LEITURA DO GESTO NA FORMAÇÃO DO ARTISTA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA: O SINGULAR NOS ESTUDOS DAS TÉCNICAS SISTEMATIZADAS E NAS EXPERIÊNCIAS COMPOSITIVAS EM DANÇA

Rosa Ana Fernandes de Lima

Professora dos cursos de licenciatura e bacharelado em dança da Universidade Federal do Ceará

Mestre em artes do espetáculo coreográfico pela Universidade Paris 8

Email: rosinha_aninha@yahoo.com.br

Resumo

Considerando as transformações sugeridas pelo fazer/pensar das danças contemporâneas, somos instigados a repensar as práticas de ensino/aprendizagem das técnicas sistematizadas nos diferentes contextos de formação e criação em dança. Lançando mão dos saberes das leituras do gesto e tendo comoreferência algumas noções das filosofias da diferença, este presente estudo deseja propor a construção de uma atitude de análise do gesto dançado para a formação de corporeidades inventivas e questionadoras.

Palavras-chave

Dança Contemporânea. Formação em Dança. Criação. Diferença. Leitura do Gesto.

Abstract

Considering the transformations suggested by the doing/thinking of contemporary dances, we are instigated to rethink the teaching/learning practices of techniques systematized in the different contexts of formation and creation in dance. Using the knowledge of the gesture readings and with reference to some notions of the philosophies of difference, this present study proposes the construction of an attitude of analysis of the dance gesture for the formation of inventive and questioning corporeities.

Keywords

Contemporary Dance, Dance Training. Creation, Difference. Reading of The Gesture.

Introdução

A pesquisadora/artista da dança Thereza Rocha (2009) nos convida a entender e experienciar a técnica enquanto criação, fora do que foi instituído pelo pensamento hegemônico que define técnica como transmissão de um “saber fazer”, orientado por uma finalidade pré-definida. Numa perspectiva tradicionalista, esse “saber fazer” envolve o desenvolvimento de habilidades específicas: na dança, fala-se em “dominar” os elementos da dança ou os fundamentos técnicos da dança. As palavras fundamento e base remetem à noção de origem, de princípio, base aparece como “o que sustenta”. Assim, supõe-se que esse “saber fazer” configura-se como um caminho linear a ser seguido, partindo de um tronco-comum (metáfora arbórea do conhecimento que tanto agrada à concepção tradicionalista da educação), de onde todos os outros conhecimentos brotam. Esse modelo envolve também a noção de progresso, entendendo a aprendizagem como o superar de marchas evolutivas, indo sempre de um ponto menos evoluído a um ponto mais evoluído. Tal concepção do saber encontra-se em afinidade com os ideais iluministas que ainda povoam e ditam nosso modo de ensinar/aprender/conhecer. A noção de base também não está desvencilhada da noção de poder: quem define que fundamentos são esses? O ensino dessas bases atende quais interesses? E ainda, dominar e controlar são as operações que acompanham tais fundamentos: não se vivenciam esses fundamentos, estes devem ser controlados!

Escapando das tradições iluministas, Rocha (2009) nos convida a pensar com a lógica das possibilidades, ao invés de seguir a lógica das probabilidades. Não estaríamos mais orienta-

dos pela racionalidade, que fundou o pensamento na coerência empírica, mas poderíamos entender a experiência técnica em afinidade com a noção de diferença: tal fazer não teria como objetivo maior a produção de idênticos, e sim a criação incessante de diferentes.

O sujeito racional tal como concebido pela modernidade, tem sua subjetividade investida por um poder reticular que colabora com a manutenção do modo de ser/pensar hegemônico, controlado pelos interesses do capital. Guattari chama de subjetividades capitalísticas, os modos de existir massificados, normalizados (*apud* Miranda, 2000). Os filósofos da diferença¹ defendem o entendimento de subjetividade emancipada da identidade e da individualidade, já que estes princípios reduzem os diferentes modos de existir a um modelo único, prisioneiro das categorias normativas.

De acordo com Rolnik e Guattari (*apud* Miranda, 2000), existem duas relações possíveis à subjetividade: de alienação e opressão, quando o indivíduo se submete à subjetividade que lhe é imposta; ou uma relação de expressão e criação, envolvendo um processo de singularização, enquanto ato de apropriar-se da subjetividade a partir de si, no corpo, como corpo, num processo de invenção das existências. Essa singularidade não é sinônimo de identidade, não edifica o sujeito idealizado pelo pensamento da modernidade. É um ser singular da/na diferença, reinventa-se constantemente, seguindo seus desejos e necessidades, quando não estão orientados pelo padrão socialmente validado.

