

Nádia Brasil Silva

DANÇANDO VETORES

Ensaio etnográfico sobre algumas possibilidades de experienciar e assistir o grupo Cena 11 Cia. de Dança

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido ao Programa de
Antropologia Social da Universidade
Federal de Santa Catarina para a
obtenção do Grau de Bacharel em
Antropologia
Orientador: Prof. Dr. Scott Correll
Head

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Brasil Silva, Nadia

Dançando Vetores : Ensaio etnográfico sobre algumas possibilidades de experienciar e assistir o grupo Cena 11 Cia. de Dança / Nadia Brasil Silva ; orientador, Scott Head, 2018.
66 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Antropologia, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia. 2. Etnografia. 3. Antropologia. 4. Liminaridade. 5. Dança. I. Head, Scott. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Antropologia. III. Título.

Nádia Brasil Silva

DANÇANDO VETORES

Ensaio etnográfico sobre algumas possibilidades de experienciar e assistir o grupo Cena 11 Cia. de Dança

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Antropologia e aprovada em sua forma final pelo Programa de Graduação em Antropologia Social – UFSC.

Florianópolis, 27 de fevereiro de 2018.

Prof. ^a Maria Eugenia Dominguez, Dra.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Scott Correll Head, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Viviane Vedana, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Janaína Santos de Macedo, Ma.
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Isso aqui é só mais um TCC no mundo, ainda assim quem já passou por esse processo deve muito bem conhecer a dor e a delícia desse processo de pesquisa e escrita. Pode ser que a dor, no meu caso, tenha sido fruto de um fruto bem verde que sou euzinha aqui, me aventurando pelas terras desconhecidas da pesquisa de campo, por essa tal Antropologia e, ainda, escrevendo esse negócio chamado etnografia... Já a delícia, diz respeito a colisão de pessoas e acontecimentos que possibilitaram este trabalho. É tanta gente boa e querida que nem dá vontade de citar nomes, já que minha (falta de) memória certamente deixaria gente de fora... Mas farei o possível.

Agradeço aos familiares e pessoas amigas que tiveram paciência e disponibilidade para me escutar e aturar durante este processo, sobretudo aos que me fizeram acreditar na importância dessa pesquisa, assim como todas as queridezas que me ajudaram com seus generosos feedbacks.

Não poderia deixar de agradecer ao meu orientador, Scott, que esteve sempre presente me auxiliando a construir e organizar minhas ideias desde o projeto até a entrega do trabalho final, por ter sido sempre uma pessoa disponível, solícita e paciente.

Agradeço também à banca, Janaína e Viviane, por terem aceitado o convite e também por terem contribuído com as minhas curiosidades nos processos iniciais da pesquisa. Me alegra saber que vocês duas terão lido o produto final.

Agradeço ao Grupo de Estudos em Oralidade e Performance – GESTO/UFSC, que me acolheu praticamente desde o início do curso, pelos encontros e espaços de compartilhamento que tiveram uma importância definitiva não só para esse trabalho, mas à minha formação como um todo.

Muito obrigada a todas as pessoas que participaram dos encontros do Coletivo de Estudos em Ambientes, Percepções e Práticas - CANOA/UFSC, onde pude apresentar meu projeto pela primeira vez, e onde as discussões sempre fermentaram ideias tão boas.

Agradeço imensamente ao Grupo Cena 11 Cia. de Dança que proporcionou todos esses espaços de compartilhamento, espaços potentes, férteis e abertos a quem tivesse interesse de chegar e ver, dançar, conversar... É uma alegria sem tamanho presenciar um trabalho tão sério e de trajetória tão longa aqui em Florianópolis, lugar onde todas as políticas públicas trabalham para dificultar que a arte possa ser qualquer coisa que não um passatempo, um hobby.

Muito obrigada a todxs que esbarraram na minha vida nesse processo, professorxs não só de antropologia, mas axs professorxs amadxs do Colégio de Aplicação, assim como minhas tão estimadas professoras de dança e yoga também, todxs foram e seguirão sendo fundamentais para mim!

Um xêro a todes que compartilharam de prosas e danças comigo nesse processo e axs que sabem que foi golpe.

E que siga o baile!

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso constitui um ensaio etnográfico que relata sobre diferentes possibilidades de experienciar e assistir o grupo Cena 11 Cia. de Dança. Tem como proposta experimentar corpo, movimento, dança e antropologia a partir da pesquisa etnográfica, refletindo desde as práticas do grupo e da bibliografia utilizada na construção do trabalho sobre o movimento corporal enquanto percurso de conhecimentos com as práticas do Cena 11. Em particular, destacam-se alguns dos engajamentos da etnógrafa com as práticas do grupo (enquanto espectadora e participante) traçados ao longo do trabalho de campo.

Palavras-chave: Etnografia, Antropologia, Limiaridade, Dança, Espectador emancipado

ABSTRACT

This Conclusion Graduation Work concerns an ethnographical essay that reports on different possibilities on experiencing and spectating the group Cena 11 Cia. de Dança (Cena 11 Dance Company). Its proposal lays on experiencing body, movement, dance, anthropology and ethnographical writing from the group practices and the bibliographical references used to build the paper on corporeal movement as a percusser knowledge with the group practices, and the ethnographer engagements that were built with the group along the fieldwork.

