão de alguns elementos do modelo de formação audiovisual, por estabelecer um questionamento sobre o próprio meio.

O fato é que a videodança é uma das formas com que a dança se articula com o vídeo e, obviamente, com a câmera. Podem existir outras formas, tais como o documentário, a vídeo instalação coreográfica e, até mesmo, o registro de dança. A videodança, porém, possui a particularidade de ser um acontecimento especificamente criado para uma tela e construído a partir do enfoque da câmera que seleciona a imagem e direciona o olhar do espectador. (...) Ressalto que a videodança não se limita ao uso do corpo humano para a construção de obras (MENDES, 2010, p.14).

Entre outras características, a Videodança flerta com a multiplicidade e o hibri-

3 Em meio a este expandir de possíveis no fazer artístico da dança, nem sempre o que importa são as especificidades da nomenclatura. No entanto, só para constar, Spanghero (2003) promove uma classificação da Videodança em três tipos de prática que seriam: (a) o registro em estúdio ou palco; (b) a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual; e, (c) os movimentos de dança intencionados diretamente para o audiovisual.

4 No Brasil a iniciativa do Rumos Dança do Itau Cultural vem selecionando expressões de Videodança. Em 2003/2004: Chico de Paula e Patrícia Werneck com 'Dentro do Movimento'; e, Dafne Michellepis e Kiko Ribeiro com 'Pé de Moleque'. Em 2006/2007: Alex Cassal, Alice Ripoll e Theo Dubeux com 'Jornada ao Umbigo do Mundo'; Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha com 'Sensações Contrárias'; Celina Portella e Elisa Pessoa com 'Passagem'; Cláudia Müller e Valeria Valenzuela com 'Fora de Campo'; e, Karenina de Los Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile com 'FF'. Em 2009/2010: Cândida Monte, Giorgia Conceição e Stéphanie Mattanó com 'Simpatia Full Time'; Daniela Dini e Lema Riqué com 'Coreografia Procurada'; Gabriela Leite, Lucas Valentim e Márcio Nonato com 'Paixão Nacional'; Guilherme PAM, Jeanne Kieffer e Margô Assis com 'Possíveis Anatomias em Espaços Borrados'; e, Roberto Freitas com 'Sobre Desejo ou Pequenas Narrativas da Linha'. (cf. RUMOS DANÇA s/d).

dismo, já que ainda não foi formatada em padrões estabelecidos previamente. Ao ser permeada pela experimentação, em seus modos de fazer prevalecem uma pluralidade de técnicas e a diversidade de poéticas. Talvez por ser um formato recente, ainda não tenha sido possível preestabelecer os padrões que delimitam a Videodança enquanto possibilidade poética que codifica expectativas e significados. Escrevo estas palavras na esperança que esta liberdade em ser tudo o que quiser, permeada pela experimentação, pela multiplicidade do fortuito e pela diversidade do inédito continue não apenas em propostas mediadas pelas novas tecnologias. Espero que, de algum modo, também contamine outros formatos em que o corpo é o espaço no qual acontecem a criação e composição de movimentos e ocupação do tempo. Isto porque, por um lado

A realidade sensória contemporânea está relacionada diretamente ao espaço-tempo midiático. As inovações tecnológicas, já no século XIX, desenvolveram mídias capazes de capturar fragmentos de espaço-tempo. Essa possibilidade de captura da “realidade” transformou o imaginário e a percepção humana (...) o espaço e o tempo tornaram-se palpáveis, transfiguráveis e, principalmente, intrínsecos e desassociáveis. A partir desses questionamentos, no campo da arte, temos a inscrição do tempo na imagem como elemento estético, dimensão da imagem – parte correspondente à matéria que ocupa o espaço – índice de distorção (...) essa mudança de paradigmas na concepção de espaço-tempo no campo estético ilustra como as novas tecnologias dialogam e influenciam as artes. As linguagens artísticas e de comunicação são complexificadas com a diversificação do meio tecnológico (MOTA, 2009, p.13).

A transformação do imaginário a partir de diferentes possibilidades de “realidade” são justamente as questões que pontuam a descrição do processo criativo das videodanças aqui apresentadas. Após esta breve digressão, nas linhas que aqui se seguem, serão estas capturas diversificadas de realidades no espaço | -tempo que serão desdobradas em sua significação para compor as poéticas que, para além de serem um algo acontecido, são sobretudo um processo de acontecer. Nestes termos, no intuito de compreender as instâncias sensoriais do cotidiano e como estas podem ser ampliadas a partir das complexidades permitidas por meios tecnológicos, serão tecidas algumas considerações sobre as proposições em videodança das quais tenho participado em parceria com Ary Coelho, Márcio Mota e Raquel Nava. Antes de mais nada, é preciso especificar que as opiniões aqui proferidas são de minha responsabilidade. Em certos sentidos, os meus significados permeiam percepções compartilhadas com os demais, mas todas de um ponto de vista relativo a mim mesma. O que me leva a ponderar se isto, na verdade, seria uma das características da Videodança já que aqueles que pesquisam e criam os movimentos de dança não são necessariamente os mesmos que captam e editam as imagens em movimento. Esta diferença na participação

gera uma contaminação entre saberes e sensibilidades. A contaminação, uma vez estabelecida, gera uma cumplicidade na parceria, captar e editar as imagens passa a ser algo mais do que simplesmente olhar um dançando e registrá-lo. Da mesma forma, dançar para um enquadramento necessário requer um pensamento sobre o movimento em um espaço | tempo fragmentário e virtualizador do corpo. Além disto, após feitos os registros, as imagens podem ser submetidas a todo tipo de alteração em virtude das possibilidades de edição e dos efeitos que modificam a sua visualidade para outras instâncias de percepção.

Explicito que as videodanças aqui comentadas estruturam quatro agrupamentos poéticos em função do tipo de inserção e participação das diferentes pessoas nas suas elaborações, bem como no modo de registro e edição. Para além destas pequenas diferenças, o que todas compartilham é de um mesmo motivo de execução no sentido de não haver, em nenhuma delas, um roteiro de movimentos previamente coreografados. Cada uma destas videodanças configuram um híbrido terminológico entre o que Spanghero (2003) classificou como “registro de movimentos” em uma cena e “registro de movimentos de dança intencionados diretamente para o audiovisual”. Isto porque, apesar dos movimentos serem executados para o registro audiovisual, a sua intencionalidade era para com a cena em que aconteciam. Em tantas palavras, dançava-se para o lugar e não para um enquadramento. Era o enquadramento que buscava as imagens daquilo que seria registrado a partir da sequência de movimentos realizados (movimentos estes que não eram repetidos; uma vez executados, a ação do corpo imbuía-se de buscar outras possibilidades e desdobramentos). Aparentemente, isto parece ser um mero detalhe, mas é esta singela sutileza que estrutura uma particularidade e confere identidade ao projeto.

A título de argumento, cada uma destas poéticas será comentada em sua especificidade de acordo com a sucessão temporal do momento em que aconteceram. Assim, a primeira videodança a ser realizada foi (con)TRATO | 2010 | 4’27 em que contraceno com Ary Coelho com registro e edição realizados por Márcio Mota. Como mencionado anteriormente, nesta videodança como nas demais, os movimentos foram criados a partir da percepção do lugar em que aconteciam, independente do enquadramento que receberiam no momento do registro. Esta ocupação do espaço seguiu os princípios técnicos do contato | improvisação⁵ enquanto referência para a criação de cenas e para a manipulação dos objetos e dos elementos arquitetônicos escolhidos.

Em uma narrativa deslinear, duas pessoas se encontram contrapondo gestualidades ora contaminadas por formalismos de uma rotina burocrática, ora por

5 Contato|improvisação é uma técnica de Dança atribuída ao bailarino e coreógrafo Steve Paxton que, pela primeira vez, apresentou um espetáculo (“Magnesium”|1972) cuja movimentação em cena era organizada tão somente (como se isto fosse pouco) a partir da expressão e consciência corporal. A técnica consiste em disponibilizar o próprio corpo ao outro em movimentações de suspensão, sustentação e queda a partir do peso e do contrapeso de cada um dos envolvidos. Estes corpos exploram os limites das próprias ações em movimentações livres/espontâneas que exploram a flexibilidade, os pontos de apoio e alavanca.



[Fig. 2] Sequência de frames de (con) TRATO (2010). Disponível em <http://youtu.be/4peAQ6aQc8w>

índices lúdicos. Uma máquina de escrever, um relógio despertador, brinquedos de banho de borracha. Um masculino travestido. Um feminino grávido. Trânsitos por entre elementos concretos, estruturas consolidadas de uma construção desmedida. Afinal, como não expor a utopia de Brasília a uma condensação dos dilemas cotidianos de seus moradores? Será que tudo não passa de um momento na memória? Não seríamos o sonho de alguém? Ou seríamos uma fantasia inadimplente? Ou mera idealização? Afinal, Brasília pode ser reduzida à sua arquitetura? Será ainda uma utopia? Seriam estas premissas ainda válidas hoje em dia? Ainda queremos fazer parte do todo? O tempo todo? Ou será que só de vez em quando já é suficiente? A estas alturas ainda é possível a convivência harmônica, ou isto é apenas mais uma forma de opressão? Enfim.

Claro que cada um promove suas próprias questões ao tangenciar o limite entre a criação e o ainda não. Em todo caso, nesta primeira videodança, nada havia sido conversado, combinado, apenas intuído. E qual não foi a surpresa de ver aquelas duas horas de atitude se transformarem em 4'27 de fragmentos em preto e branco. Fragmentos de uma continuidade interrompida por um olhar de quem estava de fora, criando outros corpos em movimento. Assim, Márcio Mota gerou possibilidades visuais na solidão de um momento cotidiano em que pôde transformar em estética tudo aquilo que habita o seu imaginário a partir daquilo externalizado pelo nosso. A poética desta videodança configura assim, uma miscelânea de percepções solitárias: aquilo que é dançado e aquilo que é visto (também por aqueles que dançam) não necessariamente compôs um encontro de impressões. Esta miscelânea sensorial foi (re)agrupada em fragmentos dispersos de espaço | tempo que se conformaram em uma narrativa deslinear na qual o argumento foi estruturado por aquele que registrou e editou as imagens em movimento e que, após sua própria criação de movimentos devolveu aquilo que foi olhado àqueles que ali estavam e nada daquilo haviam visto.

O segundo agrupamento poético perpassa a estrutura de duas videodanças, também registradas por Márcio Mota. Nestas ao invés da edição acontecer após a filmagem, a manipulação das imagens em movimento (com os recursos técnicos do meio) foram feitas no momento mesmo da filmagem, com recortes no enquadramento, com o embaçamento da imagem, com o zoom que aproxima ou recua o olhar sob o que está sendo visto. Estas duas videodanças são Sofá -ah! | 2010/2012 | 2'55 na qual contraceno com Ary Coelho e Raquel Nava e (des) despertar | 2010/2012 | 3'15 na qual contraceno com Ary Coelho. Em ambas, aparecem referências à intimidade cotidiana, aos recintos mínimos da rotina, aos espaços do instante. Em uma três pessoas, em trajes de dormir, sentadas em um sofá se espreguiçam, bocejam, mexem em partes do próprio corpo de modo a sentir as próprias entranhas. Na outra, por entre bichos de pelúcia variados, surge um corpo não apenas antropomorfo, mas humano. Um corpo que, como se ainda fizesse parte de um sonho, escapa até se deparar com um encontro fortuito por entre as frestas de uma persiana colorida. Aqui a pesquisa de movimento ti-



. 3] Frame de
ah! (2010/12).
. 4] Frame de
(des)despertar
(2). Disponível
[http://youtu.
E2p28YyaXU](http://youtu.be/E2p28YyaXU)
Disponível em
[http://youtu.be/
SKDkj5IPWoc](http://youtu.be/SKDkj5IPWoc)

na por intenção explicitar as sutilezas do cotidiano a partir do mote de um plano contínuo de filmagem, sem cortes, sem interrupções ou looping, como pode ser a rotina do dia-a-dia. O cotidiano foi explicitado pela referência ao imediato (seja da experiência, seja da cognição) e pelos efeitos deste na criação de imaginários sobre o como das coisas serem.

Alguns autores, de diferentes tradições epistemológicas, ampliam a discussão deste conceito de cotidiano como espaço de simbolização e resistência (CERTEAU, 1990). Existem também variações correlatas do conceito como fazem Edmund Husserl (1859-1838) com o mundo da vida (cf. HABERMAS, 1986); Alfred Schutz (1899-1959) com a fenomenologia da vida social; ou Gaston Bachelard (1984-1962) com a intuição do instante. A partir destas referências tratadas na superficialidade da percepção imediatista, a intenção subjacente destas duas videodanças era valorizar, para além de um mesmo acervo de imagens e movimentos já consolidados, outras possibilidades do cotidiano, de modo a promover uma reflexão sobre a produção artística e sobre as distâncias díspares entre intenção e gesto (ou a espontaneidade e seus limites) no fazer artístico, no criar poético. Neste diálogo temático do cotidiano de cada um, a partir de estimas sobre as possibilidades inerentes à própria rotina, foram destrinchadas movimentações que evocassem uma ruptura com a tradição exclusivamente realista. No entanto, isto não aconteceu com o tratamento das imagens, com seus conteúdos formais ou representações simbólicas, mas em um plano sutil da subjetividade dos que ali se movimentavam. A metáfora do cotidiano que reflete o real como um espelho foi considerada pouco importante (ou talvez, vazia de sensibilidade). Afinal, se a intenção fosse apresentar o cotidiano somente tal e qual acontece em seu transcurso imediato, qual seria a possibilidade deste espelhamento refletir cada um dos envolvidos em suas corporeidades específicas?

Com este questionamento em evidência, a própria percepção do imediato (como em uma intuição de um instante que logo seria outra coisa de um distinto momento), percepção esta revelada em um procedimento de registro técnico que apresenta o próprio corpo em uma imagem diante de si, permitiu uma contigui-

dade entre um si mesmo e tudo aquilo que estava à volta, de modo que tudo aquilo que nos circundava passou a transmutar paisagens interiores e exteriores. O corpo que se via fora de si em um instante imediatamente posterior ao que acabara de acontecer, via o próprio corpo mesmo como um outro corpo do mesmo, de algum modo estranho a si em dimensões sensíveis à percepção. Assim, este observador atento tanto do momento do registro, quanto da execução de movimentos apresentados em um plano contínuo de filmagem via uma imagem em movimento que gerava um estranhamento e, simultaneamente, um encontro do observador consigo mesmo. Este fenômeno de estranhamento era, em si, ambivalente e permitia considerar como, ao atuar simbolicamente com movimentos que se transformavam em outros imediatos, era possível exercer a própria subjetividade. Sem um maior detalhamento, estávamos cientes de uma discussão em que, segundo Freud (1976), o estranho seria uma categoria do assustador que remete ao conhecido. Nesta explicitação conceitual este autor aponta a seguinte ressalva: “algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (FREUD, 1976, p.2).

Este algo a mais é caracterizado pelo autor como sendo, entre outros: o sentimento de incerteza intelectual; o fenômeno do duplo; a onipotência do pensamento | a concepção animista do universo; e, o retorno de algo reprimido. Neste caso específico, o estranhamento residia justamente naquele duplo que ocupava o espaço da familiaridade de um cotidiano que, no decorrer das imagens em movimento, deixava de ser rotineiro. Por sua vez, esta (des)familiaridade com o rotineiro poderia remeter a um sentimento de incerteza intelectual de um contexto que extrapolava uma desconfiança acolhida pelo inusitado de se ver para fora e além de si mesmo. Em uma crítica à representação ilusionista do real operava um duplo que não se confirma como um mesmo mimético e assim, nos convidava a adotar o ponto de vista de cada um daqueles outros ali presentes de modo a questionar os limites da própria percepção, culminando as disparidades entre o eu, o tu, o nós e o eles.

O terceiro agrupamento poético é composto por três videodanças: (inter)aquático | 2012 | 49” em que aparentemente contracenam sozinha; desafogar | 2012 | 47” em que Ary Coelho aparentemente contracena sozinho; e, Móbile | 2012 | 1’48 em que contracenamos juntos. Entretanto, devo confessar que este “contracenar sozinho(ou)juntos” tem um significado mais amplo que logo será destrinchado. Isto porque, estas três videodanças formam um tríptico e foram elaborados a partir dos mesmos 45 minutos de filmagem manipulados a partir de intenções estéticas muito específicas: driblar o significado do duplo. Em algum momento no decorrer das pesquisas de movimento realizadas como desdobramento do projeto “Pensar (...)” percebemos que as videodanças implicavam uma cumplicidade imediata entre aqueles que estavam em cada um dos lados da câmara. Aquele que filmava e aquele que era filmado para além de serem duas pessoas distintas



com posições de subjetividade muito específicas, eram também, necessariamente, um mesmo todo.

A cumplicidade transmutava uma simbiose necessária entre o que era possível ver e registrar, como se registrar fosse a constatação daquilo que foi visto e também daquilo (que por alguma intempérie do momento) não foi possível de ser olhado naquele instante. Com isto, as imagens em movimento, mesmo que não configurassem narrativas propriamente, não eram isentas de um discurso, nem efetuavam-se impunes. Pelo contrário, sua elaboração requeria atenção a detalhes. Na apreensão destas relações intersubjetivas, as condições da situação em que aconteciam as movimentações, configuravam uma ocupação minuciosa da imersão em uma experiência. Esta imersão era a própria situação de estar contracenando com alguém que estava ali sem estar; que estava presente só que do outro lado da câmara, respectivamente filmando ou sendo filmado. Ou seja, nestas três videodanças (que por serem um tríptico, na verdade são uma só, mas pela dispersão própria do meio ganham autonomia) quem filma contracena com quem é filmado em uma movimentação corporal que agrega sentido não só ao corpo enquanto entidade estruturada de sentido e significação, mas também às suas extensões.

Foi escolhido um tecido branco (em referência evidente aos parangolés de Hélio Oiticica) e a própria câmara como objetos relacionais que estruturariam um espaço de interlocução entre as subjetividades que ali se faziam presentes. Esta necessidade em desenvolver tal dinâmica para a elaboração destas videodanças ocorreu em função da vontade de transpor para este meio tecnológico aquelas conhecidas premissas do fazer artístico, responsáveis pela

criação de objetos [...] que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial apreensiva e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado, como que buscando raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. [...] Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial [...] (OITICICA, 1979, p.31)

A intenção era questionar a dimensão de possibilidade da realização de um videodança em que não apenas ocorria um registro do que era visto, mas também daquilo que era sentido enquanto uma alternância de experiência corporal: ou o corpo estava manipulando um tecido fluido que incorporava o vento em sua ocupação espacial; ou aquele mesmo corpo estava segurando uma câmara que registrava aquele tecido que voava por entre as movimentações corporais. A intenção era justamente promover uma videodança que, além de uma experiência de visualidade, contivesse uma proposição vivencial em sua própria realização.

[Fig. 5] Sequência de Frames de (2012) disponível em <http://youtu.be/FaAkpArH7VU>

de desafogAF disponível em youtu.be/MR...

de (inter)aque (2012) disponível em <http://youtu.be/PCk5wYfD7VU>

Por último, seguindo a mesma proposta de contracena desencadeada no agrupamento poético explicitado anteriormente, as videodanças Parqueando-se|2012|2'36 e (AR)eia|2012|1'54 também foram elaboradas a partir de uma cumplicidade. No entanto, ao invés de um diálogo com objetos relacionais, estas duas videodanças acontecem em função de uma aproximação corporal dos fragmentos. Apenas as extremidades são registradas em sua busca por movimentações que sejam expressivas de uma parte restrita e enquadrada do corpo. Estes enquadramentos não são estanques, mas estruturas que promovem encontros e confrontos entre diferentes interesses, possibilidades e oportunidades.