1 Filósofos como Foucault, Deleuze e Guattari, que partilham Nietzsche como referência e buscam nas suas práticas filosóficas, escapar das tradições filosóficas transcendentais, marcadas pela lógica da representação, do dualismo e da metafísica.

Na educação, trabalhar com/na diferença demanda a dissolução das práticas fundadas na repetição enquanto reprodução, imitação. Nos processos de ensino/aprendizagem, essa empreitada requer o reconhecimento da produção de diferença e não a transmissão de um conteúdo engessado a ser perpetuado. Em dança, esse processo envolve o descondicional, o desestabilizar dos esquemas sensório-motores interiorizados (Gil, 2001), através de práticas pedagógicas que privilegiam a inventividade à cópia, fomentando a produção do conhecimento a partir da singularidade de cada um, acolhendoas histórias perceptivas dos educandos.

Esse outro modo de aprender/ensinar permite o desmanchar da dicotomia técnica/expressão, entendendo a técnica enquanto experiência de caminhos plurais na construção das relações corpo/mundo. A expressão surgiria como a dobra que se “dar a ver”, como um avesso que não é oposição, mas um modo de organização/agenciamento poético das técnicas presentes.

Análise do movimento², técnica e criação em dança contemporânea

A dança contemporânea, pela valorização do gesto singular a cada corpo e pela diversi-

dade de projetos estéticos que deflagram diferentes processos de criação, faz com que não seja possível pensar numa estabilidade de procedimentos técnicos que caberiam em todas as situações. As questões estéticas/éticas/políticas de cada projeto solicitam a invenção de outras corporeidades, o artista é conduzido a investigar novas vias sensório-motoras, novos modos de ser/estar corpo para a produção, ao invés da reprodução, de movimentos e estados de corpo. Em vez de técnica enquanto receita infalível (base/tronco comum), um caminho mais potente seria a invenção de proposições pedagógicas que estimulem a experiência dos aspectos constitutivos do movimento, permitindo brechas para que cada corpo possa investigá-los a partir das suas singularidades.

Se a dança contemporânea é uma pergunta sem resposta (Rocha, 2012) que se dá por elaboração de projetos estéticos (Louppe, 2000), um corpo treinado e enrijecido por um universo técnico e estético não dá conta desse novo modo de pensar a criação em dança. Em cada projeto, a corporeidade deverá reinventar-se, pois será motivada por outras intenções de movimento que irão atualizar e transformar suas referências técnicas. A pergunta sugerida por Louppe (2000), (qual corpo para qual dança?) aponta justamente essa nova necessidade de constante reinvenção das corporeidades e suas técnicas a fim de dialogar com a diversidade de projetos estéticos em dança contemporânea.

O desafio estaria, então, nos modos como as proposições técnicas são abordadas: que olhar, que atitude são construídas no encontro com as técnicas sistematizadas?

Hubert Godard (*apud* Rolnik, 2005) distingue dois tipos de olhar: um que seria cortical, objetivante, que captura o contexto, funcio-

2 C. Roquet explica que apesar de ter surgido do campo de pesquisa da Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFMD), a abordagem de H. Godard não pode ser reduzida àquela. A proposição dos pesquisadores do departamento de dança da Paris 8 questiona o uso dos termos “análise” e “corpo” que remetem aos modos de conhecer da ciência e da filosofia tradicionais, limitando as possibilidades da investigação; e ainda, prefere o uso da palavra gesto que, para esses pesquisadores, contempla o aspecto expressivo do movimento. Com vistas à agilidade da escrita, opto por utilizar a denominação “Análise do Movimento”, com o cuidado de fazer a devida contextualização dessa designação. Ver: Roquet, 2011.

nando por associação a partir da história do sujeito; o outro seria subcortical, subjetivo, dilui a distinção sujeito/objeto, funde-se ao contexto, é um olhar espacializado que não está ligado ao tempo linear, existe uma sensorialidade que circula sem que esta seja consciente e interpretada. Godard (*apud* Rolnik, 2005) continua dizendo que, frequentemente, a história perceptiva de cada um faz com que não se consiga mais reinventar o meio com o qual se compõe, contribuindo com que o olhar associe as coisas sempre da mesma forma, é o que ele chama de neurose do olhar.