Keywords: Ethnography, Anthropology, Limiarity, Emancipated Spectator.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fichas distribuídas na entrada	33
Figura 2 – Detalhes da pintura facial e do figurino	35
Figura 3 – Registro da atividade de observação das esferas magnéticas.....	51

SUMÁRIO

PRÓLOGO	27
1 SOBRE SER ESPECTADOR EM QUATRO	
EXPERIÊNCIAS.....	31
1.1 MONOTONIA DE FUGA E APROXIMAÇÃO PARA SETE	
CORPOS 31	
1.2 EXPERIÊNCIA UM	32
1.3 EXPERIÊNCIA DOIS	36
1.4 EXPERIÊNCIA TRÊS.....	38
1.5 EXPERIÊNCIA QUATRO	38
1.6 INTERLÚDIO:	43
2 DA METÁFORA À DANÇA: TRANSBORDAMENTOS	
DE ANALOGIAS À FÍSICA BÁSICA E À FISIOLOGIA EM	
FAZERES DIRIGIDOS NO CENA 11 CIA. DE DANÇA	47
2.1 Descrição: fazeres dirigidos no Cena 11	47
2.2 Em plano alto	47
2.3 Em plano baixo	49
2.4 As esferas magnéticas	50
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
4 EPÍLOGO	63
REFERÊNCIAS.....	65

PRÓLOGO

Neste trabalho de conclusão de curso, propus-me a experimentar corpo, movimento, dança e antropologia a partir de uma pesquisa etnográfica com o grupo Cena 11 Cia. de Dança com o intuito de refletir, a partir das práticas do grupo e da bibliografia utilizada na construção deste ensaio etnográfico, sobre o movimento corporal enquanto percursor de conhecimentos com as práticas do Cena 11, assim como a partir dos engajamentos entre eu – enquanto etnógrafa – e o grupo que foram estabelecidos ao longo do trabalho de campo.

O grupo Cena 11 Cia. de Dança é um grupo de dança contemporânea que realiza seus ensaios na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, no Jurerê Sport Club - JUSC. O grupo existe desde 1986 e sofreu mudanças consistentes ao longo de sua história¹ em relação a suas propostas e estética – surgiu enquanto um grupo de jazz e hoje identifica-se enquanto contemporâneo –, assim como já teve seu corpo de balé alterado muitas vezes ao longo de sua trajetória. No site² do grupo, consta a descrição de que “[o] grupo Cena 11 Cia. de Dança instaura projetos de pesquisa e formação, sempre com o propósito de confluir teoria e prática no entendimento de dança. Um núcleo de criação com formação em várias áreas compõe a base para uma produção artística em que a ideia precisa ganhar expansão num corpo e se organizar como dança.” E, ainda que “[o] que torna o Grupo Cena 11 Cia. De Dança uma referência importante no cenário da dança contemporânea no Brasil, são sólidas características que têm como princípio: conceitos éticos e estéticos sobre o corpo e o ambiente onde este corpo está inserido, produção unida à pesquisa artística, dança e tecnologia, e, mais recentemente, o intercâmbio de estudo e prática com outros grupos de arte e dança”. Neste sentido, considero que o trabalho desenvolvido pelo grupo Cena 11 Cia. de Dança (seus ensaios, espetáculos, intervenções, etc.) consiste em um campo especialmente rico para se pesquisar e produzir reflexões sobre dança e movimento enquanto percussores de conhecimento.

No exercício de compor a revisão bibliográfica do presente trabalho, acabei deparando-me com uma dissertação sobre a experiência

¹ Para conhecer mais sobre a história do grupo, sugiro a leitura do capítulo “Três década em 11 cenas” in XAVIER, Jussara Janing. “Grupo Cena 11 Dançar é conhecer”. São Paulo: Annablume, 2015.

² <https://www.cena11.com.br/> (acessado em 14 de maio de 2015)

de dançar no grupo. Sua introdução abria com uma frase proveniente de uma metáfora usada pelo diretor do grupo no processo compositivo o qual a pesquisadora participou: “Não existe fracasso para a onda do mar”. Maria Carolina Vieira (2014) aciona a metáfora para aproximar o contexto de criação do grupo, em que cada ação era compreendida enquanto acontecimento, ou seja, era concebida enquanto parte de um campo de possibilidades daquele dado momento. Neste sentido, não poderiam ser pensadas enquanto “tentativas” que poderiam abrir espaço para o erro ou acerto. Cada acontecimento era o que era, como uma onda que quebra na costa, fruto de uma tempestade ou de uma leve brisa. Da mesma forma, sua dissertação tampouco se propunha enquanto tentativa, mas como uma sucessão de acontecimentos possíveis no momento presente da sua escrita.

A imagem das ondas despreziosas surgindo no mar trouxeram-me à memória um momento do campo, em um dos workshops do grupo, em que após realizarmos diferentes dinâmicas com o corpo, observávamos pequenas esferas magnéticas rolares no chão³, num espaço vazio que formávamos entre nós numa espécie de círculo. Cada pessoa portava algumas esferas consigo e as lançava naquele espaço. Com uma intensão dada ao lançamento ou não, o que se observava era sempre um trajeto inesperado para aquela esfera, assim como rearranjos inusitados aos desenhos que estes ímãs formavam a cada intervenção.

Durante a pesquisa, não pude deixar de sentir-me como uma dessas esferas magnéticas, movida por campos magnéticos que estavam constantemente se reorganizando a minha volta e fazendo com que, imprescindivelmente, eu mesma me reorganizasse. Ou talvez como uma onda do mar que tomava forma de acordo com uma imensidão de pressupostos climáticos. Sentia-me assim enquanto estava completamente envolvida numa dinâmica corporal proposta pelo grupo - em que nunca conseguia traçar um trajeto para eu mesma - ou quando me deparava com fim de uma “experiência” com o grupo e pensava como ela poderia se relacionar com o meu projeto de pesquisa. O campo sempre me levava para lugares inusitados. Talvez minha experiência de campo fez com eu percebesse, desde as possibilidades da dança e de pesquisá-la, um fenômeno da vida que sempre existiu.

Lembro que algumas semanas antes de começar meu primeiro semestre na graduação, comecei a frequentar as oficinas de dança africana do “Coletivo Abayomi de dança e percussão” e não demorei

³ A descrição dessa dinâmica será retomada com mais profundidade no Capítulo II.

muito para que o meu interesse nas aulas de dança se deslocassem do ritmo dos tambores e suas coreografias cheias de energia para os exercícios de aquecimento e dinâmicas de grupo, os quais descobri serem provenientes da dança contemporânea, modalidade de dança a qual a professora do grupo também estudava.