Estas instâncias de percepção sinestésica do fragmento corporal, suscitam uma intuição e uma sensibilidade que podem estar para além dos limites dos enquadramentos já instituídos. O que pode gerar desafios e contrastes. Isto porquê, considerando o enquadramento como algo que estabelece e é estabelecido, é preciso ponderar os conflitos entre os limites e os significados atribuídos aos diferentes saberes, interesses, práticas e expressões que o corpo carrega consigo. Afinal, qual a configuração do enquadramento quando o seu contingente vaza para além do limite de suas bordas? Qual o status do discurso quando se revela o proibido? O que precisa ser esquecido, sonogado, dissimulado para ocultar o inconveniente de um corpo não apresentar-se inteiro? Admito que parece algo um tanto contraditório (talvez por uma questão semântica), pensar o enquadramento como um espaço de possíveis. No entanto, isto elabora uma dinâmica de intersecção e exclusão de narrativas sutis que o fragmento corporal pode carregar dentro de si. Este enquadramento que fragmenta o corpo promove um outro tipo de sentido que tangencia a própria miscelânea da escolha.

Ao contrário de buscar uma coerência, que poderia ser pressuposta de um corpo apresentado em sua totalidade, as extremidades do corpo também não são simplesmente o que aparentam. Claro que as associações aqui apresentadas são algumas, entre outras, possibilidades daquilo que poderia ser escolhido. Pés e não olhos. Mãos e não joelhos. Outra pessoa escolheria outras partes, imagens e situações. Foram escolhidos estes por serem também formas a partir das quais configura-se identidade. Mãos e pés são únicos em suas aparências, em suas características específicas de comporem o corpo em sua totalidade. Assim, estes corpos em pedaços são recursos expressivos de um tema, que é a própria corporeidade. Outros, podem até supor que o tema seja o sujeito fragmentado da contemporaneidade. Com isto, devo confessar que durante o tempo necessário alimentei uma intriga intelectual com o processo analítico de compreensão proposto por epistemologias pós-sujeito. Sujeito Fragmentado? Eu héim? Até mesmo quando descontraídos, somo um todo. Diria, até... clichê. Claro que somos fragmentados, mas nem por isto somos menos sujeitos. Ou então, não seria melhor criar o hábito de usar o conceito de pessoa (afinal, o sujeito é um sujeitado). Enfim. Em meio a isto, a questão que me interessa é outra. É considerar como, apesar de tamanha descontinuidade, é possível projetar uma experiência com-

preendida como o mim mesmo, apesar de todos os outros que contendo em meu ser. Com isso, explícito meu interesse pelo corpo como receptáculo de toda esta subjetividade do ser e como limite de contato com o outro. Ou então como única possibilidade de ser para o outro. O corpo enquanto minha presença de estar aqui. Ao mesmo tempo, presença fragmentada. Afinal, como o corpo sente, age, pensa em cada uma de suas partes, em cada fragmento de seu todo também é um processo de escolha das presenças que serão suscitadas em cada instância do ser. Este texto é um pedaço de mim. É como me faço presente à você, ausente de outra coisa para ler neste momento, e talvez agora entregue ao fragmento da existência em ser você mesmo em sua própria e subjetiva corporeidade.

Referências

CERTEAU, M. A. *Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: Edição Standard das Obras Completas de S. Freud, vol. XVII. RJ: Imago, 1976/1919.

HABERMAS, J.

The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society. Cambridge: Polity Press, 1981.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital. In: *Conexão|Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v3, n.6, 2004, p. 17-34.

MENDES, Ana Flávia. Imanências na tela: a dissecação artística do corpo mediada pelas tecnologias da videodança. In: *ENSAIO GERAL*, Belém, v2, n.4, ago-dez|2010, p. 9-20.

MOTA, Márcio. *Videoarte: o ecoar de proposições e incertezas*. Monografia de Graduação apresentada no Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2009.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil. In: *Arte em Revista*, Ano I, número 2, maio-agosto. SP: Editora Kairós, 1979.

RUMOS DANÇA. Informações disponíveis no sítio <http://novo.itaucultural.org.br/explore/rumos/?ae=danca>

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

ZANINI, Walter. *Videoarte: uma poética aberta*. In: Arlindo Machado (org.), *Made in Brasil*. Três décadas do vídeo brasileiro. SP: Editora Iluminuras, 2007, p. 51-9.

A busca pela expressividade corporal no preâmbulo da dança moderna¹

Elisa Teixeira de Souza²

Resumo

Aborda a expressividade corporal no pensamento de François Delsarte, considerando-o um importante provocador da dança moderna. Discorre a respeito da abordagem gestual ou pantomímica da Estética Aplicada, pontuando aspectos do seu arcabouço conceitual, e desenvolvendo ponderações relacionadas à prática delsartean. Pretende contribuir para o desenho de conexões entre as ideias de Delsarte e as inovações da dança moderna.

Palavras-chave: Expressividade corporal. Gesto. François Delsarte. Dança moderna.

Abstract

Addresses the bodily expressiveness present in the thought of François Delsarte, considering it an important provocator of modern dance. It reflects on the gestural or pantomimic approach of the Applied Aesthetics, punctuating the core of its conceptual framework and developing understandings and considerations related to the delsartean practice. Aims to contribute to the clarification of issues related to the connections between the Delsarte ideas and the expressive innovations of modern dance.

Keywords: *Bodily expressiveness. Gesture. François Delsarte. Modern dance.*

Não é a dançarina que se apodera da alma, é a alma que se apodera dela³.

Isadora Duncan

Exteriorizar o âmago do homem – suas emoções, pulsões, conflitos internos – foi o lema dos representantes da dança moderna. Eles buscaram tornar a dança cê-

¹ Este artigo é fruto da dissertação de mestrado da autora, intitulada O sistema de François Delsarte, o método de Émile Jacques-Dalcroze e suas relações com o surgimento da dança moderna, a qual consta nas referências bibliográficas desse texto.

² Universidade de Brasília. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes elisatex@gmail.com. Dançarina e professora nas áreas de dança, conscientização e expressividade corporal. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (PPG-Arte/UnB) e doutoranda pelo mesmo programa. Site: www.amoradanca.com.br / Blog: www.reflexoesamoradanca.blogspot.com.br.

³ Palavras da dançarina Isadora Duncan segundo Koegeler (Der Moderne Tanz in Deutschland in den 1920er Jahren, 2004) em citação de SCHAFFNER (2012, p. 25).

nica uma legítima comunicadora. Pretendiam tirá-la de um universo dominadoramente formal, caracterizado por passos estilizados, e conduzi-la a seu potencial expressivo. Nos Estados Unidos e em países da Europa, como Alemanha, Suíça e França, novas expressividades corporais despontavam nos horizontes da cena da dança, em uma rica coexistência de aventuras experimentais desgarradas de métodos e metodologias nascidas de aventurados experimentos. O momento histórico era a virada do século XIX para o século XX.

Dançarinos independentes se lançavam livremente na procura de danças exóticas inspiradas em tradições de culturas orientais ou hispânicas. Visando impacto espetacular, ousavam em combinações de diferentes técnicas corporais, investindo em chamativos figurinos e adereços. Outros buscavam levar para o público a 'essência' espiritual da 'nova dança', combinando fluxo de movimento e dramaticidade corporal, e optando por mais simplicidade em suas vestimentas e estrutura cênica, como a consagrada Isadora Duncan. O fluxo de movimento também chegava aos palcos pela *cyclonic dance*, com dançarinas que, a la Loïe Fuller, vestiam batas de tecidos enormes, levando para o palco efeitos visuais gerados pela combinação de luz e ondas de tecidos flutuantes. Émile Jaques-Dalcroze, com seu método denominado Eurritmia, trouxe o foco do movimento para sua natureza rítmica. A lógica musical evidenciou para o corpo um novo leque de possibilidades dinâmicas: acentos, crescendos, contratempos, andamentos, pausas, tonalidades etc. Apresentou-se um novo viés para a expressividade corporal, o qual apontava a musicalidade ordenada como plasticidade do gesto dançado. Rudolf Laban, na contramão de Jaques-Dalcroze e dos dançarinos pantomímicos, propunha a dança desgarrada da música e do drama, pondo no centro da questão o movimento em si. Sua dança livre, ou dança criativa, buscou desenvolver-se por caminhos espaciais, cinéticos, e gráficos, e trouxe inovadoras perspectivas para a dança. Representantes da dança expressionista alemã procuravam dissonantes entonações corporais que pudessem ser capazes de extrapolar a previsibilidade rítmica, ou delicados e ondulatórios impulsos de movimento. No balé, em produções da companhia Balés Russos, surgiram quebras paradigmáticas na dimensão estética coreográfica, com ênfase para as obras de Vaslav Nijinsky, fazendo-se com que a inovação chegasse dentro de um gênero já estabilizado.

Toda essa cena da dança se dava, em boa parte, nas casas de diversão e cabarés, abrigada pelo gênero do vaudeville, o qual aglomerava, em um evento de entretenimento cênico, números artísticos independentes entre si (COHEN, 2007). A cena da dança ocorria também, conforme informa Ted Shawn (1963), nos festivais artísticos, onde se podia assistir a variadas performances. Além dos cabarés e dos festivais, havia também os teatros, onde eram apresentadas montagens de companhias e solos de artistas renomados.

Conforme Shawn (1963), a virada do século XIX para o XX foi um período onde os entretenimentos cênicos tinham importante função no divertimento social. Não

existia televisão, e o cinema ainda estava em seu prelúdio, de modo que os números cênicos comunitários e os jogos de dramatização eram muito praticados. Crianças, jovens e adultos brincavam de encenações em palcos de quintais e bairros. O amadorismo estava presente também em grandes palcos urbanos. Havia um interesse social pela área da expressividade corporal. As escolas também levavam essas práticas para suas programações. A dança de dramatização se desenrolava nesses ambientes, por entre brincadeiras e performances.

A classe dos críticos de dança ainda estava por nascer, de modo que a crítica de dança acabava por se dar pelas mãos de críticos musicais e teatrais, os quais, muitas vezes, eram também artistas. Segundo John Martin (2010), esses críticos, não tendo um embasamento apropriado para lidar com as especificidades da dança, e em especial, com suas novas manifestações, acabavam julgando produções de dança com instrumentais da crítica musical ou teatral. Tal situação dificultava o desvelamento de sentidos próprios da dança. As performances de dança que circulavam pelos teatros, festivais cênicos e cabarés eram comumente tidas como subprodutos artísticos por essa crítica não especializada. O balé, apesar do refinamento técnico corporal, era frequentemente considerado uma reprodução mecânica de passos, uma espécie de ginástica musicada, que não expressava a vida interior e não conseguia atingir o estatuto de Arte. Já as inovações, costumavam ser julgadas miscelâneas não convincentes de estilos precariamente costurados. Ora diziam que nelas faltava acuidade técnica; ora afirmavam que não havia verdade ou densidade expressiva. Opinião que pode ser compreendida, em parte, como reação ao elevado nível de amadorismo de muitos artistas que se diziam profissionais, conforme dá a entender Shawn (1963) em suas observações sobre a produção cênica da dança dessa época.

Muitos artistas estiveram negativamente na mira dessa crítica. Como coloca Carmem Paternostro Schaffner (2012), citando Horst Kogler, a dança expressionista alemã recebeu, em sua primeira fase, a crítica de ter banalizado a manifestação da alma, por meio de um amadorismo expressivo corporal. Nijinsky, ao utilizar a Eurretmia de Jaques-Dalcroze como método para coreografar o balé *A Sagração da Primavera*, com a assessoria de Marie Rambert, foi criticado pelo próprio Dalcroze, que disse ter faltado um entendimento do que seria a verdadeira natureza rítmica dançada (SOUZA, 2011).

As declarações desses críticos estavam situadas em um universo conceitual onde a dança vinha sendo concebida como uma arte menor, que não chegava a se constituir enquanto linguagem artística, carecendo de identidade própria. Era considerada um complemento de cena para outras linguagens como a música e o drama. Tal universo conceitual estava em mutação, pois novas aparições da dança estavam desestabilizando essa ideia. Uma nova forma de pensar a dança estava se alastrando. O brotar da dança moderna sinalizava nitidamente a presença do novo, e apesar de haver repulsas, havia também admiração e entusiasmo. Em meio a críticas, acusações e elogios, a dança moderna se desenvolveu e

trouxe uma mudança de paradigma para o pensamento estético: a dança como arte independente, no sentido de possuir uma força expressiva própria. Contudo, para que isso ocorresse, houve um percurso a ser trilhado através do tempo. E hoje, algumas questões podem ser levantadas: O que pode ter colaborado para que a dança moderna entrasse em estado de latência? De que maneira investigações situadas fora do universo da dança alimentaram a novidade expressiva da dança moderna?

Em meados do século XIX, antes que a dança moderna houvesse surgido, a expressividade corporal pensada por François Delsarte apontou o foco da atuação dramática para o gesto e seus significados. De acordo com Hellen Thomas (1995), nas décadas finais desse mesmo século, nos Estados Unidos, o pensamento de Delsarte deflagrou o surgimento de uma espécie de ginástica expressiva, onde a prática de escalas gestuais tornou-se parte da cultura física de uma grande quantidade de moças e mães; adentrou aulas de escolas públicas, passou a ser um modismo entre homens e mulheres, em entretenimentos comunitários; tornou-se uma tendência entre artistas e amadores da 'nova dança'. As leis da Estética Aplicada de Delsarte, funcionando como diretrizes para explorações individuais em expressividade gestual, possibilitaram que dançarinos se lançassem na abstração da pantomima, buscando harmonizá-la corporalmente com transformados passos do balé clássico ou movimentos de outros métodos corporais.

Nas investigações de Delsarte, a veracidade na expressão do sentimento era condição *sine qua non* para a cena. Em suas buscas por facilitações pedagógicas que pudessem conduzir o artista a essa missão, explorou diretrizes que se tornaram preciosas à dança moderna: a cinestesia como caminho para a dramatização do movimento; a exploração do tônus muscular como elemento importante da expressividade corporal; a respiração como pulsação da experiência gestual; a religiosidade como propósito da arte.

Um improvável provocador

Eu poderia acreditar somente num deus que soubesse dançar.

Friedrich Nietzsche

O sistema para a expressividade gestual de François Delsarte (1811-1871) pode ser considerado um fator muito influente no surgimento da dança moderna. Contudo, como coloca Rafael Madureira (2002), essa influência provavelmente não fora planejada ou premeditada por Delsarte, que considerava a dança cênica de sua época uma arte subdesenvolvida, baseada em maneirismos e não em verdade expressiva.

Delsarte, quando jovem, estudou no Conservatório de Paris, tendo passado por experiências de aprendizado em canto e artes dramáticas, segundo Francis Waille (2012). Por motivos de problemas vocais, passou a dedicar-se a um processo

de auto reeducação vocal. De acordo com Ted Shawn (1963), Delsarte atribuiu a culpa de suas dores e limitações vocais ao estilo pedagógico do conservatório, o qual dizia ser baseado na imitação de habilidades e estilos pessoais de professores. A escuta das sensações foi o farol de sua auto reeducação vocal. Por esse caminho, redimensionou seu entendimento da fisiologia da enunciação e do canto, como esclarece Waille:

Por intermédio de sua reeducação, Delsarte, intuitivamente, sensibilizou-se então com a percepção proprioceptiva. Em outras palavras, desenvolveu uma “sensibilidade profunda” (Richard; Orsal, 2007, p. 267), sendo sua reeducação a ocasião de se passar a um nível de observação mais íntimo e interior [...] Essa reeducação, enfim, levou-o a delinear os elementos característicos de seu método prático: respeito e escuta do corpo, bem-estar e fluidez, graças a um relaxamento muscular (WAILLE, 2012, p. 306).

O episódio da reeducação vocal de Delsarte importa muito à dança, pois funcionou como porta de entrada para seu interesse pela percepção corporal gestual. Nas palavras de Delsarte expostas abaixo, pode-se notar o tamanho de seu entusiasmo para com o gesto:

O gesto é mais forte que o discurso. Não é o que dizemos que persuade, mas a maneira como dizemos isso. A fala é inferior ao gesto porque corresponde a um fenômeno da mente. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. O que em palavras demanda um volume inteiro é expresso em um único gesto. Uma centena de páginas não consegue dizer o que um simples movimento pode expressar [...] O gesto é o agente direto da alma [...] A mente especula e reconhece, enquanto o gesto tudo captura pela intuição, sentimento e contemplação. Existe algo maravilhoso a respeito dessa linguagem dos gestos, porque ela está relacionada com outra esfera – o mundo da graça. (DELSARTE *apud* SHAWN, 1963, p. 25, tradução nossa).

Uma vez fascinado pela força expressiva do gesto, Delsarte passou a dedicar-se a um estudo da expressividade gestual via observação e experimentação. Em relação a essa dedicação, outro episódio de sua vida – sua conversão ao catolicismo – viria a modelar a maneira como suas conclusões o foram conduzindo a um estilo pessoal de teorizar e mediar pedagogicamente em relação à expressividade gestual. Delsarte desenvolveu um denso interesse pela filosofia escolástica, e em especial por Tomás de Aquino, o qual serviu como sedimento para sua construção teórica e desdobramentos práticos. Segundo Waille (2012), além de beber na filosofia escolástica, Delsarte buscou base conceitual em diferentes linhas do esoterismo cristão, como a Cabala e o *Iluminismo*⁴, de modo que observação e metafísica formaram a combinação que alimentou toda sua pedagogia.

⁴ Aqui, Francis Waille se refere à mística dos iluminados e não ao Iluminismo enquanto filosofia das luzes.

Em relação à observação como método de investigação, Delsarte foi a campo observar o comportamento expressivo gestual tanto de seres humanos como de animais. Os animais, observou em zoológicos (WAILLE, 2012). Os homens, em hospitais, em asilos, na rua, em salões burgueses, em festas populares, em catástrofes coletivas e em brincadeiras infantis (SHAWN, 1963). Em relação a esta última situação, pode-se acrescentar que Delsarte interessou-se pelo mundo gestual e motor infantil de um modo geral, e não apenas no que concerne ao aspecto da ludicidade. Ele procurou nos movimentos infantis insights para o entendimento da mobilidade humana e da espontaneidade expressiva corporal (WAILLE, 2012). Outro contexto no qual exerceu a observação foi em dissecações de cadáveres e aulas de anatomia (SHAWN, 1963).

Sua pesquisa foi extremamente detalhista. Investigando não apenas a esfera comportamental, mas também a fisiológica, buscando relações entre gesto e mecanismos biológicos internos, ele pretendia desvendar tonalidades da expressividade gestual. Procurava no gesto “todas as distinções sociais, morais e intelectuais” (DELSARTE, 1839a, p. 246 *apud* WAILLE, 2012, p. 300). De acordo com Waile (2012, p. 300), Delsarte antecipou o trabalho de Laban em relação à análise do esforço, pois “nos gestos do trabalho, ele se preocupou em observar os usos mais funcionais, que lhe indicaram a maneira mais econômica e, ao mesmo tempo, mais eficaz de entrar numa ação”.

Delsarte foi um grande admirador da cultura grega clássica. Fez um minucioso estudo de estátuas motivadas na cultura helênica clássica, sendo que tal estudo se tornou a chave da elucidação necessária para sua posterior sistematização acerca de relações de causa-efeito residentes na expressividade gestual. Provocou a ‘mania’ dos representantes da dança moderna de estudar esse estatuário o gestual a fim de obter inspiração.