Deslocando para o universo da dança essas concepções de olhar propostas por Godard, podemos pensar os processos de ensino/aprendizagem do movimento se dando no ir-e-vir entre uma percepção subjetiva e uma percepção objetiva, e que os exercícios em danças consistem em criar condições para que essa ida-e-vinda seja possível. Para driblar essa neurose do olhar na experiência das técnicas sistematizadas em dança, podemos operar com uma abordagem sistêmica do gesto expressivo proposta por Godard, uma observação que “se situa entre a prática e a teoria, elaborando o pensamento a partir do gesto, buscando a compreensão dos mecanismos dinâmicos em jogo no ato dançado”³. Nessa abordagem, tenta-se perceber que gesto constrói o corpo no ato dançado, como surge sua potência expressiva e o que faz do gesto, poética. A partir daí, muitas outras perguntas aparecem: como o corpo gerencia sua

relação com a força da gravidade? Que espaços são construídos nessa relação? Que temporalidades o movimento inventa? Quais impulsadores/iniciadores do movimento estão em jogo?

Como não se configura num método fixo, nem carrega valores estéticos preestabelecidos, a abordagem de Godard (2010) pode ser deslocada para diversos universos técnicos em dança, possibilitando novas atitudes de compreensão do movimento e inaugurando novos caminhos para a experiências dos elementos constituintes da corporeidade dançante. Assim, nos estudos das práticas e técnicas de dança, procurando escapar da cópia embrutejada, é salutar potencializar o advento da sensação de outros e variados modos, renovando os processos perceptivos, pois Godard (2010) acredita que não se pode mudar um movimento se não mudamos sua percepção, afirmando que hábitos motores são hábitos perceptivos.

Uma pergunta pode animar as práticas pedagógicas e criativas em dança: como potencializar o advento da sensação de outros e variados modos, seja em qualquer universo técnico/estético? Não se trata, obrigatoriamente, de inventar novas técnicas, mas inventar, inverter os modos de sentir na compreensão desses saberes já existentes no campo da dança. E mais, não é questão de abolir os estudos técnicos, mas de entender a técnica como uma possibilidade, uma multiplicidade de vias a serem percorridas em diálogo com as dimensões criativas, expressivas e estéticas da dança.

Para operar com diferença, com multiplicidade, seria necessário abandonar a ideia de plenitude identitária que torna impossível a experiência dos outros de si, no que engessa as fronteiras corporais e aniquila a disponibi-

3 Conferência de C. Roquet, Corpo, gesto, corporeidade... Pensar a partir da dança, proferida em Foteleza no III Seminário Dança Teatro Educação: o corpo do corpo no corpo, em 25 de julho de 2014. Essa possibilidade de análise do movimento foi desenvolvida junto à equipe de pesquisa «Paris-8 Dança», previamente fundada por Michel Bernard, inclui hoje Isabelle Ginot, Hubert Godard, Isabelle Launey, Sylviane Pagès, Julie Perrin, Christine Roquet e Mahalia Lassibile.

lidade de afetação corpo/mundo. Trata-se de desmontar os compartimentos hierarquizados do sistema organismo (em ressonância com o CsO de Artaud, recuperado por Deleuze e Guattari, e a noção de corporeidade de Michel Bernard⁴) para se deixar transformar, construir-se com o outro, com o diferente. Como prática da alteridade, Godard (*apud* Rolnik, 2005) convoca a função prismática, um exercício do olhar que, ao mesmo tempo, atravessa as experiências/coisas de modo objetivo, guardando um fio condutor, e que se permite perder-se, confundir-se com o mundo, penetrando suas profundidades. Godard explica que existe essa capacidade de desdobramento no interior de cada sentido, que faz com o que a sensação viaje entre dois polos, o que permite criar um diferencial no processo perceptivo. Seria este, de acordo com Godard, o primeiro sentido da alteridade, que se dá no modo como cada um se organiza no ato de sentir. Sendo assim, a primeira alteridade não é um outro do movimento, mas uma disponibilidade para o sentir, permitindo um deslocamento dos hábitos perceptivos.