A partir desse interesse, comecei a dançar Contato Improvisação em cursos, laboratórios e das jams desta modalidade de dança, e a fazer aulas de dança contemporânea com Elke Siedler, que já foi bailarina do Cena 11. Além das práticas, passei a frequentar – sempre enquanto espectadora – ensaios abertos, espetáculos e festivais de dança, além conferências e palestras sobre dança que aconteciam na UDESC e na UFSC.

As práticas e minhas experiências enquanto espectadora foram ganhando novas formas e possibilidades enquanto pontos de partida para reflexões ou maneiras complementares para pensar e compreender as teorias antropológicas que conhecia em sala de aula e através das leituras do curso. Inclusive, aquilo que compreendia como “espectadora” transformou-se ao longo desse processo. O que antes eu entendia como uma postura mais passiva em relação à dança (estar sentado observando ao invés de estar dançando e fazendo) foi tomando novas proporções, outras potencialidades e possibilidades.

Essas interseções entre a dança e a antropologia foram evidenciando-se com cada vez mais frequência em meus exercícios de escrita do curso de antropologia, sendo que muitas dessas articulações entre a prática da dança e antropologia tornaram-se temas grande parte de meus trabalhos finais das disciplinas que concluí ao longo do curso e uma destas ocasiões fundamentou o projeto de pesquisa desta monografia.

Em um dos semestres do curso, conheci a obra “Corpo e Alma: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe” de Loic Wacquant (2002), em que o autor utiliza do método participação-observante, ou seja, tomava o seu corpo enquanto uma de suas ferramentas de pesquisa, defendendo que no pugilismo existiriam aspectos que poderiam apenas ser percebidos e analisados pelo pesquisador se seu corpo fizesse parte da pesquisa de campo.

Quase simultaneamente a leitura desta obra, participei do treinamento “Colônia - mobilidade emergente de autonomia coletiva”, viabilizado pelo Grupo Cena 11 cia. de Dança no Festival Palco Giratório 2014 – sem ainda ter qualquer propósito de realizar pesquisa sobre o grupo – e percebi o quanto esta experiência fez com que minha compreensão sobre o trabalho do grupo fosse expandida e, de fato, pude

perceber aspectos do trabalho do grupo – que já conhecia por ter assistido a algumas apresentações e vídeos do grupo disponíveis na internet - que se não fosse por minha disponibilidade corporal, talvez nunca seriam-me perceptíveis.

Deste modo, no momento em que escolhi o grupo para ser meu “objeto de estudo”, quis dar ênfase a este método de pesquisa, propondo-me, num primeiro momento, a participar do cotidiano do grupo, de suas rotinas de ensaio. Queria me inserir no cotidiano do Cena 11 de maneira análoga a que Wacquant se inseriu no campo do pugilismo. Meu interesse de pesquisa residia em saber como funcionam e se gerenciavam seus processos criativos, saber como se aprendia a dançar no Cena 11... Contudo, isto não foi possível, ao menos não da maneira que imaginei que o faria.

Ao explicitar a minha proposta de pesquisa a uma das integrantes do grupo, soube que esta proposta de pesquisa de campo não seria viável, o que fez com que os trajetos da minha pesquisa, que estavam de antemão traçados no meu projeto, tivessem que se re-organizarem. Desta maneira, os espaços do grupo os quais já vinha participando – apresentações, oficinas, workshops, ensaios abertos - e que considerava enquanto “pré-campos”, tornaram-se, de fato, meu campo de pesquisa.

As experiências do grupo que havia “deixado de lado”, por assim dizer, acreditando que de alguma forma eram menos valiosas que os ensaios – ou o cotidiano do grupo - foram pouco a pouco revelando, cada qual, suas potências particulares. Complementaram-se como peças de um quebra-cabeças para compreender o grupo como um todo, mas funcionavam também como peças que, independentemente de formar uma imagem final, tinham como potencial revelar seus próprios mundos, quando isoladas do conjunto que formavam. Assim sendo, o trabalho é composto por dois capítulos que buscam relatar sobre diferentes maneiras de experimentar o grupo desde distintas perspectivas, que muitas vezes acabam sendo perspectivas sobrepostas.

Considero importante frisar que todos esses espaços que constituem o que aqui chamo de “campo de pesquisa” – apresentações do grupo, ensaios abertos, workshops e oficinas – foram todos espaços públicos, gratuitos. Espaços em que o grupo compartilha suas práticas, processos e ferramentas de pesquisa com o público.

Todas as imagens utilizadas no trabalho estão disponíveis em “modo público” na página do Cena 11 Cia. de Dança no Facebook e têm como objetivo ilustrar as descrições aqui presentes. Além disso, acredito que estas imagens oferecem um olhar mediado pelo grupo, ou seja, ainda que indiretamente, evidenciam um modo do grupo se apresentar.

1 SOBRE SER ESPECTADOR EM QUATRO EXPERIÊNCIAS

Este capítulo é escrito através de diferentes perspectivas de “espectador”, a qual será discutida ao longo do capítulo, e é dividido em quatro partes, cada qual constituindo uma maneira distinta de experienciar o grupo e constituem descrições sobre diferentes maneiras e pontos de vista de “espectar” um mesmo trabalho do grupo, “Monotonia de fuga e aproximação para sete corpos”⁴: sobre o palco, em ensaios abertos, assim como a própria experiência de descrição do trabalho.