Tendo a observação como método, Delsarte desejava sair do reino das idiosincrasias, as quais considerava muito prejudiciais ao aprendizado artístico, e ir à procura de um caráter universal para a expressividade gestual. Sendo assim, o propósito da observação não seria uma posterior imitação. Não se pretendia apreender as características do gestual específico desse ou daquele sujeito para, em outra ocasião, representá-las. O sentido das observações nas ruas e nos museus era o de colher dados referentes às mais diferentes pessoas ou personagens, nas mais diversificadas situações ou representações, a fim de poder-se confrontar esses dados em busca de algo ‘universal’. Com isso, Delsarte visava estabelecer princípios que pudessem servir de bússola ao alcance da ‘verdade’ expressiva. O objetivo era o artista “passar por cima da própria personalidade a fim de entrar na pele de outro” (RANDI, 2012, p. 334). E nesse ponto, é importante ressaltar que a universalidade de Delsarte abarca a relatividade, como esclarece Waile:

A relatividade está então a serviço do universal, não sendo sua contradição. Delsarte escapa assim à concepção de *natural* estabelecida

antes dele [...] ele persegue, no cotidiano, não modelos a imitar, mas estruturas e dinâmicas expressivas que têm um aspecto *infracotidiano*, isto é, que constituem o cotidiano além dos aspectos culturais e sociais. São essas dinâmicas infracotidianas que formam, em Delsarte, aquilo que recobre o aspecto natural, ou a verdade expressiva (WAILLE, 2012, p. 301).

Do cruzamento de dados obtidos com a observação de pessoas e com o estudo de estátuas, Delsarte delineou um quadro expressivo-semântico para variados gestos. Ele “registrou e identificou [...] inscrições específicas relativas à duração do movimento, espaço e significado” (KURTH, 2003 *apud* SCHAFFNER, 2012, p. 24). A maneira como conduziu, organizou e justificou esse jogo entre forma e significado se deu pela utilização de um arcabouço conceitual filosófico e esotérico. E nesse ponto reside a peculiaridade de sua Estética; o aspecto que a diferencia das demais linhas da Estética de sua época:

Delsarte desejava combater as teorias estéticas que abordam a arte enquanto reflexo do homem, de suas aspirações, paixões e temores. Para ele, a arte não pode ser considerada obra criativa humana, pois ela é expressão da ordem divina materializada na natureza e no homem, e é regida por leis celestiais. Toda arte vem de deus, e o homem é a obra-prima (SOUZA, 2011, p. 33).

O corpo entra na sistemática delsartearna como algo humano enquanto divino. O problema não era ter o homem como objeto central de estudos e experimentações, mas era sim problemático e equivocado tê-lo como razão epistemológica. O corpo foi o lugar onde a teoria de Delsarte convergiu, vindo de diferentes direções, mas seu argumento originário é Deus. Deus é tanto a mola propulsora, quanto a finalidade da arte. E o homem encontra-se no meio desse caminho. O corpo humano reflete a expressividade divina. É almejando falar de Deus que Delsarte fala da expressividade gestual do homem:

vi que o corpo humano é o alfabeto universal que devo, antes de qualquer outra coisa, estudar. Pareceu-me como a enciclopédia do mundo, a síntese dos três tipos de reino e o Diamante da criação. Uma fórmula daí se fez presente para mim, e encontrei na sua posse uma fonte de frescor, de luz e de paz (DELSARTE, s. d., p. 8 *apud* WAILLE, 2012, p. 308).

A Estética de Delsarte é então uma Estética religiosa. E a dinâmica geral do seu trabalho foi “a espiritualização do ser humano através da arte” (WAILLE, 2012, p. 294). Essa afirmação pode ser ilustrada pelas seguintes palavras de Delsarte: “a arte incita as asas da fé” (DELSARTE *apud* STEBBINS, 1894, p. XIX, tradução nossa).

Nesse contexto, Delsarte elaborou duas grandes leis para a expressividade gestual: a Lei da Trindade e a Lei da Correspondência. Essas leis funcionaram como arestas para seu sistema teórico e instrumentais pedagógicos. Ele também ela-

borou as Nove Leis do Movimento, as quais se fundamentam na lei da trindade e na lei da correspondência, e se desenvolvem por uma lógica de valoração moral dos gestos e deslocamentos, tendo sido baseadas também em leis da física mecânica e estática (RUYTER, 1996). Por meio de seu conjunto de leis, Delsarte acreditava que estava fundando a “ciência da expressão do sentimento” (WAILLE, 2012, p. 309), o que lembra aspectos do evolucionismo de Darwin.

Em relação à Lei da Trindade, Delsarte se referia a ela como sendo a lei divina de todos os tempos; atuante na realização da vida – “é a criação universal de toda a verdade: é a ciência das ciências, que se auto define” (DELSARTE apud SHAWN, 1963, p. 28, tradução nossa). Sua estrutura conceitual foi tirada da filosofia de Tomás de Aquino, e se baseia no conceito tomista de *trindade*, o qual se refere à trindade católica – Pai, Filho e Espírito Santo – para definir a constituição divina. Como coloca Waille (2012), Delsarte conduz esse conceito tomista a uma abordagem antropológica, espelhando a constituição do homem na constituição divina. Delsarte conceitua o homem como uma trindade formada pelo amálgama vida-alma-espírito, “definindo as três realidades psicoespirituais constitutivas da alma (numa relação alma/corpo)” (WAILLE, 2012, p. 310).

Delsarte relacionou o ‘Pai’ da trindade tomista ao elemento ‘vida’ da sua trindade humana. O ‘Pai’ e a ‘vida’ foram relacionadas à natureza excêntrica do movimento (direcionamento de dentro para fora). A vida é um conceito que se refere à esfera das sensações, percepções; aspectos sensoriais, fatores primários da existência. De acordo com Elena Randi (2012, p. 330), “a *vida*, para não ser confundida com o corpo do qual é absolutamente distinta, é a força por intermédio da qual as coisas são impressas em nós através do canal dos sentidos”. Relacionado ao elemento vida, está a voz, enquanto expressão. O ‘Filho’ da trindade tomista originou o ‘espírito’ da trindade humana. O espírito diz respeito à dimensão mental da complexidade humana, “ao número e à abstração” (RANDI, 2012, p. 330); se manifesta nas capacidades racionais, na inteligência, no pensamento. O ‘Filho’ e o ‘espírito’ foram relacionados a uma natureza de movimento concêntrica (direcionamento de fora para dentro), e à palavra, enquanto expressão. Do ‘Espírito Santo’ tomista derivou a ‘alma’ delsartiana, o terceiro elemento constitutivo da trindade humana. À alma concerne a dimensão sentimental e emocional da complexidade humana, tendo como virtude o amor; “é a área do sentimento e dos *afetos*” (RANDI, 2012, p. 330). O ‘Espírito Santo’ e a ‘alma’ foram relacionados com a natureza equilibrada do movimento (equilíbrio entre o direcionamento concêntrico e o direcionamento excêntrico), e com o gesto (plasticidade corporal), enquanto expressão. No quadro exposto a seguir, são apresentadas essas trindades fundamentais da teoria de Delsarte.

Trindade tomista		Trindade humana		Manifestação		Direcionamento		Expressão
-------------------------	--	------------------------	--	---------------------	--	-----------------------	--	------------------

Pai		Vida		Sensação		Natureza Excêntrica		Voz
Filho		Espírito		Pensamento		Natureza Concêntrica		Palavra
Espírito Santo		Alma		Sentimento/ Emoção		Equilíbrio		Gesto

Quadro 1: Quadro relacional entre trindades.

Importante ainda ressaltar que o percurso da gênese da trindade tomista rumo à trindade humana, considerando-se a ordem vida-alma-espírito, “faz eco aos três domínios artísticos de que Delsarte tratou: o canto, a arte do gesto e a declamação, ou, para recuperar sua terminologia, ‘a música, a plástica, a eloquência” (DELSARTE, 1859, s.p., *apud* WAILLE, 2012 p. 310).

Em relação ao elemento alma, vale ressaltar que,

Ao atuar como um elo de ligação entre a vida e o espírito, a *alma*, ou seja, o elemento emocional é [...] a mais alta esfera da tríade relativa ao homem interior, é o polo capaz de colocar em relação os opostos. Daqui resulta que o *gesto*, que da alma é o mais primário modo de expressão, está no degrau mais alto de uma hierarquia ideal das linguagens (RANDI, 2012, p. 330-331).

A outra grande lei de Delsarte, a Lei da Correspondência, segundo Waille, é um espelho da teoria das correspondências universais, a qual trata das

correspondências entre macrocosmo e microcosmo, entre Deus e o homem, entre o espiritual e o material [...] [E a qual está presente] em diferentes formulações, tanto na teologia católica, com a noção de analogia (Latourelle; Fisichella, 1992), quanto em todas as formas de esoterismo, do qual é uma invariante (Hanegraaff, 2006) (Waille, 2012, p. 311).

Na sua lei da correspondência, Delsarte trouxe a teoria das correspondências universais para o homem, postulando o seguinte: “A cada função espiritual corresponde uma função do corpo; a cada grande função do corpo corresponde um ato espiritual” (WAILLE, 2012, p. 312). Sendo que o termo ‘espiritual’ é utilizado como aquilo que não é material ou corporal, mas sim psicoespiritual. “Dito de outra maneira, se os fenômenos psicoespirituais influem diretamente no corpo, as manifestações corporais têm também uma influência direta na esfera psicoespiritual” (WAILLE, 2012, p. 312). Sendo assim, no que concerne à expressividade gestual, a lei da correspondência significa uma via-dupla entre ação e emoção. Do ponto de vista semântico, diz respeito a uma relação entre gesto e expressão. Também se pode pensar a lei da correspondência como oposições entre as coisas “tangíveis e intangíveis”, como o faz Ruyter, para traduzir a relação entre o dentro e o fora, o interno e o externo:

todo pensamento, intenção, estado psicológico, traço de caráter, emoção – ou ‘função espiritual’ – terá uma manifestação corporal; e inversamente, gesto, expressão facial, voz, comportamento, trejeitos físicos, ritmo corporal, respiração – ou qualquer ‘função do corpo’ - refletem ou expressam um significado. (RUYTER, 1996, p. 63, tradução nossa).

Uma importante observação é feita por Waille quando ele coloca que a noção central dessa lei afasta a ideia de uma divisão entre um espírito a se enaltecer e um corpo a se desprezar, “e restitui o conceito de um corpo como um todo digno de respeito, que inclui os aspectos mental, emocional e espiritual da existência” (WAILLE, 2012, p. 312).

Para Delsarte, a correspondência entre gesto e sentimento se dava em uma via de mão dupla. Sua lei da correspondência funcionaria de todo modo, fosse o gesto a causa ou a consequência da sensação, emoção ou sentimento, e isso valia para macros ou micros movimentos. No entanto, para cada movimento, de cada parte do corpo, não haveria apenas um significado universal, mas alguns, a depender do contexto. De modo que a análise do contexto seria crucial para se relacionar corretamente determinado gesto a determinado significado. Essa lei foi uma chave para a viabilização de práticas corporais expressivas inspiradas em seu sistema.

Baseado nas suas leis, Delsarte erigiu a *Estética Aplicada*, seu sistema para análise e exploração da expressividade gestual. Fruto dos longos anos de observações e estudos, seu sistema cobria então não só o gesto em seu sentido estrito – o da plasticidade corporal expressiva – mas também, os gestos vocais, isto é, a dimensão sonora da expressividade corporal (voz emitida, falada e cantada). No entanto, a gestualidade enquanto plasticidade corporal tem um papel central na *Estética Aplicada*, por ser considerada instância originária de toda expressividade humana, conforme fora exposto anteriormente.

Delsarte elaborou um instrumento didático para o entendimento de sua teoria – o *acorde de nona*. Este instrumento também tinha a função de orientar a prática investigativa do gesto expressivo. Consiste no desdobramento da lei da trindade, onde cada um dos elementos constituintes do homem – a vida, o espírito e a alma – combina-se consigo mesmo e com os outros dois, gerando um conjunto de nove elementos, os quais são chamados *fontes de atividade do homem*, segundo Alain Porte (1992). Essas fontes de atividade são: julgamento, consciência, indução, sentimento, contemplação, intuição, sensação, simpatia e instinto. E são geradas a partir das seguintes combinações:

Vida & Espírito	Alma & Espírito	Espírito & Espírito
↓	↓	↓
JULGAMENTO	CONSCIÊNCIA	INDUÇÃO

Vida & Alma ↓ SENTIMENTO	Alma & Alma ↓ CONTEMPLAÇÃO	Espírito & Alma ↓ INTUIÇÃO
Vida & Vida ↓ SENSAÇÃO	Alma & Vida ↓ SIMPATIA	Espírito & Vida ↓ INSTINTO

Quadro 2: Esquema do acorde de nona das fontes de atividade do homem. Autoria própria.

Da mesma maneira que a trindade humana (vida-alma-espírito) se desdobra nas fontes de atividade do homem, a trindade das naturezas de direcionamento, ou ordens do movimento, segundo Delsarte, (movimento excêntrico-equilíbrio-movimento concêntrico) se desdobra em nove elementos, conforme o quadro na sequência apresentado:

Excêntrico/Concêntrico (julgamento)	Normal/Concêntrico (consciência)	Concêntrico/Concêntrico (indução)
Excêntrico/Normal (sentimento)	Normal/Normal (contemplação)	Concêntrico/Normal (intuição)
Excêntrico/Excêntrico (sensação)	Normal/Excêntrico (simpatia)	Concêntrico/Excêntrico (instinto)

Quadro 3: Esquema do acorde de nona das naturezas de direcionamento. Autoria própria.

A lógica do acorde de nona podia ser aplicada à gestualidade do corpo e da voz (cantada ou pronunciada). O artista deveria trabalhar seguindo diretrizes físicas, buscando diferentes disposições ou projeções corporais no espaço (externo ou interno), conforme as combinações das naturezas de direcionamento. Esse caminho possibilitaria ao artista estar trabalhando as expressividades concernentes às fontes de atividade do homem via ação corporal, pois encontrá-las abstratamente, apenas pela imaginação, poderia ser bem mais difícil, e resultar em algo falso. Observa-se que a lei da correspondência está casada com a lei da trindade na matemática do acorde de nona, embasando a experimentação gestual.

Delsarte aplicou o acorde de nona a todas as partes do corpo. Desse modo, cada parte do corpo, fosse pequena, como as pálpebras, ou grande, como as pernas, recebeu uma gama própria de possibilidades e significados gestuais. Para cada combinação de naturezas de direcionamento, o gestual expressaria um ou alguns significados, de modo que se agregando significados de gestos de diferen-

tes partes do corpo, estar-se-ia compondo uma complexa unicidade de sentidos. A pantomima deveria ser capaz de representar sensações, intenções e emoções.

Os elementos constituintes do acorde de nona podiam ser multiplicados novamente, pelo mesmo tipo de operação feita com a trindade, e gerar 81 atitudes mais detalhadas, em termos semânticos. No entanto, o instrumento didático que mais se difundiu foi o acorde de nona (WAILLE, 2012).

Cada quadrado dos acordes de nona indica uma atitude corporal, como por exemplo, a atitude de contemplação. Contudo, não indica como se dá o movimento em si, ou seja, as qualidades do deslocamento corporal. Visando esse aspecto dinâmico do gestual, essa dimensão expressiva da mobilidade corporal, Delsarte elaborou as Nove Leis do Movimento, ou Leis do Gesto.

Conforme esclarecido por Ruyter (1996), Delsarte determinou nove fatores do movimento que se relacionam com a expressão: 1. altitude (altura); 2. força (peso, energia); 3. movimento; 4. sequência; 5. direção; 6. forma; 7. velocidade; 8. reação; 9. extensão [...] dando origem assim às nove leis expressivas do movimento. São elas: 1. Lei da Altura; 2. Lei da Força; 3. Lei da Sequência; 4. Lei do Movimento (contração e expansão); 5. Lei da Direção; 6. Lei da Forma; 7. Lei da Velocidade; 8. Lei da Reação; 9. Lei da Extensão. De acordo com Stebbins, “As três primárias são: (1) Altitude; (2) Força; (3) Movimento” (STEBBINS, 1894, p. 167 *apud* SOUZA, 2011, p. 94).

A valoração moral do gesto está presente nas nove leis do movimento no que concerne: à localização ou disposição das partes do corpo no espaço, ou entre si; ao peso (energia) e tensão muscular utilizados nas ações; à amplitude e duração dos gestos; e à maneira como estes podem se suceder em cadeia ou como contraposições. A lei do movimento, por exemplo, afirma que “excitação ou paixão tendem a expandir os gestos; pensamento e reflexão tendem a contrair o gestual; amor ou afeição tendem a produção de um gesto moderado” (STEBBINS *apud* RUYTER, 1996, p. 65). Já a lei da velocidade postula que a velocidade é proporcional à força metafísica movedora, e inversamente proporcional à massa movida. “Em proporção à profundidade e majestade da *emoção*, está a deliberação e vagareza do *movimento*; e, *vice versa*, em proporção à superficialidade e à capacidade explosiva da *emoção*, está a velocidade de suas expressões em *movimento*” (STEBBINS, 1894, p. 171, *apud* SOUZA, 2011, p. 97). A Lei da Extensão sentencia que “A extensão do gesto é proporcional ao rendimento da vontade na *emoção*” (SHAWN, 1963, p. 49 *apud* SOUZA, 2011, p. 98). Toda extensão, ao finalizar-se, traz um momento ou instante de relaxamento, pois após atingir a extensão máxima do gesto realizado, o corpo precisa se recuperar do esforço empreendido (o gasto de energia e de *emoção*). A respiração desempenharia papel fundamental nessa lei, no que concerne à modulação do gesto. A Lei da Forma traz uma semântica para as formas geométricas do movimento. Segundo Shawn,

Formas retas são vitais; formas circulares são mentais; formas espirais são morais, místicas. As formas circulares são, em geral, mais agradáveis, pois o sentimento de prazer é normalmente associado a formas arredondadas, e o sentimento de desconforto a formas angulares (SHAWN, 1963, p. 48 *apud* SOUZA, 2011, 97).

O critério para as valorações morais do gesto, as quais determinariam sua semântica, seria a presença de precisão, harmonia e desenvoltura (facilidade ou naturalidade na mobilidade) (WARMAN, 1892). Quanto mais esses três elementos estivessem presentes no gestual, maior seria seu estado de graça. Por meio desses elementos, os ideais perseguidos seriam a beleza, a bondade e a verdade: a trindade das virtudes divinas a serem manifestadas na arte.

A precisão do artista consiste em realizar gestos bem caracterizados no espaço e no tempo. A desenvoltura, por sua vez, é o que o torna fisicamente hábil a cumprir sua missão de canalizar as virtudes. Diz respeito ao grau de liberdade de movimento nas articulações, e à flexibilidade. Quanto maior for a mobilidade, a desenvoltura física, mais o artista poderá ser um canal para a expressão das virtudes, e mais seus nervos estarão preparados para isso (WARMAN, 1892). Delsarte advertia: “Um artista não deixa transparecer esforço” (DELSARTE *apud* WARMAN, 1892, p. 30, tradução nossa). Para alcançar esse tipo de desempenho, que oculta ou supera o esforço, o artista necessitaria exercitar cotidianamente o corpo, e trabalhar constantemente o seu desenvolvimento expressivo.

Em relação à harmonia gestual, ou peso harmônico, pode-se dizer que ela vem da oposição dos agentes (partes do corpo); nasce de contrastes na plasticidade do gesto. Diz respeito a um equilíbrio estético no sentido da espacialidade da forma corporal (aspecto visual), e no sentido da valoração moral delarteana (aspecto semântico). O equilíbrio surge das oposições, e se transforma pela dinâmica das oposições. É a grande lei do gesto (STEBBINS, 1894).