Caso Vila das Artes: a criação de imaginários dançantes

Durante três anos, atuei como professora de dança contemporânea na Escola Pública de

Dança da Vila das Artes⁵. Nesse tempo, estive à frente da concepção e direção coreográfica do espetáculo Ciranda⁶. Nessa escola, os espetáculos são construídos coletivamente, articulando os estudos técnicos em dança com a dimensão artística e criativa, e implicando a colaboração de estudantes, professores e coordenação da escola. Desse modo, os espetáculos não se reduzem à repetição de algo preestabelecido: os artistas em formação são motivados a criar, inventar, passando por momentos de investigação, seleção e composição de materiais artísticos. Através desses processos, os educandos desenvolvem autonomia e senso crítico como também, noções de responsabilidade e comprometimento. Cada ano, o espetáculo é norteado por um tema, abordando questões que conectam o espaço da escola com diversos universos artísticos e com as esferas sociais, políticas e culturais, além disso, amplia as referências dos estudantes, formando cidadãos capazes de atuar de modo reflexivo e consciente com o mundo.

Para Ciranda, algumas crianças participavam pela primeira vez de um espetáculo de dança, por isso, antes de iniciar a composição

4 Em afinidade com o pensamento do filósofo Michel Bernard que, subvertendo a categoria tradicional de corpo, sugere a noção/prática da corporeidade enquanto estrutura e trama que subentende a própria sensorialidade na sua materialidade e maleabilidade, independente de toda intencionalidade produtora de significado. A corporeidade seria um evento plural, dinâmico e aleatório como um jogo cruzado de forças intensivas ou de vetores heterogêneos. Ver: Bernard, 2001.

5 Surgida de uma ampla discussão com diversas camadas que compõem a cidade, a Vila das Artes (2006) é um equipamento cultural vinculado à Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (Secultfor). A Formação Básica em dança (FBD) é um dos programas da Escola Pública de Dança da Vila das Artes cujo projeto pedagógico foi elaborado acentuando a autonomia, a inventividade e a singularidade nos processos de ensino/aprendizagem em dança. Norteado por um pensamento contemporâneo em dança, este programa não se encerra numa única técnica, nem estética, provocando articulações entre pensamento e ação, entre dança e política. Participei enquanto professora da FBD de 2013 a 2016, sob coordenação de Ernesto Gadelha e direção de Cláudia Pires.

6 O espetáculo Ciranda buscou inspiração nos mitos do folclore brasileiro, mergulhando no universo das culturas populares e trazendo referências estéticas e imagéticas a partir de uma pesquisa realizada pelos alunos e professores. Dessa aproximação com o folclore, com o popular, elaboraram-se experiências em dança que foram se configurando em elementos de criação, dando corpo às nossas reinvenções desses universos atravessados por um olhar contemporâneo.

coreográfica, tive que desconstruir uma ideia preestabelecida do que seria dança para a cena, do que seria participar de um espetáculo de dança. Muitos dos alunos esperavam receber uma coreografia pronta a ser copiada, uma sequência de movimentos bem definida nos seus contornos espaciais e temporais. Ou ainda, tinham a expectativa de dançar uma história de narrativa linear, onde a representação asseguraria um entendimento unívoco da parte do público. Os alunos, antes do processo de investigação e criação, desejavam representar personagens que se distinguiam entre si pelos status de principais e secundários.

Uma das estratégias desenvolvida para desconstruir esse entendimento tradicional de dança cênica, foi lançar mão de imagens oriundas do universo cultural dos alunos para convocar imagens sensoriais e despertar um estado de dança que não mais se encerrava na reprodução de passos encadeados. Por exemplo, levei imagens impressas de fogo, de chama, de serpente para orientar a investigação do que seria a corporeidade do boitatá⁷. Partindo de questões tais como: quais seriam as danças desse corpo feito de fogo? Como um corpo serpente se deslocaria? Fomos buscando verbos que provocavam ações corporais, adjetivos que orientavam características sensório motoras, e nesse processo, criamos um plano de coloridos⁸, espaços e tempos que faziam surgir corporeidades inventivas e singula-

res. Cada aluno investigando a partir das suas referências culturais e perceptivas, responsabilizando-se pelo processo de criação.

A análise do movimento, tal como praticada por pesquisadores como Godard e Roquet, permitiu a construção de uma atitude de criação para o gesto, driblando a simples representação de imagens no que age corporificando estas imagens. A análise do movimento colabora para a constituição de imaginários sensíveis que se dão com corpo, através do despertar de sensações. Com esse olhar que a análise do movimento lança para o gesto e a partir do gesto, pudemos, professores e alunos, entender as cartografias tônico-posturais, espaciais e temporais do movimento, em ressonância com o universo estético do espetáculo. Trata-se mais de inventar modos de sentir as imagens do que operar representando essas imagens.