1.1 MONOTONIA DE FUGA E APROXIMAÇÃO PARA SETE CORPOS

“Monotonia de fuga e aproximação para sete corpos” é um trabalho do grupo que assisti quatro vezes: a primeira num contexto de apresentação, no teatro Pedro Ivo, duas outras vezes em ensaios abertos, na sede do grupo, em Jurerê e, a quarta vez, novamente no teatro. Este capítulo consta numa reflexão sobre o que “significou” assistir a este trabalho mais de uma vez e em condições distintas – no palco e no ensaio -, as diferentes perspectivas que constituíram o olhar de uma espectadora que em cada uma dessas situações conseguia perceber algo distinto numa “mesma coisa”, seja pelas as situações as quais assistiu ao trabalho - vezes no espaço de apresentação, no teatro, e vezes na sede de ensaio do grupo - num contexto de “ensaio aberto”, em que o grupo performava o trabalho aos presentes e, em seguida, conversava sobre o mesmo com o público, contando sobre os processos do trabalho, sobre suas experiências de apresenta-lo em diferentes lugares, assim como respondendo a questões, etc. – seja pelo fato de que a cada vez que assistia, conhecia o grupo de uma maneira diferente e isto pelo meu envolvimento em oficinas do grupo, por alguns aspectos da performance que eram quase que “segredos” já não os fossem mais pra mim, pelas leituras sobre o grupo e até meus conhecimentos sobre dança contemporânea terem tornando-se mais amplos.

Assim sendo, a espectadora em questão sou eu mesma: uma espectadora que é levada à performance – no ensaio, no teatro – primeiramente por estas serem atividades prazerosas para mim que gosto de dança, pratico dança e aprecio o trabalho do grupo. E, ao mesmo tempo, me propus pesquisar o grupo, sou estudante de

⁴ A duração dessa performance é de aproximadamente cinquenta minutos.

antropologia e as apresentações, ensaios e práticas do grupo os quais assisto/participo são meu campo de pesquisa. Estes, por tanto, são aspectos que orientam meu olhar e minhas experiências com o grupo.

1.2 EXPERIÊNCIA UM

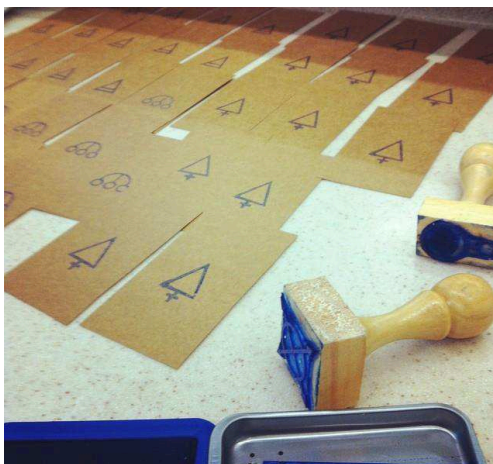
Assisti a este trabalho pela primeira vez no Teatro Pedro Ivo, na cidade de Florianópolis. Estava me organizando, na semana em questão, para ir até ao teatro e a primeira coisa que fiz foi verificar sobre a disponibilidade de ingressos. Descobri que a entrada era franca e que as mesmas seriam distribuídas uma hora antes do espetáculo. Algo que considerei um tanto quanto estranho nesta minha pesquisa sobre a disponibilidade de entradas foi seu número limitado: seriam disponibilizados apenas cem ingressos, quantidade consideravelmente menor que o número de poltronas do teatro. Comentei com a pessoa que iria comigo ao teatro e ela também achou estranho, pois, assim como eu, já conhecia o lugar e sabia que o espaço comportava mais pessoas. Por que irão distribuir apenas cem entradas? Primeiramente pensamos que a equipe do teatro havia se equivocado na divulgação e, em seguida, pensamos na possibilidade do próprio grupo ter, por algum motivo, retido algumas entradas para distribuir a pessoas específicas (como a amigos, produtores, etc.). Depois, comentando sobre isto com alguns conhecidos que já haviam assistido, estes apenas enfatizaram à importância de se chegar cedo, pois os ingressos acabavam rápido, mas não deram muito detalhes sobre o porquê.

No dia da apresentação, cheguei no teatro cerca de uma hora e quinze minutos antes da apresentação, entrei numa fila que já era formada por cerca de outras vinte pessoas. Esperei e retirei um par de ingressos, já que cada pessoa poderia retirar até dois e meu amigo não teria como chegar mais cedo. Quando nos encontramos, me perguntou se havia conseguido as entradas, respondi que sim e que, de fato, elas terminaram bem rápido e que realmente apenas cem entradas teriam sido distribuídas, a informação estava correta. Ficamos, então, aguardando a abertura do teatro. Ao se aproximar à hora do espetáculo, chamaram as pessoas que tinham ingresso, o segurança verificava a entrada e passávamos para uma espécie de antessala que antecipava a entrada do espaço do teatro e delimitava-se do hall por uma porta de vidro, como uma vitrine.

As portas que levariam até as do próprio teatro – ou onde encontram-se as poltronas e palco – continuavam fechadas. Logo avistei alguém que sabia que fazia parte do grupo e esta pessoa distribuía a cada

um de nós uma ficha dourada, cada uma contendo um símbolo que variavam em sete figuras diferentes. Assim que se verificou que cada pessoa tinha uma ficha, as portas foram liberadas e fomos orientados a não ocuparmos as poltronas do teatro, e sim irmos até o palco, onde estavam dispostas em círculo, banquetas de papelão sendo que cada uma, aleatoriamente, tinha um dos símbolos desenhado. Sete assentos dispostos alternadamente na primeira fileira do círculo já estavam ocupados pelos dançarinos e estes diferenciavam-se dos demais lugares pelo fato de terem encostos. Outros três lugares com encostos encontravam-se entre as banquetas, mas ocupados com algo no lugar do assento, como forma de sinalizar que já estavam ocupados. Os dançarinos pareciam estar meditando, sentados com os joelhos afastados na largura dos quadris, as palmas de suas mãos repousavam sobre os joelhos, suas solas dos pés completamente em contato com chão, as colunas eretas e todos com as expressões faciais relaxadas, as pálpebras também relaxadas e com os olhos fechados. O único movimento visível era o do ar passando por seus pulmões.