Como expõe Ruyter (1996), o arcabouço teórico de Delsarte – seu grupo de princípios e leis – após sua morte, foi disposto empiricamente em uma espécie de ginástica expressiva por um de seus discípulos mais íntimos (se não o mais de todos): o estadunidense Steele Mackaye (1842-1894). Mackaye, após retornar de Paris para os Estados Unidos (EUA), sistematizou, à sua maneira, a prática pedagógica que vivenciou com Delsarte. Criou a *Harmonic Gymnastics*, um método corporal que chegou a ganhar o subtítulo de ‘treino psicológico do corpo humano’ (RUYTER, 1996). O método consistia em um treinamento físico orientado pelas leis e princípios de expressividade gestual de Delsarte. Foi amplamente divulgado por Mackaye, que teve diversos alunos e formou muitos professores de *Harmonic Gymnastics*. Outros discípulos de Delsarte também formaram alunos nos EUA, de modo que diferentes práticas delarteanas se espalharam pelo país, dando surgimento àquilo que ficou conhecido como Delsartismo Norte-Americano. Desse modo, o sistema gestual de Delsarte

acabou por se reconfigurar em uma peculiar cultura física [...] a qual virou moda entre as mulheres e garotas [...] adentrou o currículo de escolas públicas, atingindo muitas dançarinas americanas durante sua juventude e desempenhou um papel crucial na gênese da dança moderna norte-americana (THOMAS, 1995). Isso só foi possível, segundo Hellen Thomas, devido à combinação de religião e superação moral que as ideias delarteanas carregavam, fazendo com que a prática da ginástica delarteana fosse associada a uma atividade de enobrecimento moral e de fortalecimento corporal (SOUZA, 2011, p. 101).

Dos profissionais formados por Mackaye, duas mulheres desempenharam papéis importantes na disseminação da prática delarteana nos EUA. Foram elas: Genevieve Stebbins e Henrietta Hovey. Stebbins (1857-1914) escreveu livros, foi professora atuante em diversos locais, e paulatinamente desenvolveu seu próprio método (RUYTER, 1996). No Museu do Louvre, estudou as estátuas inspiradas na cultura grega clássica, como houvera feito Delsarte, a fim de compreender a manifestação das leis do movimento no gestual expressivo humano. Essa experiência era comum entre os delartistas⁵, de modo que Stebbins recomendava tal investigação a seus alunos. Stebbins lecionou durante décadas, organizou diversos festivais artísticos, e teve muitos alunos. A Stebbins foi dado o mérito, por parte de Ruyter (1996) e de Thomas (1995), de ter sido a real pioneira da dança moderna, pois a ela foi atribuída a inovação de colocar dinamicidade entre as poses corporais (estátuas vivas delartistas), desenvolvendo um estilo de movimentação que percorria o espaço em espiral. Hovey (1851-1938), por sua vez, se deteve a um ensino delarteano mais tradicional, mais preso à abordagem teórica de Delsarte. Ensinou aspectos do sistema e da prática delarteana na Denishawnschool por meio de palestras e aulas, e deu aulas particulares para Ted Shawn durante três décadas (SHAWN, 1963).

Considerações

A procura pela harmonização de sensações, pensamentos e emoções foi o sedimento das investigações de Delsarte. Como coloca Waille (2012), os alunos de Delsarte foram convidados a atravessar por si mesmos o mundo de observações e sensações que está na origem de seu método. Essa característica sensorial residente no âmago das ideias de Delsarte parece ser de fato potente. Ouso palpitar que qualquer pessoa que se proponha a ser um atual aluno de Delsarte, pondo-se a realizar uma vivência corporal expressiva de princípios delarteanos por meio de uma abordagem experimental, irá constatar a legitimidade das questões expressivo-gestuais colocadas por ele, independentemente de terem se passado quase dois séculos de lá para cá. Se eu aperto os olhos com força, enquanto prendo o ar ao inspirar, e cerro os punhos, que sentimento me vem ao peito? Se inclino o peito para o chão enquanto tenciono levemente os lábios e flexiono os

⁵ Nome dado aos profissionais do delartismo.

braços lentamente para trás, elevo os cotovelos, que sensação me toma?

Pode-se dizer que a busca pela harmonia entre sensações, pensamentos e emoções, deflagrada por Delsarte, extrapolou os terrenos da atuação dramática declamatória, e ganhou asas próprias, indo transformar-se em um desejo desgarrado do drama, da voz e da palavra; torna-se matéria prima para dançarinos. O sistema de Delsarte foi compreendido e utilizado de diversas maneiras pelos profissionais delsartistas. Mas, independentemente destes terem ou não distorcido a maneira de se aplicar os princípios e leis delsarteanas ao movimento, esses profissionais divulgaram posturas e inflexões delsarteanas. E baseadas nelas, deram origem a práticas corporais performáticas. O espírito de renovação artística e de libertação psíquica e corporal que estava fundamentalmente presente no delsartismo norte-americano certamente atuou nos agenciamentos de ideias artísticas e sociais que deram chão às atitudes estéticas inovadoras da dança cênica do início do século XX.

Delsarte não teve o propósito de servir à linguagem da dança. Deu aulas para cantores, atores, e declamadores, além de ter instruído também pintores e escultores, e de ter sido estudado por profissionais de diversas ocupações artísticas, como escritores e compositores. No entanto, seus ensinamentos passaram por releituras e se popularizaram, vindo a fomentar novas expressividades corporais. Parte das práticas performáticas delsarteanas foram se tornando mais e mais dançantes, e se fundiram com experimentações estilísticas em dança, metodologias de movimento expressivo e práticas corporais. Devido ao caráter dinâmico e poético das manifestações artísticas resultantes dessas fusões, pode-se dizer que Delsarte provocou o surgimento de inovações expressivas na dança cênica, tendo colaborado de modo crucial para o nascimento da dança moderna. Como conclui Silva (2002), Delsarte foi

o primeiro estudioso a definir princípios do movimento expressivo considerados fundamentais na dança moderna [...] Seus princípios relacionados com o movimento expressivo reforçam a ideia de que a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto [...] Ted Shawn, Ruth St. Denis, Isadora Duncan e Rudolf Laban desenvolveram seus trabalhos em consonância com os princípios de Delsarte.

Na seguinte fala de Isadora Duncan, sua influência é explicitamente reconhecida:

Delsarte, o mestre de todos os princípios de flexibilidade e clareza corporal deveria receber agradecimentos universais [...] Seus ensinamentos, passados com tanta fé, combinados com a usual instrução necessária para se aprender a dançar, darão um resultado excepcionalmente gracioso e encantador. (DUNCAN *apud* SHAWN, 1963, p. 80, tradução nossa).

Referências

- COHEN, Matthew Isaac. Dancing the subject of 'Java': international modernism and traditional performance, 1899-1952. *Indonesia and the Malay World*, v. 35, n. 101, march 2007, p. 9-29.
- DELAUMOSNE. Delaumosne on Delsarte. In *Delsarte System of Oratory*. Nova Iorque: Edgar, S. Werner, 1893. Disponível em: < <http://archive.org/details/delsartssystemof00delauoft> >. Acesso em: 22 de set. de 2013.
- MADUREIRA, José Rafael. François Delsarte: personagem de uma dança (re)descoberta. 2002. Dissertação - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2002. Disponível em:
< <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000239232> >. Acesso em: 01 out. 2013.
- MARTN, John. *A dança moderna*. São Paulo: Portal Editora, 2010.
- PORTE, Alain. *François Delsarte: une anthologie*. Paris: Edition IPMC, 1992, 282 p.
- RANDI, Elena. *Gesto arquetipo e gesto cotidiano: um binômio fundamental na teoria delarteana*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 329-350, jul./dez. 2012. Disponível em:
< <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/25711/21072> >. Acesso em: 12 set. 2013.
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa. The Delsarte Heritage. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Edinburgh, v. 14, n. 1(summer, 1996), pp. 62-74.
- SCHAFFNER, Carmen Paternostro. *A dança expressionista: Alemanha e Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- SHAWN, Ted. *Every little movement: a book about Delsarte*. Nova Iorque: Dance Horizons, 1963.
- SILVA, Soraia Maria. *O Expressionismo e a dança*. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SOUZA, Elisa Teixeira de. *O sistema de François Delsarte, o método de Émile Jaques-Dalcroze e suas relações com as origens da dança moderna*. 2011. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9475/1/2011_ElisaTeixeiradeSouza.pdf>. Acesso em: 10 set. 2013.
- STEBBINS, Genevieve. *Delsarte system of expression*. Nova Iorque: Edgar S. Werner, 1894.
- THOMAS, Helen. *Dance, modernity & culture: explorations in the sociology of dance*. New York: Routledge, 1995.
- WAILLE, Franck. *As duas fontes dos ensinamentos de Delsarte: observações e metafísica*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 294-328, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/30315/21102>>. Acesso em: 18 set. 2013.
- WARMAN, Edward, B. *Gestures and Attitudes: an exposition of the Delsarte philosophy of expression: practical and theoretical*. Boston: Lee and Shepard Publishers, 1892.

Para uma Conceptualização do Ritmo Musical e a Imagem em Movimento

Eduardo Lopes¹

Resumo

O internacionalmente premiado coreógrafo de dança Michael Kidd costumava referir que “dança é uma expressão humana estilizada em formas rítmicas musicais” – por outras palavras, os movimentos artísticos provenientes da dança representam visualmente qualidades do ritmo musical. Neste artigo apresentar-se-á investigação realizada, e em curso, sobre as qualidades do ritmo musical e de que forma estas poderão relacionar-se com formas geométricas e formas em movimento. Propõem-se também uma construção conceptual de base que permite um interface teórico de diálogo entre a música (através do ritmo) e outras artes performativas (através do movimento) como a dança e artes cênicas. Apesar das anteriores formas artísticas estarem desde sempre de alguma maneira interligadas, a definição de uma linguagem comum como a teorização base apresentada elevará o nível de entendimento e colaboração criativa das diferentes artes.

Palavras-chave: Música, Dança, Representação, Ritmo, Movimento

Abstract

The internationally award winning dance choreographer Michael Kidd once referred that dance is “human behavior and manner stylized into musical rhythmic forms” - in other words, the artistic motions from dance visually represent the rhythmic qualities in music. This paper presents research on the qualities of musical rhythm and how these may relate to geometric shapes and forms in motion. It is also proposed a basic conceptual construct that allows a theoretical dialogue interface between music (through rhythm) and other performing arts (through movement), such as dance and acting. Despite considering that the previously mentioned art forms being always somehow interconnected, the definition of a common language as the basic theory here presented, will raise the level of understanding and creative collaboration between them.

Keywords: Music; Dance; Rhythm; Movement

¹ PhD, Departamento de Música, Universidade de Évora, Portugal el@uevora.pt; Estudou bateria jazz e percussão clássica no Conservatório de Roterdão - Holanda. Licenciou-se (Summa Cum Laude) em Instrumento/Composição na Berklee College of Music - EUA. Doutorado em Teoria da Música pela Universidade de Southampton - Reino Unido, tendo efetuado Pós-doutoramento em Música e Informática na Universidade Técnica de Lisboa – Portugal. Ao momento é diretor do departamento de música da Universidade de Évora.

Ritmo

Considerando que o conceito de ritmo é utilizado transversalmente em várias culturas e atividades do ser humano (Sachs 1953), em que vulgarmente se ouve: “o ritmo do jogo está bom”; “o ritmo cardíaco está irregular”; “esta música tem muito ritmo”; e “este desenho tem um ritmo perfeito”, convém começar por uma definição de trabalho do que é ritmo. Tendo como base o idioma Grego, em que ritmo significaria algo como “a ordem de uma fluência”, poderemos definir ritmo como a *organização de eventos no tempo*.

Desta maneira, quando alguém refere que o seu “dia de ontem teve um ritmo alucinante” deverá estar a tentar dizer que num período de vinte e quatro horas esteve em muitos locais diferentes ou efetuou muitas tarefas. Isto quererá assim dizer, e ao contrário de um dia em que o ritmo foi calmo, a distância tempo/espacial entre os locais ou tarefas efetuadas foi pequena para o determinado período de contexto (24 horas). Da mesma forma e na cognição de imagens, o ritmo de uma natureza morta de Vincent Van Gogh será sempre mais “calmo; pousado; menor” do que o ritmo do quadro *Battle of the Amazons* de Peter Paul Rubens. Num contexto então de uma tela, o ritmo é percebido como a disposição de traços e figuras entre si, em que um ritmo mais “denso” ou “agitado” corresponderá a uma estrutura geométrica mais complexa.

Com esta proposta de definição, numa utilização genérica, ritmo é então a distância tempo/espacial entre eventos num contexto ordenável. Apesar da transversalidade no uso do conceito de ritmo, será talvez através da música que as qualidades perceptuais do ritmo melhor se manifestam nos humanos. É vulgar ver milhares de pessoas em grandes concertos ao ar livre a baterem palmas e saltarem em uníssono, numa manifestação de grande coletivismo que só o ritmo é capaz de agregar.

Assim, de que forma o reconhecido e consagrado ritmo musical poderá servir de interface, representar ou ser representado através da percepção de figuras em movimento e assim ser possível construir uma conceptualização comum à música e imagem em movimento, facilitando diálogos comuns entre diferentes artes? Começemos por tentar perceber quais as qualidades perceptuais do ritmo musical.

***Just in Time* e a percepção de movimento através do ritmo**

Em *Just in Time* Lopes (2003) propõe uma construção teórica capaz de avaliar a operação e qualidades derivadas de uma sequência rítmica duracional, e a sua interação com outros parâmetros musicais. Esta construção foi desenvolvida em três partes: (1) estudando o comportamento perceptual do ritmo e da métrica como uma unidade - na forma como é apresentada aos ouvintes (Neisser 1967); (2) estudando independentemente o ritmo e a métrica de forma a produzir duas taxinomias ou modelos operacionais; (3) reintegrando o ritmo e a métrica como uma unidade perceptual. Conforme tem sido extensamente divulgado (Lopes

2006, 2008a, 2008b) a construção analítica *Just in Time*, define e analisa de que forma certos ritmos (ou sequências rítmicas) implicam uma sensação maior ou menor de movimento. Esta sensação de movimento é apelidada de cinética. Assim, podemos aferir que certos ritmos possuem uma qualidade cinética maior que outros. *Just in Time* avalia assim a forma como este processo cognitivo é construído a partir de uma inferência métrica (Hasty 1997) e das durações rítmicas nesta incorporada. De seguida será apresentado um exercício rítmico que dará um exemplo das qualidades cinéticas presentes em certas sequências e estruturas rítmicas (Rochberg 1972).

Exercícios rítmicos e a percepção de movimento

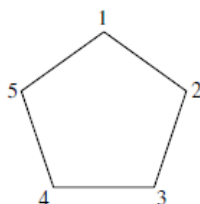


Fig. 1: Posição dos participantes no exercício

Uma forma simples de explicar e sentirmos as qualidades cinéticas do ritmo musical pode ser feita através do seguinte exercício coletivo (Lopes 2011). Dever-se-á começar por posicionar cinco pessoas em forma circular como indica a Fig. 1 (este número serve apenas a título de exemplo. Numa situação real poderá ser um grupo de 3 ou mais indivíduos). Com um tempo médio/calmo (cerca de 80 pulsações por minuto), pedimos que todos os participantes batam palmas em uníssono durante breves instantes. Este primeiro momento serve basicamente para, e em forma de aquecimento, todos adquirirem o mesmo sentido de tempo/andamento.



Fig. 2: Sequências rítmicas

De seguida pedimos ao participante identificado como 1 na Fig. 1, que sozinho produza 10 palmas no andamento prévio conforme e conforme está indicado na Fig. 2. Quando o participante na posição 1 terminar as 10 batidas, este parará e imediatamente de seguida e sem pausa e no mesmo tempo, o participante número 2 deverá iniciar a sua sequência-1 de 10 palmas. Da mesma forma quando o participante 2 terminar a sua sequência-1, deverá parar e o participante 3 deverá imediatamente iniciar a sequência-1. Este processo repete-se da mesma forma individualmente até ao participante 5 terminar a sequência-1. No momento em que o participante 5 terminar a sequência-1, o participante 1 iniciará a sequência-2 que são 9 palmas. O mesmo processo é repetido mas agora com os 5 participantes cada um a reproduzir a sequência-2. Quando se chegar novamente ao participante 1 este iniciará a sequência-3 de 8 palmas, seguindo-se individualmente todos os restantes participantes. Seguindo assim este processo e na ordem identificada na Fig. 2, chegaremos ao último ciclo em que cada participante tocará apenas uma batida de de um som de palmas.

À medida que este exercício se desenrola, será perceptualmente evidente uma sensação de aceleração à medida que se vai passando para sequências com menos notas. Uma das razões para a sensação de aceleração e consequente movimento cinético realizado, é a mudança gradual e mais rápida entre participantes à medida que são tocadas sequências com menos notas – havendo assim uma associação cognitiva da mudança mais rápida de participantes (intervalos mais pequenos de tempo entre cada um) a uma virtual aceleração e movimento (Moses 1984), isto apesar de o tempo ser constante ente todas as notas e participantes.

Uma outra forma de realizar este exercício e tornar ainda mais evidente a qualidade cinética do ritmo é fazendo-o diretamente, em que cada participante inicia imediatamente uma nova sequência. Assim, iniciando o exercício no participante 1 com a sequência-1, quando este terminar a sua sequência o participante 2 iniciará a sequência-2. Após este passo o participante 3 fará a sequência-3 e assim sucessivamente. Quando chegarmos ao participante 5 e este finalizar a sequência-5, o participante 1 fará a sequência-6. De seguida o participante 2 deverá tocar a sequência 7, terminando com o participante 5 a tocar a sequência 10.

Tendo então em conta que neste exercício a mudança de sequências é mais imediata que no anterior, também maior será a sensação de movimento de todo o exercício. De seguida será apresentada investigação em curso que intercepta as qualidades rítmicas da cinética (percepção de movimento) e a percepção de movimento que certas formas geométricas implicam. Como ponto comum para a definição da ontologia deste processo partimos do paradigma da cognição multimodal como principio básico da cognição humana – em para uma melhor percepção de um evento os seres humanos tentarão sempre a sua percepção através de vários sentidos ao mesmo tempo.

O ritmo das formas

Casos mais extremos de cognição multimodal têm sido reportados por alguns artistas e têm o nome científico de sinestesia. O compositor Olivier Messiaen reconhecia ter uma espécie de sinopse, que quando lia ou ouvia música, via internamente cores que se moviam e alteravam de acordo com a música em questão. Sinestesia é então um fenômeno neurológico em que um estímulo num sentido induz outro estímulo num outro sentido. No caso de Messiaen, quando o compositor ouvia sons, via também cores que se moviam e alteravam de acordo com os diferentes estímulos sonoros. Existem também casos de indivíduos que vêem cores associadas a alguns números. Recentemente começa a ser discutido e reconhecido que a sinestesia está associada à criatividade. Tendo em conta que esta condição resulta numa associação de conceitos diferentes, acredita-se que indivíduos altamente criativos possuem algum tipo de sinestesia.

Conforme já discutimos, algumas estruturas rítmicas implicam uma experiência de relaxamento maior que outras. Facilmente extrapolamos que certas formas geométricas também terão as mesmas qualidades. Não será difícil acreditar que um círculo expresse uma qualidade cognitiva de maior relaxamento ou tranquilidade que, por exemplo, um prisma de 17 faces. Assim sendo poderemos, como em relação ao ritmo, definir estabilidade ou instabilidade de formas (instabilidade como cinética), e assim associarmos as qualidades cognitivas do ritmo às mesmas qualidades nas formas geométricas.