Como nos ensina Rolnik (2002), quando uma sensação nova é deflagrada, ela ainda não está situada nas cartografias de sentidos que dispomos. Nesse momento, acontece o processo de decifração e apropriação da sensação, numa espécie de cartografia interior, onde as sensações se apresentam em imagem, produzem-se no sistema sensório motor, que, por sua vez, está em íntima ligação com o sistema nervoso central. Daí a importância de variar os modos de sentir nos processos de ensino/aprendizagem do movimento, instaurando diferenças na gestão do peso, na relação corpo/espço, ou ainda, diversificando as dinâmicas de tempo.

As experiências de construção de imaginários sensíveis/dançantes abrem brechas para que as singularidades se manifestem, elaborando seus próprios agenciamentos, produzindo sentidos com os movimentos corporais e

7 Figura mitológica do folclore brasileiro, boitatá se apresenta como uma cobra de fogo sinuosa que aparece brilhando durante as noites, rastejando-se pelas matas e beiras de rios. Diz a lenda que o boitatá pode se transformar em brasa, para assim queimar e punir quem coloca fogo nas matas.

8 Pesquisadores do departamento de dança da Universidade Paris 8 tratam de colorido para falar das características dinâmicas do movimento, buscando desviar da palavra "qualidade" que ainda se inscreve no binarismo quantidade/qualidade, calcado num sistema de valor racionalista.

constituindo seus próprios saberes acerca do acontecimento da dança, dando sentindo também aos estudos das técnicas e da criação a partir dessa singularidade autônoma e inventiva.

A proposição de imaginários diversificados funciona como elemento de diferenciação que provoca novas dinâmicas nas relações normatizadas no processo do sentir, permitindo um livre cruzar e descruzar numa colaboração diversificada entre os sentidos. Godard explica que a incapacidade de constituir imaginários faz com que percebamos o mundo sempre da mesma maneira, provocando, como já citado, uma neurose do olhar, que podemos estender a todo processo sensorial e perceptivo, chamando de neurose perceptiva. Na dança, os imaginários fazem circular intenções plurais, despertando novas organizações sensório-motoras, atravessadas por coloridos de movimento que, por sua vez, carregam consigo potências expressivas, inaugurando poéticas dançadas.

Através dessas vivências com processos de criação, percebo que a atitude de análise do movimento permite experienciar a técnica como criação a partir da singularidade de cada artista, em consonância com seus desejos e projetos estéticos em dança. Assim, abole-se a relação de submissão do corpo à técnica, inventa-se um diálogo que permite compreender os agenciamentos sensíveis que atravessam a construção da corporeidade nas técnicas e criações em questão. A experiência da técnica e da criação seria uma busca das danças de cada um, como propõe Isadora Duncan quando diz que uma mesma dança não pode pertencer a dois corpos distintos (Louppe, 2000).

Referências

BERNARD, Michel. *De la Création Chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GODARD, Hubert. Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard. Entrevista concedida à Patricia Kuypers. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forberg. *Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAG/Unirio*, Rio de Janeiro, volume 2, número 2, julho-dezembro, 2010.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 2000.

MIRANDA, Luciana Lobo. Subjetividade: a (des)construção de um conceito. In: SOUZA, Solange Jobim (Org.). *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

ROCHA, Thereza. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. In: MEYER, S.; NORA, Singrid.; Wosniak, C. (Org). *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica*. Joinville: Letradágua, 2009.

_____. Por uma docência artista com dança contemporânea. In BRIONE, H.; GONÇALVES, T.; PARRA, Denise; VIEIRA, Carolina (Org.). *Docência- artista do artista- docente: Seminário Dança Teatro Educação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

ROLNIK, Suely. O que está por trás da coisa corporal? In: *Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro*. Catálogo publicado por Musée de Beaux-Arts de Nantes, França em 08 de outubro de 2005. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens

_____. Subjetividade em Obra: Lygia Clark: artista contemporânea, In: *Nietzsche Deleuze Que Pode o Corpo*. (Org.) Daniel Lins. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2002, p 269 a 279.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do *gesto expressivo*. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. *Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PP-GAG/Unirio*, Rio de Janeiro, volume 3, número 1, janeiro-julho, 2011.

Recebido: 02/05/2017
Aprovado: 30/06/2017