Figura 1 – Fichas distribuídas na entrada



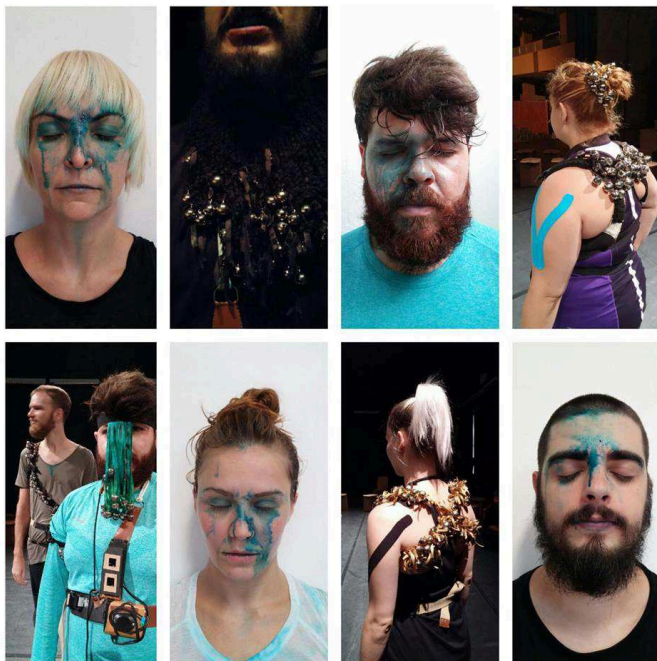
Fonte: Página do Facebook do Cena 11: <<https://pt-br.facebook.com/grupocena11/>>

Desde o momento da distribuição das fichas foi possível observar que algumas pessoas ficaram um tanto quanto tensas, pensando que poderiam ter que participar da apresentação em algum momento por conta da ficha que ganhou ou ter que se sentar longe dos seus amigos,

longe do namorado, enfim. Algumas pessoas, inclusive, no momento que perceberam que cada assento possuía um dos símbolos, começaram um movimento de tentar trocar de ficha para poder sentar do lado de alguém em específico e não de uma pessoa estranha. Contudo, em momento algum foi especificado que cada pessoa teria, obrigatoriamente, que se sentar na banqueta com o símbolo igual ao que ganhou e, tampouco, que poderíamos sentar em qualquer lugar. Eu e minha “dupla” resolvemos, discretamente, guardar no bolso o papel dourado e sentamos um ao lado do outro, independentemente do símbolo desenhado em nossas banquetas, numa das “fileiras” do círculo que ficava um pouco mais afastada dos dançarinos, sem saber se esta decisão poderia atrapalhar o andamento do espetáculo em algum momento.

Cada um dos dançarinos vestia-se de maneira distinta, mas figurino constava de roupas esportivas, como calças e shorts de lycra ou moletom, tênis de caminhada/corrida convencionais, que encontramos em qualquer loja de calçados, mas que claramente haviam sido estilizados, fitas musculares – também conhecidas como kinesio tape – em diferentes partes do corpo de cada um, além de um acoplamento facial que dava um tom futurístico ao figurino relativamente simples. Havia também vestimentas com guizos penduradas no encosto de suas cadeiras.

Figura 2 – Detalhes da pintura facial e do figurino



Fonte: Página do Facebook do Cena 11: <<https://pt-br.facebook.com/grupocena11/>>

As luzes se apagam de modo que não é possível enxergar mais nada. Então, inicia-se a trilha sonora do espetáculo acompanhada pela iluminação, as quais variam em ritmos e tons numa relação direta. Os dançarinos permanecem em suas posturas “meditativas” e são iluminados, alternadamente nessa dança de som, luz e breu. Em seguida - e também em relação às marcações sonoro-luminosas - saem de suas posturas meditativas, um a um. Levantam-se e ficam de pé em frente a suas cadeiras e ativam um apetrecho em suas cinturas que começa a apitar: uma espécie de sensor de ré. Cada cadeira também possui um desses sensores. Quando todos os sensores já estão ativados, rugindo de suas cinturas, cada um num momento diferente realiza movimentos de caminhada ao centro e no centro do círculo. A medida que se afastam e se aproximam dos demais dançarinos ou cadeira o apito se intensifica, suaviza, cessa. Em momentos alternados, cada um volta a sua cadeira,

desativa o acoplamento da cintura, retira o cinto e pendura-o na cadeira e então volta a realizar os movimentos de caminhada, até que o som dos sensores já cessa completamente. Os movimentos de caminhada continuam e as mesmas relações de aproximação e afastamento fazem-se presentes na ausência dos sensores. Ao longo do espetáculo o ritmo de suas caminhadas varia, acontecem também quedas que costumam levar a outros movimentos que acontecem com o corpo no plano baixo, movimentos no chão. Os músculos faciais de cada um também variam em suas tensões, dando a impressão de que eles estão num estado de transe. Agora observo que seus rostos estão pintados com borrões de uma tinta azul, apesar de estarem com suas faces despidas de qualquer tipo de pintura facial no início do espetáculo e de tampouco ter observado qualquer momento dedicado à sua pintura.

Ao fim, todos voltam a se sentar nas suas cadeiras de papelão e em suas posições iniciais, no que chamei de “postura meditativa”. A iluminação e a música seguem em dança nos seus momentos de som e pausa, focos luminosos e escuridão total. A música para, a luz volta ao que parece ser o mesmo estágio ou um nível de iluminação semelhante ao que o lugar tinha quando chegamos. Conseguimos todos nos ver – o público – os integrantes do Cena 11, os sete bailarinos e as demais pessoas que não dançaram seguem caladas, com os olhos fechados e postura meditativa. Algumas pessoas do público trocam olhares umas com as outras: acabou? O que será a gente deve fazer? Algumas pessoas puxam aplausos tímidos, outras continuam se perguntando se já acabou, umas vão embora, mas em passos meio indecisos, virando seus rostos de vez em quando em direção ao palco para ver o que acontece. Mais uma salva de palmas, desta vez mais calorosa, mas os Cena 11 se mantem na mesma posição.