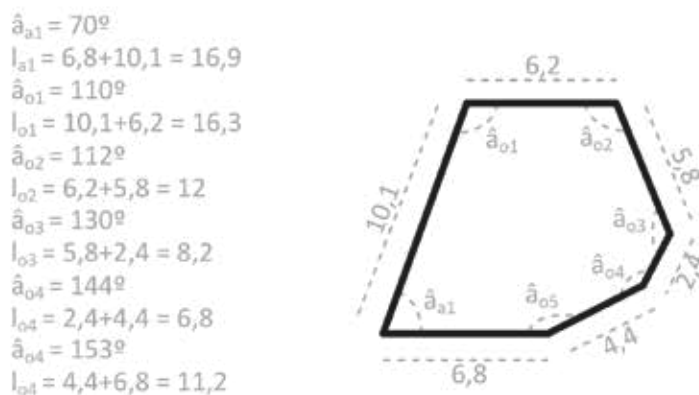


Fig. 3: Forma geométrica relativamente estável e pouco cinética

Resumindo o que está exposto em (Lopes et al, 2009) poder-se-á através de fórmulas que calculam uma estrutura resultante dos ângulos de uma determinada forma, saber se essa forma é mais ou menos estável. Assim, podemos afirmar que a forma geométrica apresentada na Fig. 3 é uma forma relativamente estável, que quando percebida, implica poucas qualidades cinéticas (pouca sensação de movimento).

do compasso e no canto inferior esquerdo é apresentado o cálculo numérico da instabilidade para a dada estrutura. O passo seguinte será assim o desenvolvimento um modelo que possa ser o interface entre valores idênticos numéricos da cinética de formas geométricas e de ritmo. Desta forma, poderemos gerar automaticamente a partir do ritmo, figuras que tenham os mesmos valores de cinética, bem como o processo inverso – gerar ritmos com a mesma cinética de certas figuras geométricas.

Após este interface estar concluído poder-se-á automatizar todo o processo e possuir-se assim um sistema que possa captar os movimentos de uma personagem (ator, bailarino) e em que música rítmica será gerada automaticamente no instante, de acordo com os seus movimentos e resultantes formas desenhadas no espaço. Inversamente poder-se-á também ter um músico a interpretar ritmos e numa tela instantaneamente e automaticamente surgirem formas geométricas baseadas nesses ritmos. O objetivo final deste sistema será o de facultar uma experiência multimodal similar à sinestesia, em que ritmo e formas (figuras) em movimento passam a ter um interface comum – as suas qualidades perceptuais de cinética.

A conceptualização

Para uma conceptualização final e de base para todo um sistema que integra diferentes artes – com neste caso a música e artes da performance (com movimento) - poder-se-á aplicar um princípio ontológico similar ao desenvolvido por Nicholas Cook (1998) para a análise de Multimédia.

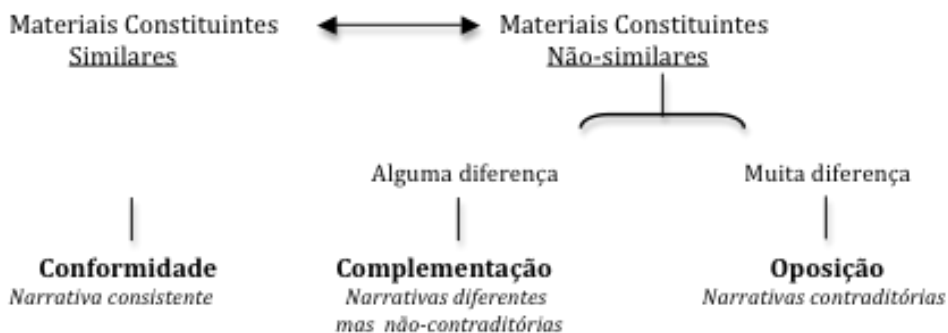


Fig. 6: Conceptualização para a análise de narrativas múltiplas

Conforme apresentado na Fig. 6, Cook tenta estudar como é que as diferentes narrativas presentes, por exemplo num comercial de TV para venda de um automóvel: a imagem; os atores; a iluminação; a música/som; contribuem para um produto/mensagem final e de certa forma unificada. Assim, de que maneira as várias narrativas e especificidades de diferentes constituintes, em forma de somatório ou subtração, contribuem para um discurso uno? Podemos facilmente

imaginar um determinado comercial de TV para venda de um automóvel em que se ouve uma música de fundo alegre; a atriz que conduz o automóvel sorri; a paisagem é primaveril; e o carro é de cor azul. Generalizando, poder-se-á especular que todos os constituintes envolvidos neste cenário provocam sentimentos de calma e alegria, implicando uma imagem total de bem estar. Por outro lado, se os anteriores constituintes se mantivessem iguais com a exceção da paisagem, que poderia agora ser de um inverno cinzento e rigoroso com chuva e trovoadas, a mensagem total do comercial não seria exatamente a mesma. Assim ao trocarmos a narrativa de um dos constituintes de forma a que ele não fique em convergência com todos os outros iremos equilibrar (ou desequilibrar) a mensagem total.

No que respeita então às áreas e tópicos que se está a abordar neste artigo poder-se-á também aplicar a mesma conceptualização. Ao pensar-se na cinética como constituinte derivado de uma peça musical e a cinética derivada de um movimento de um personagem poderemos analisar a sua conformidade. Qual seria o resultado cognitivo final de um personagem que interpreta movimentos com grande cinética acompanhado por música que exprime pouco movimento. Teríamos assim aqui presente um caso de narrativas contraditórias. Seria então isto que era pedido para esta criação artística? Ou então algo não em oposição mas simplesmente em complementação? Neste caso, e por exemplo, poder-se-ia desenvolver música que não tendo muita cinética exprimisse apenas alguma para simplesmente apoiar os grandes movimentos cinéticos da personagem. Aqui seria então de grande importância a possibilidade de ter um cálculo numérico desenvolvido, pois desta forma haveria valores quantificáveis de trabalho. Com valores numéricos e a sua inerente capacidade de serem facilmente moldados, esta construção servirá também como linguagem fácil e eficaz de interface para diálogo e colaboração entre diferentes áreas artísticas - neste caso, a música e as artes performativas que implicam movimento cênico, como a dança e a representação.

Conclusão

Neste artigo apresentou-se um conjunto de investigação realizada, em curso e futura sobre as qualidades do ritmo musical (em especial a cinética como sensação de movimento) e a sua relação com as qualidades cognitivas de outras expressões de ordem artística como as formas visuais e a expressão corporal. Iniciando com uma pequena reflexão sobre a terminologia do ritmo de forma a encontrar pontos comuns deste fenómeno em várias áreas, apresentou-se uma construção teórica de foro analítico musical que aborda as qualidades perceptuais deste importante parâmetro. Sugeriu-se de seguida e de forma empírica um conjunto de exercícios práticos que realizam a sensação de movimento através do ritmo (i.e. cinética). Este tipo de exercícios são de grande importância pois expõem de forma muito clara as qualidades cinéticas do ritmo, aumentando assim

a consciência para este fundamental e artisticamente eficiente fenômeno cognitivo. Após esta seção, descreveu-se investigação que procurou relacionar as qualidades perceptuais da cinética do ritmo com a cognição de formas geométricas e a percepção de movimento, apontado assim um possível interface entre expressões artísticas através da percepção de cinética. Acreditando que um modelo quantitativo é a melhor solução para a comparação de fenômenos à partida distintos desenvolveu-se uma ferramenta computacional que mede a cinética de estruturas rítmicas. Espera-se assim construir uma ferramenta idêntica para a medição da cinética das formas geométricas, criando assim um funcional interface entre a cognição das cinéticas do ritmo e das formas. No final do artigo foi apresentada uma possível conceptualização base que visa a fundação de um discurso analítico num contexto de interdisciplinaridade. Partindo-se de um princípio de multinarrativas e no caso em questão com o interface da qualidade cinética do ritmo, propôs-se uma construção que se antevê de grande utilidade para o diálogo entre artes. Acredita-se assim que a formulação e implementação dos vários passos e objetivos finais apresentados neste artigo sejam da maior importância para a relação colaborativa de músicos, dançarinos e atores, pois define e sistematiza pontos comuns de narrativas, proporcionando meios para um maior desenvolvimento da criatividade artística em colaboração.

Referências

- Cook, N. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Hasty, C. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Lopes, E. *Just in Time: towards a theory of rhythm and metre*. Southampton, Reino Unido, 2003. 239p. Dissertação de Doutorado – Faculty of Arts – University of Southampton.
- Lopes, E., Gonçalves, A. *A Quantification of the Rhythmic Qualities of Saliency and Kinesis*. *Cris - Bulletin of the Centre for Research and Interdisciplinary Study*, Vol. 2013, Issue 1. August 2013. 115?127.
- _____. *A Métrica Musical na Percepção do Movimento: o conceito gravitacional*. *VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília*, vol. 5. nr. 2. Julho/Dezembro 2006. 32-41.
- _____. *Rhythm and Meter Compositional tools in a Chopin's Waltz*. *Ad Parnassum Journal*, vol. 6. issue 11, Abril 2008a. 64-84.
- _____. *From Blues to Latin Just in Time: A rhythmic analysis of 'Unit Seven'*. *Jazz Research Journal*, vol. 2. nr. 1. 2008b. 55-82.
- _____. *The Individual and the Group: A practical lesson from the musical rhythm*. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, vol. 1. Universidad de Granada. Março 2011. 497-510.
- Lopes, E., Gonçalves, A., Paiva, A. *The Music of Paintings: A rhythmic perspective*. XII Generative Art Conference (GA2009). Politecnico di Milano University, Itália. 15-17 de Dezembro de 2009.
- Lopes, E., Gonçalves, A. *A Quantification of the Rhythmic Qualities of Saliency and Kinesis*. *Cris Bulletin: Prague College Centre for Research*. no prelo

Moses, B. *Drum Wisdom*. New Jersey: Modern Drummer Publications, 1984.

Neisser, U. *Cognitive Psychology*. New York: Appleton Century Crofts, 1967.

Rochberg, G. *The Structure of Time in Music: Traditions and Contemporary Ramifications and Consequences*. In Fraser, J.; Lawrence, N. *The Study of Time II*, New York: Springer-Verlag, 1972. p. 136-149.

Sachs, C. *Rhythm and Tempo*. New York: Norton, 1953.

Dança, Tecnologia e Vídeo: Parceiros na Criação Artística

Ana Macara¹
Ana Paula Batalha²

Resumo

Neste artigo apresentamos uma reflexão face ao universo criativo e face às novas tecnologias, com foco na tecnologia do vídeo. Uma cultura de interface, é um suporte essencial à comunicação contemporânea. O discurso performativo assenta cada vez mais na premissa da variabilidade absoluta e a máquina, obediente e altamente estimulante. Expomos a validade da máquina e a disseminação das ferramentas tecnológicas e a sua manipulação no âmbito das artes performativas, são o nosso objectivo. Mostramos a compatibilidade e a presença da tecnologia ao longo da história das artes performativas, e abordamos o modo como a televisão foi essencial no processo de integração da dança com a câmara. E terminamos com a análise dos diversos contextos em que o vídeo se tornou parte essencial da vida dos bailarinos e nas interfaces entre o corpo e a tecnologia, tão presentes na atual sociedade e nos meios cultural, artístico e tecnológico.

Palavras-chave: Dança, vídeo, tecnologias

Abstract

In this article we present a reflection on the creative universe and face the new technologies, with a focus on video technology. An interface culture is an essential support to contemporary communication. The performative discourse is increasingly based on the assumption of variability, and the machine is obedient and highly stimulating. We expose the validity of the machine and the dissemination of technological tools and their handling within the performing arts, are our aim. We show the compatibility and the presence of technology throughout the history of performing arts, and we discuss how television was instrumental in the integration of dance with the camera. And we end with the analysis of the various contexts in which the video has become an essential part of the lives of dancers and the interfaces between the body and technology, so present in the current society and the cultural, artistic and technological media.

Keywords: Dance, video, technology

O espetáculo de Dança é comunicação, é movimento interiormente gerado, é dar

1 Faculdade de Motricidade Humana - Universidade de Lisboa, INET-MDamacara@fmh.utl.pt, Mestrado em Dança pela Universidade da Carolina do Norte (EUA) e Doutoramento Europeu em Dança pela Universidade Técnica de Lisboa. Professora Associada com Agregação na FMH-UTL. Coordenadora da área de Estudos Culturais e do Mestrado em Performance Artística. Investigadora do INET/MD. Diretora Artística "4º Colectivo - núcleo de Dança". Diretora Artística da Quinzena de Dança de Almada – Festival Internacional. Investigadora da FCT, INET/MD.

2 Universidade Lusíada de Lisboa, INET-MD, apbatalha@fmh.utl.pt, Ana Paula Batalha Professora Catedrática aposentada da FMH/UTL e Professora Catedrática da Universidade Lusíada de Lisboa. Orientação de cursos de graduação e pós-graduação (Mestrado, PhD), master class, seminários e workshops em Portugal e estrangeiro. Comunicações em congressos e conferências nacionais e internacionais. Vários artigos publicados e dois livros editados (Ensino da Dança e Sistemática da Dança). Investigadora da FCT, INET/MD.

um sentido ao que nos vai na alma, é transmissão de mensagens múltiplas de acordo com as inquietações e inteligência dos artistas.

Todos temos uma necessidade natural para nos organizarmos, para agrupar conceitos para melhor os entender e utilizar. Na nossa sociedade existe ainda uma grande tendência para utilizar a dicotomia como forma de nos situarmos face às situações com que nos deparamos. Assim, o bem vs mal, o masculino vs feminino, o corpo vs mente, permanecem ainda muito enraizados nas nossas concepções do mundo e é necessária uma reflexão que tem sido feita por diversos autores que demonstram que estes conceitos dicotómicos, no absoluto, apenas existem em termos ideais. Na realidade ninguém é absolutamente bom ou absolutamente mau, sabe-se bem que de feminino e masculino todos temos um pouco, corpo e mente são duas faces inseparáveis de uma mesma moeda que é o ser humano.

Outra dicotomia com que por vezes nos deparamos é a do artista vs o tecnólogo, como existindo em mundos separados da nossa sociedade: Por um lado aqueles que se dedicam a estudar o mundo de forma objectiva e a desenvolver meios para actuar sobre ele, utilizando as mais variadas tecnologias, por outro aqueles que se dedicam à arte, ao mundo do sensível, das emoções, alheados do mundo real atuando em função da estética e da intuição pessoal. Mas de fato os estudos mostram que os artistas são tanto mais bem considerados quanto mais se aproximam do mundo real. É a sua reinterpretação da realidade física, social ou mesmo pessoal e íntima que nos fascina e que admiramos por nos ajudar a ver o mundo com outros olhos, a apreciá-lo e compreendê-lo melhor.

Por outro lado, se há artistas que dispensam ao máximo as tecnologias, limitando-se aos mais elementares suportes gráficos, ou ao uso do próprio corpo ou voz, outros há para quem o recurso a todo o elemento de inovação tecnológica pode funcionar como recurso ou mesmo estímulo para a sua criação. Como diz Ferrão (2009), “actualmente, o deslumbramento e o fascínio exercido pelas novas tecnologias, a todos os níveis, assumam na sua aparente “fertilidade” o papel libertador e democratizante das sociedades pós-industriais (...)” (p. 72).

Neste artigo pretendemos abordar a relação da dança com novas tecnologias, focando-nos sobretudo no desenvolvimento e autonomização da vídeo-dança.

Dança e Tecnologias - Síntese Histórica

De modo muito sintético, abordamos aqui, algumas das mais fortes relações entre as tecnologias e as artes da cena ao longo dos tempos. Ao deitarmos um olhar sobre a história da arte, verificamos que a arte desde sempre foi acompanhando a tecnologia da sua época. Focando-nos em particular nas artes performativas observamos o desenvolver, ao longo dos tempos, de excelentes parcerias entre o artista e o técnico que permitiram o evoluir de ambas as partes, e a melhor comunicação com os públicos.

No mundo ocidental, desde o tempo da antiga Grécia, as mais avançadas técnicas foram utilizadas na concepção e construção de anfiteatros de modo a assegurar a melhor visibilidade de toda a cena e as melhores características acústicas em relação à difusão do som, auxiliada por máscaras com efeito de amplificação do som e da imagem (Dils & Albright, 2001).

O teatro ocidental desenvolveu-se a par e passo com o desenvolvimento de novos espaços teatrais, desde os palcos itinerantes característicos da Comédia del'Arte, à construção de espaços teatrais especificamente construídos, com técnicas progressivamente mais elaboradas. Curiosa a semelhança entre os sistemas de teia para mudança de telas e cenários manejado nos bastidores dos teatros dos séculos XIII a XX (vidé fig. 1) e os sistemas de manejo das velas dos navios: cabos, roldanas, traves e sarilhos, são alguns dos elementos de toda uma paraférria que permite içar e baixar grandes pesos, sem muito esforço, com grande precisão e segurança. A mesma tecnologia, é aplicada em diferentes contextos de modo a poder servir outras necessidades específicas em contextos aparentemente tão distintos.

O desenvolvimento do ballet romântico foi acompanhado de reformas cénicas surpreendentes de modo não apenas a melhorar a visibilidade, mas sobretudo a criar efeitos “mágicos” como o surgimento em cena através de alçapões bem disfarçados, o voar pelo palco (Fig. 2), com recurso a cabos de suspensão e sistemas de roldanas e alavancas ou a criação dos mais diversos efeitos cénicos para simulação de fogo, de águas, de vento, etc., através de sofisticada carpintaria, engenharia mecânica e utilização de diferentes tecidos (Gillette, 1992, Rogers, 2005).

Em resumo, os grandes bailados, tal como as óperas e o teatro em geral eram encenados com recurso a sofisticados e complexos sistemas técnicos de cena (Macara, 2007).

Ao longo dos anos a iluminação também foi sofrendo grandes alterações que permitiram melhorar os efeitos criados em cena. Das velas ao gás, do gás à electricidade, as luzes da ribalta sempre foram importantes nas artes performativas, muito particularmente na dança.

Loie Fuller (fig. 3), com as suas danças muito peculiares e inovadoras (Albright, 2007), utilizou ao extremo a extensão dos seus figurinos e foi das primeiras a valorizar e fazer depender o espectáculo do uso da luz eléctrica, numa época em que esta ainda era uma novidade em muitos teatros.

Fuller foi um grande exemplo de optimização na utilização da tecnologia da época, que rapidamente influenciou toda a cena teatral.

O espectáculo do século XX caracteriza-se pela crescente qualidade da iluminação da cena, através do desenvolvimento de todo um sistema de projectores bem específicos e rigoroso controlo das fontes de iluminação (Bonnat, 1982, Fraser,

1993, Valentin, 1994), que permitiram transformar a iluminação de espectáculos numa arte por si só (Reid, 1995).

Como exemplo, o coreógrafo Alwin Nikolais, com formação de base em lumino-tecnicia, foi mestre na utilização da iluminação aos seus bailados, revolucionários para a época, pelo modo como transformava os bailarinos em formas abstractas em movimento, trazendo a dança para a primeira linha desta corrente artística. Nikolais é também, provavelmente o coreógrafo mais conhecido por utilizar complexos figurinos e adereços com a intenção de metamorfosear a aparência do corpo humano.

Os figurinos e adereços passam a elementos de primeiro plano, que estendem e modificam a forma do corpo. Aquilo que se vê é o efeito do corpo sobre os materiais utilizados, transformações visuais sob a acção dos bailarinos que de certo modo aparecem como objetos entre outros componentes da cena.

Contemporâneo de Nikolais, Merce Cunningham encarou o abstraccionismo na dança de forma completamente distinta. Não descurando a iluminação, ela torna-se de certo modo menos importante porquanto Cunningham expõe o corpo do bailarino sem, de modo nenhum, o disfarçar. É a dança em si, na ausência de narrativa, ou de representação de estados de espírito ou situações concretas que impõe uma comunicação dentro de uma corrente abstrata e progressivamente conceptualizada.