1.3 EXPERIÊNCIA DOIS

Nos ensaios abertos a experiência de assistir ao grupo na sua sede de ensaios e não no palco, num teatro, tornou-se uma experiência significativamente distinta e, isto, por um conjunto de variantes – numa relação de comparação entre palco/ensaio -. Já de início, não tínhamos que retirar entradas e tampouco ganhávamos bilhetes dourados com um símbolo gravado, apenas esperávamos no hall do restaurante do JUSC que fossemos chamados para subir até a sede do grupo. Chegando ao espaço, não encontrávamos os dançarinos em suas posturas meditativas, mas preparando-se para o ensaio – vestindo-se, alongando-se, conversando, mastigando pastilhas azuis – produto que se tornaria o

pigmento da sua pintura através de seus “acoplamentos faciais” desenvolvido especificamente para e pelo grupo para este fim. Esta última informação, inclusive, objetive também por estar num ensaio e não na plateia de uma apresentação, pois pude observá-los mastigando as pastilhas e perguntei à dançarina que se sentou ao meu lado, no círculo, sobre o propósito das pastilhas. Perguntei também se a kinesio tape tinha alguma finalidade técnica ou terapêutica, e ela me disse que sua finalidade era estética: compor o figurino.

Por conta da iluminação - as luzes da sala se mantiveram acesas e não havia nenhum tipo de “efeito especial” - o aspecto da “maquiagem” tornou-se mais evidente, assim como o trabalho de expressões faciais que também faziam parte do trabalho.

Ao fim de cada ensaio aberto, estava programada uma conversa sobre o trabalho do grupo, sendo que cada dia de ensaio contava com uma convidada que contribuiria com seus comentários nessa conversa e, posteriormente, produziria um material escrito sobre a experiência de assistir ao ensaio.

Em um desses dias, o diretor e coreógrafo do grupo comentou sobre as diferenças da experiência de assistir ao trabalho em uma apresentação “formal”, no palco e ali na sede, num ensaio. A primeira diferença estava no fato do ensaio não contar com a distribuição dos papéis dourados. A finalidade dos papéis seria, simplesmente, a de tencionar o público: o casal que foi junto agora se vê diante a situação de ter que se sentarem separados e isto os incomoda, as pessoas ficam se questionando sobre o porquê dos símbolos e quais seriam os seus possíveis significados, se isto pode designar a alguma participação especial durante a apresentação ou não.

Também foi narrada uma estória curiosa sobre uma apresentação do grupo durante uma turnê pelo oeste catarinense. As pessoas ficaram intrigadas com qual seria o significado daqueles símbolos – pra que serviam? – então, quando chegou ao fim não usual da mesma – como com a plateia aplaudindo e os performers executando algum tipo de agradecimento -, o público pensou que, de alguma maneira, teriam que “reativar” a performance, e que isto teria alguma coisa a ver com os símbolos. Mexeram nas banquetas e as reposicionaram de acordo com os símbolos e, então, observaram que uma das pessoas que continuava ali sentada, tinha um daqueles símbolos tatuados na mão. Portanto, pensaram que cada um deveria conter um desses símbolos em alguma parte do corpo e eles teriam que descobrir onde.

1.4 EXPERIÊNCIA TRÊS

A segunda vez em que assisti ao “Monotonia de fuga e aproximação para sete corpos” numa apresentação, no palco, foi na mesma semana ou na semana seguinte a dos ensaios abertos. Desta vez fui sozinha, mas lá encontrei três pessoas conhecidas as quais assistiriam ao Cena 11 pela vez e também estavam curiosas quanto ao número de entradas disponíveis.

No momento em que as fichas foram distribuídas, uma das pessoas conhecidas quis, primeiramente, ir embora, pensando que poderia ter sua participação solicitada durante a apresentação e, depois, quando viu os assentos no palco, quis se “esconder” sentando-se em alguma poltrona da plateia. Mas depois que foi retrucada por uma de suas acompanhantes: “amiga, ninguém pode obrigar ninguém a fazer nada aqui” -, ela foi procurar o lugar que havia o mesmo símbolo da sua ficha. Observei que, quando ela se deparou com os dançarinos “meditando” no palco, sua agitação passou instantaneamente.

Ao fim do espetáculo, conversamos um pouco sobre a performance e todos os três relataram terem experienciado um misto de confusão e satisfação. Uma confusão fruto do primeiro momento do mesmo, em que as fichas foram distribuídas, e que esperavam algo a mais relacionado aos símbolos contidos nelas e uma satisfação em consequência de que, aquilo que viram, conseguiu superar qualquer expectativa que tinham em relação ao grupo e isto muito mais num sentido do espetáculo ter sido algo muito diferente daquilo que conheciam enquanto “dança”, do que num sentido de julgarem o que viram enquanto algo bom ou ruim.

1.5 EXPERIÊNCIA QUATRO

A primeira vez que assisti “Monotonia de fuga e aproximação para sete corpos” conhecia o grupo de uma maneira muito superficial. Lembro de ter ficado hipnotizada pelo jogo entre os dançarinos, a iluminação e o som. Meu amigo, que disse ter achado legal, ainda que não tivesse entendido nada da proposta, me perguntou logo em seguida o que achei, como quem esperasse um tipo de explicação, afinal de contas, eu dançava e estava “pesquisando” o grupo. Eu, simplesmente, não soube o que dizer. Sentia-me movida por aquilo que justo tinha assistido, tampouco entendi e apenas percebia que perguntas infáveis se

formavam em minha cabeça. Tentei escrever algo logo em seguida, mas nada tomava forma.

Um texto que conseguisse “descrever” o trabalho só ganhou corpo depois da quarta e última vez que vi o trabalho. Cada vez que presenciei esta performance constituiu uma experiência diferente, em que cada um desses momentos tive como possibilidade atentar-me a diferentes aspectos do espetáculo, acrescida de informações (bibliográficas, narrativas, sensoriais, etc.) do grupo e do trabalho em si. Victor Turner (2005) em “Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência”, fala das “experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo” (:178) e do processo de juntar passado e presente, convertendo uma mera experiência de uma experiência:

(...) as emoções de experiências passadas dão cor as imagens e esboços revividos pelo choque no presente. (...) E somente quando relacionamos a preocupante experiência atual com os resultados cumulativos de experiências passadas – se não semelhantes, pelo menos relevantes e de potência correspondente – que emerge o tipo de estrutura relacional chamada ‘significado’. (:179)

Cada experiência de assistir a essa peça tornava-se única pois o que eu conhecia ou não conhecia possibilitavam diferentes percepções do acontecimento. Direcionavam meus olhares a aspectos distintos e que a cada vez podiam se relacionar a referências distintas. Assistir no palco e na sala de ensaios eram também maneiras distintas de experimentar a peça, cada qual com suas possibilidades, potencialidades cada um desses ambientes dispunha.

A própria descrição, produzida posteriormente a essas quatro experiências, acabaram tornando-se uma sobreposição de informações, como uma fotografia em dupla-exposição (ou quádrupla), em que um cenário se mescla em outro. Além do próprio exercício de descrever e refletir sobre as experiências ter como efeito tornar-se uma outra experiência em si. E, provavelmente, o meio que possibilitou “significar” aquilo que, num primeiro momento existia, mas de maneira alguma se relacionava ao mundo da palavra, seja ela falada ou escrita.

Acompanhar o trabalho do grupo, além de seguir trabalhando e pesquisando o tema dança (contemporânea) desde perspectivas práticas e teóricas (se é que posso separá-los assim, com uma linha tão bem

traçada) foi o que me forneceu reportórios para compor um pensamento crítico para o que antes simplesmente não tinha. Ou seja, não é que o trabalho do Cena 11 já não tivesse efeito sobre mim, mas eu simplesmente não tinha recursos para lidar com isso desde uma perspectiva descritiva e crítica.

Gabriele Brandstatter (2012) aponta para a dança enquanto um lugar de saber, de construção um tipo específico de conhecimento:

(...) trata-se de um outro tipo de saber: sensorial, erótico e instável – e naturalmente também cognitivo; um saber que sonda os limites do saber e as zonas do não-saber (também e especialmente do ‘não-saber-de-si-mesmo’). Uma dessas fronteiras é marcada pela falta de uma linguagem para esse saber experiencial. (...) Neste sentido, o espaço experiencial do ‘saber’ é um espaço duplo e até múltiplo: um espaço no qual a cena-grafia dançada e o horizonte de atenção do espectador/ouvinte se sobrepõem. (:106)

Aquilo que anotei, e até mesmo o que podia recordar-me da primeira apresentação, transformavam-se inevitavelmente em outras coisas, em novas possibilidades, seja por perceber melhor um detalhe da maquiagem, do figurino, por ter visto uma mesma cena sob a luz baixa do palco ou na claridade da luz ambiente da sede. Ranciè (2012), em seu ensaio sobre o “espectador emancipado”, propõe que aquilo que é visto pelo espectador reflete exatamente naquilo que ele já sabe ou já experienciou. Neste sentido, a *ideia de espectador emancipado*

Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a

uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (:17)

Podemos pensar essa mesma questão desde a perspectiva da pessoa conhecida que descrevo na “experiência três”. A partir do momento em que as fichas são distribuídas, uma espécie de agitação começa a tomá-la. Quando vê que terá que se sentar sobre o palco, a agitação só cresce com a ideia de “participação” na performance – participação no sentido de poder ser convocada para fazer algo junto do elenco. O “abalo” produzido por estes elementos que precedem, mas que de alguma forma, também compõem a experiência de assistir a este trabalho, aquietam-se completamente quando ela chega ao palco e é sinestesticamente tocada por aquilo que a postura inicial dos dançarinos lhe provocou: como alguém que toma um “choque de calmaria”.

“Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers. (Ranciére, 2012: 18)

No artigo “Ter corpo e ser corpo: percurso para uma dança da disponibilidade”, Anderson do Carmo e Jussara Belchior (2013) - ambos dançarinos do grupo Cena 11 Cia. de Dança -, articulam o conceito de “corpo voodoo”⁵, que fora definido pelo grupo numa analogia aos bonecos vodu, [em que] os corpos dos bailarinos são vistos como os corpos dos bonecos, as agulhas são os seus movimentos, e o objeto do feitiço é o corpo do espectador. A partir dessa premissa entende-se que o impacto da queda é vivido tanto pelo bailarino quanto pelo espectador, quando este se projeta no lugar do bailarino enquanto vê a ação. No entanto, o conceito não se limita às quedas; em diversas situações a experiência vivida em cena se reflete no corpo do espectador como sensação provocada pelo corpo do bailarino: o desequilíbrio, a perda da verticalidade, ou a tontura, entre outros, que recriam uma experiência similar no corpo do espectador. O corpo voodoo é portanto a exploração

⁵ Esta referência ao “voodoo” não possui uma relação aprofundada a práticas religiosas que levem este nome.

de uma série de padrões de comportamento que são reconhecidos e vividos pelo corpo de quem assiste. (:2)

Desta forma, são exploradas as possibilidades que os corpos têm de afetar e transformar outros corpos. Os espectadores do grupo experienciam aquilo que vêm sensorialmente e sinestésicamente. E, novamente, remeto à cena da pessoa conhecida descrita na “experiência três” que foi instantaneamente enfeitada, acalmada pelos movimentos mínimos observáveis na postura inicial dos dançarinos.

Podemos pensar no palco de maneira análoga a que André Lepecki (2013) propõe pensarmos a presença da polícia nos espaços públicos, no sentido que aquilo que é imposto por sua autoridade engendra coreografias específicas aos transeuntes – no caso das relações entre as pessoas que passam pelos espaços públicos e aquilo que a presença policial faz emergir (em movimento) nos mesmos -. A presença do palco no âmbito do teatro também impõe coreografias ao público. Ou seja, a presença de um palco, ainda que silenciosa e, por si, produz um determinado efeito sobre quem o vê: temos nossas condutas moldadas perante a presença do palco quando vamos a um show, um concerto, uma peça de teatro, etc. A distribuição “tradicional” entre público e plateia gerada pelo palco cria coreografias específicas.