Não se pense no entanto que Merce Cunningham ignorou as tecnologias da sua época. Pelo contrário foi dos primeiros a utilizar as mais avançadas tecnologias do cinema para criar obras em que pela primeira vez são desenvolvidos conceitos e técnicas que mais tarde frutificariam na vídeo-arte e no vídeo-dança. Assim, podemos vê-lo em dueto consigo próprio, usando imagens exteriores como fundo de cena, usando elementos pictóricos acrescentados à imagem registada. Todos estes conceitos viriam mais tarde a ser trabalhados e retrabalhados por vários autores, no desenvolvimento e autonomização da vídeo-dança. Cunningham trabalhou também com monitores em cena (Fig. 8) e foi dos primeiros a fazer contracenar os seus bailarinos com imagens holográficas projetadas em cena, entre muitos outros projetos envolvendo as novas tecnologias. O seu trabalho tornou-se de certo modo icónico no panorama artístico de vanguarda, como o mostra o texto de Nicolin, P. (2010) sobre o seu papel numa feira de arte em 2010.

Outros coreógrafos, como a polivalente Meredith Monk entraram no mundo do cinema como forma de abrirem novas portas no seu percurso artístico. Mas na realidade, foi apenas com a generalização do vídeo, que o registo de imagens, para os mais variados fins, passou a fazer parte da vida do bailarino... Mas disso falamos mais à frente.

Entretanto, novas tecnologias digitais têm sido introduzidas no mundo da performance. Como diz Valverde, (2010),

Os artistas marcam as tecnologias do seu tempo. Acompanhando o seu crescimento e implementação exponencial (...) Parecemos empurrados por estas tecnologias que produzimos e que criámos (...) Computadores e sistemas – *interfaces* - são os *media* dos artistas, como a tradicional tinta e o pincel ou a película de filme. ³ (p. 304).

No entanto, verificámos nos últimos anos que muitas obras parecem ter surgido mais da necessidade de explorar as tecnologias em si do que de uma verdadeira necessidade artística. Como afirmam Pagel e Sharir (1999) :

Nesta época obcecada de incessante produção tecnológica, estamos à procura de conteúdo (conjuntos de significados): o que significa isso, e para onde vai? À medida que buscamos a criação de trabalho tecnologicamente mediado, lidamos com as consequências. Estes resultados e reações devem ser abordadas com discussões e ações apropriadas. No entanto, por vezes não sabemos o que é apropriado ou profundo. ⁴ (p. 56)

Esta será possivelmente uma etapa a passar, até chegarmos a peças em que o conceito, conteúdo e forma da obra são desenvolvidos utilizando as técnicas corporais e digitais em paralelo, de modo a valorizar ao máximo as potencialidades do artista. Mas também, as vantagens das diferentes ligações entre a tecnologia e a dança, vão-se tornando cada vez mais evidentes como forma de comunicação distinta, mas cujo futuro será certamente cheio de surpresas. E, como afirma Varanda (2009) no que diz respeito à utilização da realidade virtual na dança,

Embora existam diversas formas de abordagem a esta área, tanto autorais como técnicas, o confronto com processos criativos desconhecidos e com a produção de regras, assim como a exposição a contextos sociais muito mais latos, de dimensão mundial, é inevitável e até mesmo desejável. (p. 58).

O registo de dança em película e vídeo

Segundo Nagrin (1999), “A Música e a Dança emparceiram de forma tão elegante: Uma primariamente ouvida, a outra vista. A Câmara e a Dança, ambas visuais fazem uma ligação desconfortável. A maior parte dos vídeos esvaziam o que vemos no teatro” ⁵ (p. 51). Desde o aparecimento do cinema, vários(as) bailarinos(as) foram alvo de câmaras interessadas em registar o movimento, embora a qualidade da dança nem sempre fosse a mais interessante. Encontram-se hoje nas cinematecas muitos extractos de danças de vaudeville, abaré ou mesmo fol-

³ Tradução das autoras

⁴ Tradução das autoras. No original: In this besotted age of unremitting technological output we are searching for content (sets of meanings): what does it mean, and where is it going ? As we pursue the creation of technologically mediated work, we deal with the consequences. These results and reactions must be addressed by thoughtful discussions and appropriate action. Soemtimes, however, we don't know what is appropriate, or thoughtful.

⁵ Tradução das autoras

clórica, mas os registos dos mais importantes da época são muitíssimo escassos. De Isadora Duncan, por exemplo, são conhecidos apenas poucos segundos de filmagem de carácter muito amador. De outros precursores da Dança Moderna encontram-se numerosas e fotografias, e de grande qualidade, mas os registos em movimento são também quase inexistentes.

O cinema é visto por muitos, no seu início como uma curiosidade, pouco digna dos percursos da Arte. Diaghilev, por exemplo, o grande produtor dos Ballets Russes (Pastori, 2005), apesar da sua extraordinária capacidade em detetar e seleccionar trabalhos de grande qualidade artística e de juntar na sua companhia os maiores coreógrafos, músicos e artistas plásticos, recusou sempre o recurso ao filme como forma de registar o seu trabalho. Assim perdemos a possibilidade de visionar o movimento e o trabalho coreográfico de grandes artistas como Nijinsky, Fokine, e outros cuja carreira sempre esteve ligada àquele produtor.

Já Anna Pavlova, que deixou os Ballets Russes para desenvolver uma bem sucedida carreira a solo, pode ainda hoje ser vista em bailados como a “Morte do Cisne”, que nos permitem não apenas apreciar a sua capacidade técnica e interpretativa, como aprecia a obra original e perceber a evolução da técnica da Dança Clássica desde o início do séc. xx. Mas alguns destes curtos filmes representam também trabalhos de grande interesse no desenvolvimento da Arte Cinematográfica, então ainda nos seus prelúdios. *Não existem, no entanto muitas obras que façam uma reflexão sobre a evolução da relação* entre o cinema e a dança, e posteriormente entre a dança e o vídeo. “Parallel Lines” de Jordan e Allan (1993) é das primeiras obras a fazê-lo, a partir da análise do modo como, ao longo do séc. xx, a dança foi representada na televisão pública na Grã-Bretanha, considerando o papel da dança em toda uma variedade de práticas de televisão, incluindo pop-vídeos, dança popular, bailados, etc., e com suporte quer em filme quer em vídeo. A televisão representa em grande parte, aquilo que se passa na sociedade, pelo que adotámos o mesmo critério nesta secção do nosso artigo. Mas, como dizem Jordan e Allan (1993),

o publico especializado em Dança não pode assumir que a televisão seja um transmissor neutral das suas obras favoritas, um substituto da experiência teatral, pois opera constantemente num leque de níveis de modo a conseguir uma multiplicidade de efeitos...⁶ (p. 34).

Na realidade, são analisados diferentes tipos de representação da dança na televisão, que passamos a abordar:

Reprodução da Dança no cinema

Excertos de dança, nas suas mais variadas formas aparecem desde sempre no cinema em filmes dos mais variados géneros – do western ao policial, passando pelas comédias românticas muitas obras refletem os diferentes papéis da dança

⁶ Tradução das autoras

na sociedade. Se bem que, como diz Allen (1993), “as qualidades estéticas da dança nas suas variadas formas adaptam-se com dificuldade às práticas dominantes de narrativa (story-telling) do cinema e televisão”.⁷ (pág. 33). Assim, é sem dúvida nos filmes musicais que a dança assume uma maior importância, existindo exemplos em que a dança toma de fato um papel principal, em que a coreografia é valorizada e indispensável à narrativa fílmica. Sobretudo na época dourada de Fred Astaire ou Gene Kelly, entre os anos 20 e 40 do século passado, a dança foi atração principal de numerosos filmes, tendo sido desenvolvida uma excelente técnica de interação entre coreógrafos e cineastas. Assim, “O musical não é simplesmente um filme de dança, pois carrega todos os tipos de significados narrativos e ideológicos”⁸ (Allen, 1993, p. 33). O musical é o resultado da uma integração de meios, em que diversas técnicas cinematográficas e coreográficas específicas foram sendo desenvolvidas

Dança como entretenimento

Programas de música e variedades, são normalmente o palco de dança nem sempre muito elaborada, mas apelativa, frequentemente focando mais os corpos dos bailarinos que a coreografia propriamente dita, que normalmente é secundária em relação ao todo que é o espectáculo. Neste área podemos incluir também os vídeo clips musicais em que um grande número de artistas recorre a diferentes formas de dança como ilustração da sua mensagem musical. Grande parte destes vídeos, sobretudo na música mais popular, limita-se a reproduzir géneros de dança bastante estereotipados e baseados naquilo a que o espetador já está habituado (Colbert, 1993), mas existem casos em que o vídeo clip musical entra em áreas criativas e mesmo experimentais que trazem para o grande público aspectos mais velados da arte contemporânea. Buckland (1995) analisa este tipo de vídeos e o modo como desafiam por vezes limites de erotismo e relações de género dentro do contexto social, quer como forma de explorar novas possibilidades artísticas quer como forma de criar desejo no espetador.

Transmissão de bailados de Dança Clássica e Contemporânea

Desde muito cedo a dança e o bailado foram temas atraentes para ser difundidos pela televisão. Como afirma Allen (1993), “se não existe uma ligação *natural* entre a dança e as tecnologias do filme e televisão, existe pelo menos uma relação muito perceptível, baseada na ilusão e re-presentação do movimento na tela”⁹ (p. 34). Desde a difusão de bailados em estúdio, à gravação ou transmissão a partir do teatro, alguns dos principais ou mais populares bailados foram assim apresentados ao grande público. Bailarinos famosos como Margot Fonteyn e Nureyev, ou Maya Plisetskaya foram filmados em várias ocasiões. Temos no entanto a percepção de que este tipo de transmissões foram muitas vezes mais utilizados

⁷ Tradução das autoras

⁸ Tradução das autoras

⁹ Tradução das autoras

devido à facilidade em apresentar uma obra já existente, sendo necessário apenas um trabalho de transmissão das imagens, mais simples do que produzir todo um espetáculo televisivo. No entanto, existem exemplos de obras que constituem excelentes registos que, consistindo sempre numa “leitura” própria do diretor do filme, transmitem de forma rigorosa e sensível os elementos essenciais da coreografia. Assim foram feitos registos importantes de várias obras de Dança Clássica, Moderna e Contemporânea.

Dança feita para a câmara

Em termos de dança como objeto artístico o interesse da televisão é evidentemente muito menor do que pela dança entretenimento. A concentração exigida ao público para apreciar uma obra de dança é normalmente maior que a do espectador comum, e em muitos países a falta de hábitos culturais afeta muito o interesse em assistir a um bailado televisivo. Nos anos 1980's a BBC desenvolveu no Reino Unido um projeto que foi muito importante nesta área (Rubidge, 1993). Aos coreógrafos mais reconhecidos do país foram pedidas participações, a desenvolver com artistas da câmara e técnicos da empresa. O que foi solicitado a cada um foi a criação de peças de cerca de 2 minutos de dança. O estilo, o modo como a peça seria criada sob os pontos de vista artístico e técnico foi deixado ao critério de cada equipa. Este projeto permitiu assim a criação de um bom número de pequenas peças, adaptadas ao rápido ritmo televisivo, que seriam apresentadas como separadores entre os programas de maior extensão. Se nalguns casos as peças foram gravadas em cena, reproduzindo de forma “resumida” o espetáculo em palco, noutros casos o caminho foi de aderência à tendência da Video Art, então em surgimento e contribuíram de forma muito importante para o desenvolvimento do conceito e dos novos projetos de dancevideo.

O vídeo no desenvolvimento da Dança

Com a vulgarização do vídeo, esta tecnologia passou definitivamente a fazer parte da vida do bailarino e de qualquer artista da dança. Na realidade, a sua presença tem sido cada vez mais implementada, em função também da generalização e acessibilidade das técnicas de gravação e reprodução. Mas podemos distinguir várias áreas em que a relação da dança com o vídeo é fundamental.

O vídeo como registo de bailados para documentação

Para arquivo e documentação, a importância da criação de uma videografia é *relevante e muito* significativa no que se refere aos patrimónios nacionais, regionais e internacionais da dança. Como diziam Fox, Calvert & Sutherland, (1999), “muitas obras primas do nosso património herdado foram perdidas (...) É imperativo desenvolver meios para documentar uma maior parte daquilo que é criado”¹⁰ (pág.22). Estes aspetos são de realçar, visto que permite aos estudiosos da

¹⁰ Tradução das autoras

Dança observar os bailados a partir de registos ordenados e sistematizados de acordo com as unidades estruturais do movimento. Este modelo, cuja centralidade da informação é um bem de consumo final de grande visibilidade, ganha rigor, nitidez e uma maior visão de conjunto.

O vídeo como registo para reposição de bailados

A Dança como Arte de natureza efémera, teve sempre dificuldades na preservação dos bailados, principalmente ao nível dos registos que explicitem os detalhes, nomeadamente os aspectos técnicos, ou de grande pormenor. Embora o vídeo não consiga ainda capturar todos estes elementos que apenas podem ser percebidos na apresentação ao vivo, ainda assim, é de grande importância o registo em vídeo, em alternativa ou em complemento da notação escrita como meio de estudo e análise de bailados para posterior reposição. As características específicas deste tipo de registo em vídeo para além da sua importância devem seguir princípios e ter uma componente técnica que permita não só vislumbrar todos os elementos do bailado, pelo que normalmente são realizados com a câmara aberta sobre toda a cena. Verifica-se pela experiência de reposição de bailados que o registo de grandes planos seriam também importantes de modo a mostrar aspectos de pormenor necessários á compreensão da performance na sua subtilidade e no seu estilo próprio.

O vídeo em palco

Desde que surgiu o vídeo, que a sua utilização foi percebida por vários artistas como um potencial parceiro na criação coreográfica. Desde a sua utilização apenas na tela de fundo até à criação de cenários ou mesmo figurinos específicos para a sua projecção, a utilização de câmaras que difundem as imagens em tempo real a partir dos maisdiversos ângulos, inclusivé a partir da mão ou outra parte do corpo do bailarino, numerosas utilizações têm sido feitas, por vezes criando mundos alternativos onde a realidade física é difícil de distinguir da imagem virtual projetada. Para além destas variadas formas de utilizar a projecção do vídeo como parte da coreografia, outras experiências que nos parecem interessantes, tais como a utilização de video por teleconferência para ligar intérpretes num local com intérpretes e público em outros lugares, tudo em tempo real (Naugle, L. 1999). As tecnologias com recurso ao vídeo são utilizadas em interacção e desafiam as técnicas de Dança, os criadores, os intérpretes e o público com o objectivo de mostrar novas linhas de desenvolvimento na área da Dança e para uma nova compreensão do design de interacção entre criadores, performers, notadores, manipulação tecnológica, cultura da interface e os media interactivos. Esta é uma faceta da difusão e visibilidade da multiculturalidade tão necessária á contemporaneidade.

O vídeo-dança

Durante um período alargado a fotografia trouxe à Dança uma mais valia pois permitiu vislumbrar corpos e movimentos até então impossíveis de captar. Por sua vez o filme trouxe uma maior valia, pois permitiu a observação de um bailado com todos os seus contornos e muitas vezes ganhando uma nitidez que a observação ao vivo tornava impossível. O trabalho videográfico de autor realizado com material coreográfico para além de permitir a partilha de bailados, permite mostrar o aparecimento de uma outra forma artística (Macara, & Tavares, 2006). Existem diferentes tipos de vídeo-dança que demonstram bem que surgiu uma outra forma de arte. A sua importância no panorama da arte internacional é notória e pode ser vista e apreciada nos diversos festivais de vídeo-dança. Este espaço serve não só como memória dos happenings performativos, mas igualmente favorece a possibilidade de troca de todos os tipos de obra artística num processo cumulativo de saber, liberdade e ajuda mútua.

O video como registo de improvisações e experimentações

Este processo humano-máquina estabelece uma nova arquitectura no espaço performativo, pois assegura a memória de atos improvisados o que posteriormente facilita novas improvisações e composições. Estes registos são facilitadores da criação coreográfica ao permitirem visualizar cenas de grande espontaneidade que depois de analisadas podem permitir uma possível composição coreográfica (Macara & Folgado, 1999). Este trabalho ao nível do conhecimento das estruturas básicas na arte coreográfica, possibilita também a montagem das peças do puzzle de uma forma original.

Conclusão

A contemporaneidade é uma época de profundos contrastes, incertezas, e reordenamentos, passando por um turbilhão de mudanças e redefinições. Procurámos apresentar um texto, em que mostramos como a Dança e as Tecnologias são instrumentos que, combinados, apresentam inúmeras virtualidades: possibilitam organização, construção, difusão, abertura de novos caminhos em direção ao futuro. As Tecnologias e a Dança protagonizam uma mudança real e mais expedita, ao determinar vias operacionais de prática artística, apropriando-se de uma matriz geradora assente na Dança, Tecnologia e Vídeo como parceiros na criação artística, de acordo com opções estético-artísticas, ideológicas, livres e plurais.

Enquanto ao vivo podemos apercebermo-nos da interioridade dos performers, da sua pele e dos seus poros, através das máquinas, esta experiência ainda é distinta, no entanto são uma parceria indispensável à memória e permitem criar um itinerário evolutivo que nos possibilita crescer. Ficam por debater questões que confrontam a fisicalidade do corpo do bailarino com seus parceiros virtuais. Como questiona Gee (1999):

What is the relation between the experienced body and digital screen? ... While the dance is the medium of physicality and personal expression, the computer screen promotes a mind-body division. I question how society's changing physical reality relates too it's values concerning the body. How can we embrace the future without moving in the direction of physical, emotional, and politic and economic immobilization? (p. 22)

Presentemente os códigos das máquinas e a cultura digital têm de estar em perfeita inter-conexão e em interactividade com os códigos performativos e a cultura artística. Este texto é fruto da nossa análise, reflexão e questionamento face ao universo criativo e face à tecnologia. Esta cultura de interface, é um suporte essencial à comunicação contemporânea, desconcertantemente *sui generis*. O discurso performativo contemporâneo assenta cada vez mais na premissa da variabilidade absoluta e a máquina, sempre “obediente” é altamente estimulante.

Finalmente, a questão que se impõe esclarecer é o paradigma tecnológico relativamente às artes. Neste sentido entendemos que as tecnologias e o video-dança não só reorganizam o pensamento, como permitem elaborar bases de dados através da captura dos movimentos, como são também um desdobramento natural das potencialidades criativas e por último podem ainda ser focalizadas para o processo informacional e comunicativo. Finalmente e depois de obervarmos as diferentes vertentes em que arte e a tecnologia se tocam e se cruzam parece-nos importante ultrapassar as dicotomias como a arte vs tecnologia, ou a pesquisa académica vs pesquisa científica. Vários autores propõem na atualidade a aproximação ou mesmo assimilação destas áreas tradicionalmente distintas (Stinson, 1994, Conde, 1998, Vieira, 2006). Só assim poderemos potencializar e espetacularizar em termos artísticos e tecnológicos. os nossos esforços para avançar e inovar as obras artísticas.

Referências

- Albright, A. C. (2007). *Traces of Light: Absence and presence in the work of Loie Fuller*. Middletown, CT: Wesleyan University.
- Allen, D. (1993). Screening Dance. In S Jordan,. & D. Allen, Eds. *Parallel lines: Media representations of dance*, (p. 1-36). London: John Libbey & Co.
- Bonnat, Y. (1982). *L'éclairage des spectacles*. Paris: Librairie Théâtrale.
- Buckland, T. J. (1995). Dance, gender and music video: Challenging the borders of discourse and desire? In *Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference: Border Tensions: Dance & Discourse*, (pp. 53-60). Guildford, U.K.: University of Surrey.
- Colbert, F. (1993). *Le marketing des arts et de la culture*. Quebec, Canadá: Gaetan Morin.
- Conde, I. (1998). Artistas e cientistas: Retrato comum. In J. M. L. Viegas & A. F. Costa (eds.). *Portugal, que modernidade?*. Oeiras: Celta.

- Dils, A. & Albright, A. C. (2001). *Moving history/Dancing cultures: A Dance history reader*. Middletown, CT: Wesleyan University.
- Ferrão, H. (2009). Manifestações artísticas versus produções tecno-artísticas. In A. M. Correia e E. Coquet, (Eds), *Diálogos com a Arte*, (p. 71-82). Braga: CESC/Universidade do Minho.
- Fox, I., Calvert, T. & Sutherland, S. (1999). From dance notation to animation and back: Making movement come alive in the New Millenium. In A. W. Smith (Ed.), *Proceedings, International Dance and Technology IDAT 99* (pp. 22-23). Lethbridge, Alberta, Canada: Fullhouse Publishing.
- Fraser, N. (1993). *A Phaidon theatre manual: Lighting and sound*. London: Phaidon.
- Gee, C., (1999). Technobody: Issues of ethics, virtuosity and performance in dance multimedia. In A. W. Smith (Ed.), *Proceedings, International Dance and Technology IDAT 99* (pp. 22-23). Lethbridge, Alberta, Canada: Fullhouse Publishing.
- Gillette, J. M. (1992). *Theatrical design and production: An introduction to scene design and construction, lighting, sound, costume and make-up*, (2ª ed.). London: Mayfield.
- Jordan, S. & Allen, D., Eds. (1993). *Parallel lines: Media representations of dance*. London: John Libbey & Co.
- Macara, A. (2007). Da importância das artes e técnicas da Produção em Dança. In A. Macara, Ed., *Alma da Dança, Dilemas de Criação e Produção: 15 Anos de Quinzena de Dança de Almada*, (p. 47-50). Almada: Companhia de Dança de Almada.
- Macara, A. & Folgado, A. (1999). Video technology: Common ground for Visual Arts and Choreography. In A. W. Smith (Ed.), *Proceedings, International Dance and Technology IDAT 99* (pp. 47-48). Lethbridge, Alberta, Canada: Fullhouse Publishing.
- Macara, A. & Tavares, F. (2006). Do Palco ao vídeo: A experiência de Half-Siècle. In A. Macara e A. P. Batalha (Eds.), *Dança e movimento expressivo. Textos e Resumos do Seminário Internacional* (p. 25). Lisboa: FMH Edições.
- Nagrin, D. (1999). The dialectics of camera and dancer. In A. W. Smith (Ed.), *Proceedings, International Dance and Technology IDAT 99* (pp. 51). Lethbridge, Alberta, Canada: Fullhouse Publishing.
- Naugle, L. (1999). ASU-UCI connection. In A. W. Smith (Ed.), *Proceedings, International Dance and Technology IDAT 99* (pp. 51). Lethbridge, Alberta, Canada: Fullhouse Publishing.
- Pagel, N. e Sharir, Y. (1999). Content and the seming loss of spirituality in technologically mediated work. In A. W. Smith (Ed.), *Proceedings, International Dance and Technology IDAT 99* (pp. 53-56). Lethbridge, Alberta, Canada: Fullhouse Publishing.
- Pastori, J-P. (2005). *La Danse: Des Ballets russes à l'avant-garde*. Paris: Gallimard.
- Reid, F. (1995). *Lighting the stage*. Oxford: Focal.
- Rogers, B (2005). *Costumes, accessories, props, and stage illusions made easy*. USA: Caiman.
- Rubidge, S. (1993). Recent Dance made for television. In S Jordan, & D. Allen, Eds. *Parallel lines: Media representations of dance*, (p. 185-216). London: John Libbey & Co.
- Stinson, S.W. (1994, Spring/Summer). Research as choreography. *Spotlight on Dance*, 20 (3), 1-8.
- Valentin, F.-E. (1994). *Lumière pour le spectacle*, (Ed. Rev.). Paris: Librairie Théâtrale.
- Valverde, I.M.C. (2010). Interfaces dança-tecnologia : Um quadro teórico para a performance digital. Lisboa : Fundação Calouste Hgulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Varanda, P. (2009). Perspectiva críticas sobre dança virtual. In D. Tércio, (Ed), *Tedance : Perspectivas sobre dança em expansão tecnológica*, (p. 45-58). Lisboa : Faculdade de Motricidade Humana.
- Vieira, J. A. (2006). *Teoria do conhecimento e arte: Formas de conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica/Laboratório de Estudos da Oralidade UFE/UECE.

Videodança, dança para tela, dança para câmera, dança da câmera, screendance, vários territórios, campos de criação

Laura Virgínia

Resumo

A videodança, sua breve história no mundo e no Brasil e na cidade de Brasília/ DF. A residência artística como território de criação e a experiência do encontro de criadores e pensadores em videodança em "Dança para tela realizado na Universidade de Brasília.

Palavras Chaves: videodança, residência artística, Dança para Tela, screendance

Abstract

The timeline of videodance in world, in Brazil and Brasília, the capital of Brazil. The artistic residence likes a field of creation and the experience of the meeting by creators and philosophers about videodance in University of Brasília (UnB)

Keywords: videodance, artistic residence, screendance, Dança para Tela

Videodança, uma breve história breve

A videodança nasce na contemporaneidade com todas as suas implicações de identidade. Primeiro, se inicia pelo nome que é constituído de palavra híbrida: vídeo e dança. Como sugere Dubois¹ é “considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham”, Nessa criação desse estado, está uma dança que no seu modo de fazer é constituída de movimentos nascidos da linguagem do cinema e as novas tecnologias digitais. A dança criada nesse estado, nessas circunstâncias de ambiente, de um aparato tecnológico real onde irá ser captada, editada e mostrada. Uma transformação de um estado físico material

¹ DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 323 p. (Coleção: cinema, teatro e modernidade)

efêmero para um estado digital, arquivado, imutável, permanente. A dança que era criada para cena do presencial, agora é criada para permanecer em sequências digitalizadas até que o arquivo dure e que será apresentada em algum aparato de tela de vários formatos e tamanhos.

A prática da videodança se constituiu inicialmente de um registro mais cuidadoso de uma coreografia já existente. Observando os detalhes, a câmera guiando o que o espectador vai ver, o jogo de distâncias que propicia a experiência da memória daquele momento presencial. A segunda prática

é a tradução de uma coreografia já criada para cena, para o aparato tecnológico, câmera, computador e edição. E uma última prática, é a *screendance*, danças criadas para serem vistas na tela e somente aí, são normalmente criadas por artistas que possuem uma experiência no fazer para o vídeo, usando tanto câmeras quanto programas de edição constituintes da criação.

O vídeo entra na vida de dança em meados do anos setenta quando ele é usado como ferramenta para análise e registro do movimento. O primeiro festival competitivo foi o *Dance on Camera*, nos EUA, em 1971. O novo formato de exibir dança abre caminhos nas décadas de 80 e 90 na Grã-Bretanha, na Bélgica, na Alemanha e na França, com o financiamento de televisões públicas querendo que a dança participasse de suas grades de programação

Já no Brasil, nesse mesmo período, alguns projetos instantâneos: a Mostra Gradiente de Filmes de Dança, em São Paulo (1992-1993), com curadoria de Helena Katz, exibindo no MASP cópias da “Cinémathèque de La Danse”, de Paris, e da “New York Public Library for the Performing Arts”; e a Mostra Internacional de Vídeos de Dança, projeto Dança Nova, em 1993. “Dança em Foco”, que comemora 10 anos de existência em 2013, foi o primeiro evento dedicado a videodança nascido no Rio de Janeiro.

A América Latina, nos últimos 5 anos, cresceu uma agenda de festivais, destaca-se Circuito Videodança Mercosul (CVM) uma associação entre o Festival Internacional de Vídeo & Dança - Dança em Foco, no Brasil, o *Festival Internacional de Videodanza del Uruguay* (FIVU) e o *Festival VideoDanzaBA*, na Argentina. Em 2005, o lançamento da primeira compilação em DVD do CVM, com obras de videodança do período 1993-2005. Em 2007, realizou-se o II Encontro do Fórum Latino-Americano de Videodança, com a participação da Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai.

Já na cidade de Brasília, na capital federal, a videodança surge primeiramente na grade da programação do Festival Internacional Novadança desde sua primeira edição, em 1996. Havia sempre as três práticas de vídeo e dança contemplados pela curadoria: vídeos de dança, registros de coreografias e videodança. O Festival possibilitava essa fonte de informação, já que nem o canal de compartilhamento de vídeos *You Tube* havia nascido, mesmo a internet não havia esse uso ordinário e a distribuição de mídias e arquivos eram pouco articuladas,

aconteciam de maneira informal. Essa preocupação de conter na grade da programação do Festival uma espaço para a dança e o vídeo, era de extrema importância, já que estava-se criando um terreno na cena de dança contemporânea a possibilidade de se estar também em telas e não apenas em cenas presenciais.

O próprio Festival Novadança, em 1999, produziu uma oficina com a cineasta e coreógrafa holandesa Angelika Oei, que já trabalhava desde os anos oitenta com vídeo, instalação e performance em dança. Nessa oficina reuniu-se um grupo que em parte viria posteriormente trabalhar com a mídia do vídeo; dançarinos: Alexandre Nas, Laura Virgínia, Shirley Farias, Soraia Silva, e o *videomakers*: Nôga Ribeiro e Sérgio Raposo. O resultado dessa oficina foi apresentado no Teatro da Caixa em Brasília em vídeo instalação e dança chamada *Sketchbooks*².

A primeira videodança de Brasília “Cidades” (2003)³ foi uma iniciativa do produtor Giovane Aguiar e direção do cineasta Sérgio Raposo. Produzido de forma independente, sem patrocínio, o trabalho rendeu a premiação especial da Associação Brasileira de Cinema e Vídeo (ABCV) “pelo experimentalismo na utilização da linguagem cinematográfica” e ainda uma menção da crítica pela trilha sonora.

O filme “Pequena Paisagem do meu Jardim”⁴ (2006), surgiu de iniciativa do artista Alessandro Brandão, possui como argumento a coreografia “Eu só existo quando Ninguém me Olha”, do grupo de dança *Basirah* (BbB), o artista explica que sempre teve interesse na mistura de linguagens e a partir do patrocínio do FAC (Fundo de Apoio à Cultura do DF) pôde enfim iniciar esse trabalho. Chamou o cineasta Bruno Torres e se viu por trás das câmeras dividindo a direção, o filme em 35 mm está em fase de finalização.

A ASQ Companhia de Dança em 2005 recebeu o prêmio FUNARTE Klauss Vianna a fim de realizar a pesquisa da dramaturgia do espetáculo de seu repertório “Brasília – Cidade em Plano” e partir disso traduzir para mídia do vídeo. O resultado dessa pesquisa foi a criação “De Carne e Pedra” que está em fase de captação de recursos para sua concretização.

O primeiro edital para videodança em Brasília aconteceu em 2006 promovido pelo Festival da Novadança: Foram contemplados 3 trabalhos: “Várzea” (SP), de Ricardo Lazzetta e Estúdio Bijari; “Em outro pé” (SP), com direção de Kiko Ribeiro e Dafne Michellepis; e “De água nem tão doce” (DF) de criação de Laura Virgínia e Shirley Farias.

2 “Sketchbooks”, direção Angelika Oei/ Dançarinos: Alexandre NAS, Andréa Horta, Bic Prado, Giovane Aguiar, Giselle Rodrigues, José Bizerril, Laura Virgínia, Livia Marques, Luiz Tostes, Mailu Del’Osso, Oiram Maia, Roberta Oliveira, Shirley Farias, Soraia Silva/ Videomakers: Andréa Couto, Elza Ramalho, Nôga Ribeiro, Roberto Ballerini e Sérgio Raposo

3 <http://blip.tv/newdancetv/cidades-videodance-557668> (última visita: 4/11/2013)

4 http://www.movimiento.org/video/trailerpequena-paisagem-do-meu?xg_source=activity (última visita: 4/11/2013)

Vale destacar no cenário da videodança de Brasília, “Mosaico”⁵ (2011), direção de Micheline Santiago, com exibição, em 2012, no III *Festival internacional de Danza - CoCoA* na Argentina; *21 Terras*⁶ (2012), é uma intersecção entre dança, videodança, música e artes plásticas de argumento e roteiro de Soraia Silva. Após a temporada dessa atividade cultural mantinha-se tanto a exposição das telas quanto a exibição das videodanças em uma galeria de arte visuais; e a dupla Camila Lua e Olivia Orthof, integrantes de licenciatura em dança pelo IFB (instituto Federal Brasília). Se reuniram em um mini-coletivo trabalhando com experimentações diversas, registrando intervenções e aprendendo a editá-las autonomamente, vale destacar: “Borboleta-maçã-borboleta”⁷ (2011) e “Chá de Cadeira”⁸ (2012).

Atuando em Brasília como coreógrafa desde 1991, Laura Virgínia entra na seara da videodança, a partir da premiação do Festival da novadança onde pode junto com Shirley Farias realizar o videodança “De água nem tão doce”. Levou essa experiência ao grupo Margaridas, do qual é coreógrafa-residente, incluindo três videodanças no repertório do grupo: “Retina” (2009); “Abs8-S3-x0, eixo monumental dos prazeres, saída sorte” (2011) e “São Sebastião, DF, videodança 3 da série Pequenas Criaturas” (2012), ⁹todas as produções patrocinadas pelo FAC/DF, que incluiu no seu edital uma linha de videodança desde 2008. Esses videodanças entre outros realizados por Laura integram Acervos, Videotecas, Bibliotecas nacionais e internacionais, foram exibidos em Galerias de Artes Visuais, Festivais e Mostras de Videodança no Brasil e no Mundo. É grande a expansão que a videodança pode atingir em termos de exibição, já que seu tramite é mais fácil do que as temporadas de espetáculos, no qual é necessária, produção, ensaios, pautas, editais...

Em 2011, a coreógrafa foi agraciada com a bolsa FUNARTE residência em artes cênicas,¹⁰ na qual pode trabalhar, estudar e receber curadoria de artistas brasileiros, ingleses e portugueses sobre videodança, já que a bolsa consistia na residência de Laura Virgínia em Londres em colaboração com a artista plástica Gisela Carriconde Azevedo, e em Lisboa com a colaboração da performer em dança Mariana Pimentel e no Brasil a residência com o Grupo Margaridas¹¹ e com outros criadores de videodança do Brasil.

Laura Virgínia em residências

Na cidade de Londres/ Inglaterra, compôs de três atividades: consultoria, estudo e produção do videodança 2 da série Pequenas Criaturas. A Participação no

5 <https://vimeo.com/28738844> (última visita: 4/11/2013)

6 http://www.youtube.com/watch?v=4T_Oai9JA-c (última visita: 4/11/2013)

7 <http://www.youtube.com/watch?v=Rr54SB6XDZE> (última visita: 4/11/2013)

8 <http://www.youtube.com/watch?v=WNAuhRZBK88> (última visita: 4/11/2013)

9 www.youtube.com/lvmargaridas (última visita: 4/11/2013)

10 blog que é a vitrine virtual de todo o processo da residência www.residenciarteslv.blogspot.com (última visita: 4/11/2013)

11 site grupo margaridas www.grupomargaridas.com (última visita: 4/11/2013)

Simpósio Screendance, promovido pela Universidade de Brighthon, teve a intenção de conhecer como os artistas estavam criando, teorizando e refletindo sobre videodança. Reflexões nesse encontro suscitadas. Videodança versus videoarte, videodança e videoarte?

E as particularidades da dança tão próprias dessa linguagem, como fazer para não cair na vala do registro de espetáculo ou na vala do registro de vídeo/filme? Da mesma maneira, que o artista de dança procura saber sobre a linguagem do vídeo até fazendo cursos de fotografia, como manejar a edição, da mesma forma os profissionais de vídeo/filme (que desejem trabalhar na hibridização das linguagens), também poderiam experimentar dançar, improvisar no seu corpo, nas duas mãos seus movimentos de câmera. Ou o próprio artista de dança é responsável por toda a realização? – roteiro, coreografia, filmagem, edição para garantir que a dança esteja sempre em todas as etapas da criação.

Reflexões... antes de tudo o espaço do Simpósio foi corajoso pra isso levantar as arestas do que no momento estamos criando e perceber que estamos em reverberando com as mesmas questões. Como linguagem a videodança está sendo inventada.

Na consultoria com Vicky Bloor, curadora de videodanças da agência South East Dance¹², recebi uma crítica especializada dos meus trabalhos, como eles serviam a coreografia para videodança, e também a busca de uma linguagem própria de videodança e uma indicação para trabalhar com a câmera, com a edição, com a parte de vídeo e técnica da linguagem. Nesse momento munida de coragem, me muni de equipamentos, câmeras de vídeo, inclusive uma câmera GO PRO¹³, editor de vídeo “iMovie” e nessa oportunidade da residência me propus a realizar o videodança tomando propriedade e experimentando estar nesses lugares de captação, edição e direção de arte.

A última ação em Londres foi a produção do videodança 2 da série Pequenas Criaturas, inaugurou em mim uma nova técnica do fazer - o encontro com Gisel Carriconde Azevedo me fez atualizar minha técnica do fazer artístico. Do jeito que estávamos juntas decidindo tudo, discutindo, argumentando, se entregando ao processo, só reforçou a minha tese quanto a criar - criar de forma profunda e por muito tempo, não só nas horas vagas. Estarmos morando juntas, fez com que estivéssemos sempre em criação, sempre puxando os pequenos detalhes diários que acontecem no momento de descansar a caneca de chá na mesa, de olhar para uma cortina de plástico e se inspirar mas o lindo detalhe é que você já está acompanhada para revelar o achado não precisa esperar o próximo ensaio. É com numa frase de Virginia Woolf de “Um teto todo seu”:

12 Agência que promove a formação, divulgação, circulação da dança nacional e internacional <http://www.southeastdance.org.uk/>

13 GoPro é uma empresa de câmeras digitais voltada para o público esportista e aventureiro de propriedade da empresa Woodman Labs com sede em San Mateo Califórnia. Possui características e qualidades de câmeras profissionais sendo versátil para ser utilizada em esportes variados como surf, paraquedismo, automobilismo, montanhismo, motocross. <http://pt.wikipedia.org/wiki/GoPro>

a arte, trabalho imaginativo que é, não cai como um seixo no chão, como talvez ocorra com a ciência; a arte é como uma teia de aranha, presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos.”

Foram 3 dias de filmagem em três hotéis diferentes. Fizemos um roteiro externo de rua e um roteiro interno Hotel e Museu Britânico. Em cada lugar desses demarcávamos com as bolinhas de plástico de vinil coloridas, usadas pela Gisel em vários de seus trabalhos, como que sinalizando os lugares dizendo com isso - ali passa uma artista. Nosso desafio era lidar com os tempos diferentes, deslocamento de espaços, tempo da narrativa do livro “Um teto todo seu”, dentro e fora, a mulher e seu espaço -escolhemos trechos do livro como narração. Formamos um conjunto feminino de imagens que remete a onde viver, onde trabalhar a mulher-artista.

Para Gisel Carricone fazer um videodança teve o significado da colaboração como ela diz , “as alegrias da colaboração”. Coreógrafa e Artista Visual já havíamos trabalhado juntas em instalações de Gisel desta vez foi um universo completamente novo para ela, para co-criar uma obra de performance para vídeo.

Iniciamos com uma leitura coletiva de “Um Teto Todo Seu” de Virginia Woolf. Para mim esse livro foi de uma enorme influência na minha vida como jovem artista, eu sempre quis criar uma obra de dança para ele. O ensaio é baseado em uma série de palestras ministradas em 1928, sob o título de “Mulheres e Ficção “, em que Virginia Woolf conclui às mulheres são necessários para atingir o mesmo (material) a independência como os homens, elas deveriam ser escritores.

Uma parte importante do ensaio encontra-se no Museu Britânico e suas adjacências, em *Bloomsbury*. A área é famosa para o círculo de intelectuais e artistas que viviam e se encontravam lá para discutir arte na primeira metade do século 20, incluindo Virginia Woolf. Fizemos uma turnê à tarde ao redor da área e decidimos que iríamos fazer o nosso vídeo lá. Em certo sentido, *Bloomsbury* tornou-se o vídeo. Sua arquitetura e praças são tão marcante quando foi capturado pela lente, nós imediatamente percebemos que tínhamos que combiná-lo com algo surreal. Nossa adaptação para o video retrata um mundo imaginado de anglicismo, história da arte, feminismo e performance.

O roteiro foi criado a partir de cenas que foram nomeadas em função de cada local: Igreja (uma Igreja inglesa primitiva neo- gótica de Cristo Rei, em *Gordon Square*, onde filmamos a primeira cena), Museu (Museu Britânico , está no centro de *Bloomsbury* Virginia Woolf. costumava trabalhar diariamente na sala da biblioteca); Hotel (*The Montague on The Gardens*, um hotel de luxo na *Gordon*, em frente ao Museu Britânico), Esquina (*Gordon Square*, onde muitos membros do grupo de *Bloomsbury*, incluindo Virginia Woolf, ou viveram ou trabalharam); Jardim (jardim central de *Gordon Square*, para o uso privado dos moradores ao redor da praça).

A filmagem aconteceu em maio, quando nos mudamos temporariamente para

Bloomsbury, por cinco dias, período em que fizemos todas as gravações. Durante a edição, decidimos usar um narrador, lendo trechos selecionados do ensaio de Virginia Woolf. Ele ajudou com a construção de uma narrativa e essa era a 'trilha sonora'.

Nós inserimos algumas declarações feministas (tropicalista) no nosso vídeo:

- 1) Os pontos de vinil coloridos que eu prendia em cada local que filmamos foram usadas para demarcar seu território, como uma metáfora para a emergência das mulheres na esfera artística pública,
- 2) Meu figurino era como se fosse uma Carmen Miranda estilizada. Nossa homenagem à cultura brasileira, dança e mulheres artistas do século 20 (afinal de contas, ela era a mulher mais bem paga nos Estados Unidos, na década de 1940).
- 3) Para a cena em que eu estava lendo Virginia Woolf no quarto, nós adicionamos uma escultura de Gisel, que tem um sapo de ouro.

A colaboração é profunda e coletiva, a determinação para alcançar um objetivo idêntico, pela partilha de conhecimentos, aprendizagem e construção de consenso. Como artista plástica Gisel normalmente costuma a trabalhar sozinha, confinada em meu estúdio, e dominada por um claro sentido de individualismo. Trabalhar neste projeto a lembrou que a arte é algo que pode ser exercido por mais de artistas individuais sozinhos. Reafirmou também a nossa afinidade. Trabalhando juntas era suave, complementar e alegre. "Uma mulher deve ter dinheiro e um quarto próprio se ela é ser um artista" Virginia Woolf em "Um teto Todo Seu".

Processos composicionais para videodança, contando a experiência da série Pequenas Criaturas realizados em residência.¹⁴

Calcada numa formação de roteiro de cinema no qual para mim o roteiro era a peça fundamental na qual deve ser seguida com muito estudo e rigor, para ser perfeitamente realizado como se tinha planejado (segundo o roteiro); rigor é parte da linguagem pura de cinema. Divido o processo de composição nessas etapas: pesquisa, roteiro, ensaio, filmagem, edição e exibição e discorro a seguir, como essas etapas se apresentam nos quatro videodanças da série Pequenas Criaturas.

No videodança primeiro da série Pequenas Criaturas (PC) usamos a forma tradicional apesar de ter sido, várias vezes questões fechadas no roteiro resolvidas na hora aproveitando as situações, André Francioli, co-realizador foi flexível e sensível em captar o momento e aproveitar as chances que acontecem - quando se é pra valer.

Bem parecido com metodologia dos videodanças realizados por mim e o grupo

¹⁴ Série Pequenas Criaturas www.youtube.com/lvmargaridas

Margaridas, em “De água nem tão doce”, “Retina” e “Abs8-S3-x0”, a linha de criação para essa pequena criatura portuguesa foi trazer uma história inventada em um cenário real. Uma história real em ruínas e passado do bairro Alfama em Lisboa e uma história invisível, de objetos que não estavam ali mas quando postos e tocados materializaram uma história. Fico pensando nessa função de tornar o invisível em visível. No diálogo do espaço vazio sem forma e nas milhares possibilidades de formas e movimento. A cada cenário escolhido em Alfama apresentava uma forma de cruzamento de tempos e espaços que se fortaleciam em suas ruínas, uma cidade dentro de outra cidade. nessa criatura pequena o que se apresentou foi uma história sobrepostas de camadas de tempo e espaço e esperando mais uma de quem assiste ao videodança. Nessa criatura cumprimos todas as etapas de composição.

Em PC 2. éramos Gisel e eu, a pesquisa iniciou com a leitura e inspiração da paisagem urbana que Virginia Woolf descrita no seu livro “Um teto todo seu”, escolhemos uma série de textos que figuram essa paisagem e ao mesmo tempo figuravam a condição da artista feminina. Tínhamos a câmera, por todo o tempo - ensaio e filmagem - por isso, a edição ficou sendo o processo composicional; tínhamos os materiais de ensaio, da filmagem e os erros, e reorganizamos esse material de imagens inúmeras vezes, da mesma forma que os textos e a medida que íamos casando textos e imagens, tivemos a percepção da necessidade de uma narração que refletisse as reflexões de Virginia Woolf dentro do texto. Depois de ver o material fomos mais uma vez na locação escolher mais material, nunca tinha feito isso, porque o dia de filmagem é o que você capta tudo. Pensando agora, depois do processo concluído, percebo que quando damos imagens as palavras, a sensação de tornar viva a voz da história escrita é pulsante como no trabalho que faço na coreografia para performance da dança e literatura construímos imagens e damos voz aos poemas e textos. No caso de PC2, a narração com a voz de Susan foi fundamental no casamento das imagens e texto, essas indagações que acontecem quando estamos andando na rua ou conversando, foram perfeitas para dar o acabamento final. A narrativa foi criada na edição, como as decisões quanto ao som. Fizemos a edição em duas etapas, que foi finalizada no Brasil. E ainda pensamos em duas versões uma com legendas em português porque a narração é em inglês e a outra sem legendas porque a força das imagens junto com a voz de Susan são obra-prima. Em, PC2 cumprimos as etapas em três partes: 1) pesquisa: 2) ensaio, filmagem, edição (imagem e texto), filmagem, (edição imagem e texto), edição de voz e som, edição de legendas, edição sem legendas e 3) exibição.

Já, em PC3, o Margaridas se junta para mais uma pesquisa de criação com dois focos primeiro - a leitura de “Soprinho – o segredo do Bosque Encantado” de Fernanda Lopes de Almeida e a segunda a resposta à pergunta: Qual é a sua relação com o cerrado? O cerrado que escolhemos ficou no bairro de São Sebastião no Distrito Federal, no qual ficamos três dias em residência numa chácara. Nas reu-

niões prévias, a residência que eram ao ar livre, dentro da vegetação do cerrado, expúnhamos sobre esses dois temas, que faziam nos mergulhar em memórias da infância. Vamos dançar como crianças ou não? Vamos ser infantis? Não!!! Vamos deixar a criança interna se divertir, nosso estado de relaxamento e diversão e não aquela coisa horrorosa de adultos fazendo crianças, cruze! No primeiro ensaio que foi filmagem, tínhamos as narrações sobre as perguntas e as fotos das filmagens. Na residência foi uma filmagem de turnos de estruturas de improvisação. Estruturas que seguiam uma narrativa assim dia e noite, criaturas pequenas e grandes, magia e no cerrado, natureza. A produção do material foi extensa (daria para fazer um videodança de 20 minutos tranquilamente), porque os ensaios ficaram também muito bons, e eu pude improvisar na captação das imagens com liberdade, dançando com a câmera. A edição foi dolorosa, sofrida e de decisões solitárias - na realidade assinei a criação e a direção, primeira vez que tenho o domínio de tudo. Estava à frente de todo aquele material e como organizá-lo? Foi um container de “perdas provisórias”, (aprendi com Liana Gesteira) e ideias para próximos videodanças e escolhi duas narrativas com uma transição dia, tarde (transição) e noite. Escolhi a intenção de esperteza e recriação para o dia no cerrado, a água e a flor para transição e `noite a intenção da alegria, na casa e no final a porta encantada unto com o poema final do livro “Soprinho”. O som foi o ambiente e escolhi três músicas que usei trechos delas, só para aumentar a dramaticidade da cena mas o som original foi o mais predominante. O processo de composição foi composto dessas etapas: 1) pesquisa, ensaio, narração, filmagem, estruturas de improvisação; 2) edição som, imagem e texto e 3) exibição.

Para realização do ultimo videodança da serie Pequenas Criaturas, foi feita uma convocatória nacional foram 22 inscrições do Brasil, (fiquei bem feliz com a participação), 9 criadores foram selecionados, pela curadoria do CDPDan/CEN/UnB com mas duas não puderam vir há dois dias do início da residência em Brasília. todos receberam hospedagem, alimentação e ajuda de custos de 500 reais. Eles eram: Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP); Marcelo Sena e Liana Gesteira (Recife/PE); Andréia Oliveira, Isa Sara Rêgo e Luna Dias (Salvador/BA); Camila Oliveira, Cleani Marques Calazans e Olivia Aprigliano Orthof (Brasília/DF) Desses 9, apenas 7, passaram a semana realizando o quarto videodança da série “Pequenas Criaturas”, em regime de residência artística, que foi lançado no último dia da programação, junto com os outros três videodanças já realizados do Curso de Extensão Dança para Tela na Universidade de Brasília, que será percorrido a seguir.

Aos participantes foi enviado o seguinte e-mail:

Car@s, então queria nesses dias que precede que vcs pensassem e pesquisassem: textos, imagens, referências sobre esse tema.

Proposta 1: quem mora em Brasília. Procurar um lugar ou localidade aqui que não faria turismo, não mostraria para um visitante, por

que não é interessante, você não gosta, acha feio, tem vergonha de que exista...

Proposta 2: quem mora fora de Brasília pesquisar sobre a cidade e do mesmo jeito lugares que queira visitar mais pela curiosidade do que por beleza, agradabilidade, mas por esquisitice, estranheza, feiúra.

Todos os vídeos do Pequenas Criaturas estão sendo realizados com equipamento diferente. e esse será com essa câmera que se adapta no corpo, <http://gopro.com/hd-hero-cameras>, dêem uma olhada. Não tenho a menor ideia como funciona, vamos descobrir juntos.

Mas mesmo assim tragam seus notebooks, câmeras (celular, ipad,) com programas de edição, tragam sua tecnologia pois vamos fazer tudo da criação à edição.

Com esse tema o trabalho coletivo foi a característica principal no videodança 4 da série Pequenas Criaturas, trabalho de 16 olhos-mãos e 8 corpos-câmeras. O anti-turismo e a câmera GO PRO, dois temas desconhecidos para os 8. Então essa criatura teve a particularidade de possuir em seu processo de criação todas as etapas unidas

A massa de composição era levada de um universo de um criador para outro mesmo aqueles que já trabalhavam juntos tanto Olivia e Camila como Marcelo e Liana, se abriram para suas assinaturas próprias ao mesmo tempo que amalgamavam com as criações dos outros. Era uma distribuição farta de afetos, de vontades, de desapegos, de puxões do bolo de imagens, nessa mistura saiu um conjunto de partes unidas num bolo assado.

A zona de desconforto que se instalou foi o fermento: morar estilo 'novos baianos' por 5 dias, filmar no cemitério, decidir em 7 pessoas foi a experiência - rica, nova e surpreendente.

A locação escolhida foi o cemitério de Brasília que se chama Campo da Esperança - bem anti turismo. Incrível é ir para um cemitério sem cumprir a função dele. Parece um jardim alias em Brasília cheio de mangueiras que são visitadas constantemente por catadores de manga. Estávamos vivenciando o cemitério como um jardim que íamos nos divertir. Cada criador fez uma cena, em um local e escolhemos a queda e a espiral como movimentos motes para cada estrutura da cena.

A novidade foi a câmera GO PRO que filma como olho de peixe e faz imagens panorâmicas, abertas. O fato dá gente não ver o que se estava filmando porque a câmera fica grudada ao corpo, o corpo é que faz o movimento da câmera- fez toda a diferença.

Tivemos sorte fez sol no dia da filmagem e pudemos ficar mais descansados quanto à chuva e íamos revezando com a câmera em cada cena, quem filmava era o responsável pela cena. Mas houve vários momentos de aproveitamento que

eram construídos cada vez mais que a paisagem ia sendo desmitificada, sondável possível de criar intimidade. Trabalhar com 7 criadores é necessário discussões e nada de democratizações mais consensos. Passamos o dia no cemitério se divertindo, turistando.

Cada pequena criatura da série possuiu sua técnica, seguiu a vida própria de sua natureza sem rótulos, seguiu um fluxo de criação que nos imbuía a escolher vários processos de criação numa linguagem como videodança. Isso vale destacar para aumentarmos o modo de fazer acredito que o projeto cumpriu a função quando abriu esse leque de possibilidades de compor.

Dança para Tela, espaço/tempo de trocas e criação

Completando a noite da semana de criação da residência artística, houve um encontro de criadores, coreógrafos, filósofos se reuniram numa programação voltada para pensar, criar e executar videodança,. Na intenção de ampliar, fazer pontes, refletir e compartilhar é que *Dança para Tela*, promoveu uma programação gratuita e aberta ao público interessado e curioso em conhecer esse fazer-dançante.

Partindo desse “tripé”, pensamento, criação e execução, é que parcerias, apoios e patrocínio foram construídos, como do FAC - Fundo de Apoio à Cultura da secretaria de cultura do DF, as parcerias do FIL - Departamento de Filosofia e CEN - Departamento de Artes Cênicas da UnB, o apoio: CDPDan - Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia CEN/UnB e a realização do grupo Margaridas, além da classe de dança do DF e do Brasil.

Dissertações e teses defendidas no PPG-Arte no período 2º/2012

Mestrado

OLIVEIRA, Denivaldo Camargo- Formação de palhaço: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços. 16/07/2012

Orientador: Marcos Santos Mota

MOREIRA, Laura Alves- Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de drama e suas implicações. 30/07/2012

Orientador: Marcos Santos Mota

RODRIGUES, Raquel Nava- A cachonila vale ouro: narrativas cromáticas do carimim. 17/08/2012

Orientador: Nelson Maravalhas Junior

GONZAGA, Guilherme Goretti- Augustre Earle (1793-1838): uma aventura solitária pelos mares do sul. 24/08/2012

Orientador: Pedro de Andrade Alvim

PORATH, Vancleia Pereira de Campos- Dançando com o peixe vermelho: encontro entre o processo viewpoints e a improvisação estruturada de Anna Halprin na Composição cênico-coreográfica. 19/12/2012

Orientadora: Soraia Maria Silva

Doutorado

CUNHA, Carla Sabrina- Jinem Butô: corpoimagem na improvisação- 05/12/2012

Orientadora: Soraia Maria Silva

NORMAS PARA COLABORADORES

1. A revista VIS aceita colaborações de trabalhos originais e inéditos, de autoria individual ou coletiva, sob a forma de artigos, ensaios, entrevistas e resenhas, submetidos à apreciação de seu Conselho Editorial. Artigos não originais, isto é, já publicados, só serão aceitos em caso de edição esgotada ou de tradução para uma língua diferente da original.

2. Os textos devem:

a) ser gravados em editor de texto Word for Windows 6.0 ou superior, em formato A4, exclusivamente em fonte Times New Roman;

b) ter de 20 a 25 páginas, corpo 12, com espaço entrelinhas duplo, alinhado à esquerda;

c) conter título, identificação do autor, resumo/abstract, palavras-chave/keywords e referências bibliográficas.

3. Os textos e as imagens que os acompanharem devem ser submetidos em duas vias impressas idênticas e em arquivo(s) gravado(s) em um disquete ou CD.

4. O Título dos textos deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, em caixa alta e baixa (só as iniciais maiúsculas), ter no máximo 85 caracteres, não ter palavras ou expressões sublinhadas. Usar itálico somente para a grafia de palavras estrangeiras. O título e o subtítulo, se houver, devem ser separados por dois pontos (:).

5. A identificação do(s) autor(es) deve:

a) ser digitada em fonte Times New Roman, corpo 12;

b) conter, na linha abaixo do(s) seu(s) nome(s), o nome da(s) instituição(ões) a que está vinculado(s) como docente(s); pesquisador(es) ou aluno(s), digitado em fonte Times New Roman;

c) em caso de aluno de programa de pós-graduação, especificarse é mes-trando ou doutorando;

d) conter o endereço eletrônico do(s) autor(es) em fonte Times New Roman, corpo 12;

e) conter, em um único parágrafo, dados biográficos do autor com no máximo 50 palavras, em fonte Times New Roman, corpo 12.

6. O Resumo deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço entrelinhas 1,5. O Resumo deve ser digitado em um único parágrafo com o mínimo de 400 e o máximo de 800 caracteres, tanto na versão em português quanto na versão em inglês (Abstract).

7. As Palavras-Chave devem ser digitadas em fonte Times New Roman, corpo 12, em sequência na mesma linha, separadas por ponto (.) e finalizadas também por ponto. Podem ser inseridas de três a cinco Palavras-Chave, seguidas, na linha abaixo, pela versão de cada uma para o inglês (Keywords).

8. O Corpo do texto deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, com espaço entrelinhas duplo, alinhamento à esquerda, com o máximo de 25 laudas, incluindo referências bibliográficas.

9. Todas as imagens devem ser fornecidas em arquivos separados, em formato jpg, sua localização no texto deve ser indicada pela inserção de legenda e o número de cada arquivo deve corresponder ao número de ordem de ocorrência da figura ou tabela no texto.

10. A identificação de cada imagem no texto aparece na parte inferior, precedida da palavra designativa, seguida de seu número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos, do respectivo título e/ou legenda explicativa de forma breve e clara. A imagem deve ser inserida o mais próximo possível do trecho a que se refere, conforme o projeto gráfico.

11. A obtenção de direitos de reprodução das imagens utilizadas em cada texto, caso não sejam de domínio público, é de inteira responsabilidade do autor.

12. A numeração das notas explicativas é feita em algarismos arábicos, devendo ser única e consecutiva para cada artigo.

13. Para elaboração de referências, elemento obrigatório, recomendamos a norma ABNT NBR6023.

14. Para elaboração de citações, recomendamos a norma ABNT NBR10520.

15. As citações com mais de três linhas devem ser digitadas em parágrafo separado, com espaço entrelinhas simples, corpo 10 e sem aspas. As citações devem ser listadas no final do texto com Referências. Os dados bibliográficos completos das citações não devem ser inseridos no corpo do texto (ver norma citada no item 14).

16. As notas de rodapé devem conter apenas comentários imprescindíveis para a compreensão do texto e não os dados bibliográficos.

17. A editora da revista VIS poderá realizar modificações que visem à correção gramatical, à adequação às normas da ABNT e à formatação dos originais de acordo com o projeto gráfico.

18. As colaborações devem ser enviadas para o endereço: Conselho Editorial da Revista VIS; Programa de Pós-Graduação em Arte; Instituto de Artes; Universidade de Brasília; Prédio SG-1, Campus Universitário Darcy Ribeiro; Brasília; DF. CEP 70910-900

19. A revista VIS não se compromete com a devolução dos trabalhos recusados pelo Conselho Editorial.