Esta outra distribuição que é proposta neste caso: desde o número limitado de entradas, a distribuição das fichas com símbolos, até o fato do público se sentar não nas poltronas voltadas para o palco, mas sobre o próprio palco, gera uma tensão, uma espécie de dissenso, que faz com que as pessoas que estão lá para assistir se comportem de uma outra maneira. Uma maneira que está, inclusive, fora do controle do próprio grupo, como bem ilustra o ocorrido em uma apresentação no oeste de Santa Catarina (experiência dois). Lepecki pensa o dissenso enquanto elemento que funde arte e política numa coisa só:

se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada em termos de dissenso – o amago do regime estético. (...) “Esse amago tem uma dinâmica; é em si mesmo dinâmico, cinético, no sentido que o dissenso produz a ruptura de hábitos e comportamentos, e provoca assim o debandar de toda a sorte de clichês: sensoriais, de desejo, valor, comportamento, clichês que empobrecem a vida e seus afetos. (Rancière apud Lepecki (2013: 43-44).

Ainda, inspirando-se no binômio “arte-política” de Rancière, o autor propõe pensarmos esta relação à medida que ela atua embaralhando e redistribuindo o sensório. Assim arte e política fundem-se num só elemento “para reconstituí-lo agora como um contínuo cuja função é a de perturbar a formação cega de gestos, hábitos e percepções.” (:44)

1.6 INTERLÚDIO:

Limiaries

“Eu tô mais vivendo a dança do que dançando a vida. Eu não sei nem como eu posso te explicar isso”.

(Trecho retirado de uma fala de Anderson em *Limiaries*)

Limiaries (Meyer, 2014) é um filme que junta imagens, vídeos e depoimentos de um arquivo que pode ser considerado profissional e pessoal do artista Anderson João Gonçalves (Curitiba, 1964 – Florianópolis, 2010). Anderson atuou enquanto professor de dança, coreógrafo, diretor, bailarino e figurinista. Trabalhou em importantes companhias de dança nacionais e catarinenses, entre as quais podemos destacar sua atuação no grupo Cena 11 Cia. de Dança. *Limiaries* é dividido em duas partes: a primeira com Anderson, focada em uma entrevista feita com o dançarino e editado logo a após seu falecimento e, a segunda, sobre Anderson, que tem como cerne depoimentos – coletados após o seu falecimento - de pessoas que trabalharam com Anderson e fizeram parte de sua vida.

Assisti a cada uma das partes do filme em novembro de 2015, em dois momentos distintos⁶, sendo que ambas as ocasiões foram mostras públicas dos filmes e contaram com a presença da diretora do filme, assim como de outras pessoas que colaboraram de diferentes maneiras nos processos de produção dos filmes. A audiência das mostras também era composta de muitas pessoas que conheceram Anderson.

⁶ A primeira parte do filme assisti no III Colóquio Antropologias em Performance, que aconteceu na Universidade Federal de Santa Catarina, organizado pelo Grupo de Estudos em Oralidade e Performance – GESTO/UFSC. Pude assistir à segunda parte no seu lançamento que fazia parte da programação da última etapa do projeto Tubo de Ensaio.

A primeira parte de *Limiares* é conduzida por Anderson através de suas memórias, as quais tecem narrativas constituídas num limiar onde a fronteira entre vida e arte, gozo e dor é algo absolutamente não-delimitado. A própria edição do documentário é também construída nesse limiar que aproxima e mescla as confissões do bailarino, sua vida (e) arte com um arquivo que é, ao mesmo tempo, pessoal e profissional. A história de vida do artista colide com suas trajetórias profissionais e é contada em tom confessional, de forma poética e dramática e em um cenário improvisado por ele mesmo na garagem da residência de seus pais: um pano dourado torna-se o plano de fundo do artista. O cenário, que é simplesmente um pedaço de tecido dourado, toma uma dimensão magistral através do enquadramento da câmera: o cenário ganha vida e balança com o vento; Anderson contém o mesmo com os braços ao mesmo tempo que gesticula, construindo uma relação de dança entre suas narrativas, seus gestos e o cenário.

A não-linearidade traçada em suas falas é também seu próprio lugar (físico) de fala, a garagem da casa de seus pais, onde essa entrevista foi gravada: lugar que já foi palco de algumas de suas primeiras peripécias artísticas, ou quando já dançava mas ainda não sabia que “aquilo” era dança e também onde residiu até a data de seu falecimento.

O antropólogo Victor Turner (2005) recupera a conexão que o filósofo John Dewey traçou entre arte e experiência, a qual considero interessante para refletirmos a aparente “desordem” dos relatos de Anderson. Para Dewey, existe uma conexão intrínseca “entre a experiência, seja ela natural ou social e a forma estética.” (:180). Neste sentido, “o artista realiza seu pensamento nos próprios meios qualitativos com os quais ele trabalha, e os termos situam-se tão próximos ao objeto que ele está produzindo que se fundem diretamente neste”. (:181)

Cada estória contada por Anderson traz consigo uma enxurrada de emoções que suas expressões faciais e seus demais gestos não conseguem disfarçar: emergem desde as memórias de um ser-artista e trazem, cada qual, uma graça própria, um movimento que acompanha, produzem história, algumas possuem justificativas, dores, nostalgia. A dança tornou-se - ou talvez sempre tenha sido - o meio pelo qual Anderson se inscrevia no mundo. Era o meio pelo qual ele produzia sentido para o seu viver. Viver a dança, dançar a vida. Relações tão intensas que cessar a dança, escolher parar de dançar, acaba sendo o cessar do seu viver. Os depoimentos da segunda parte do filme apontam para isso, um movimento imprescindível que marcou os últimos dias de

Anderson em que ele ia cortando sua relação com a dança e, simultaneamente, ia se aproximando de sua própria morte.

“Quando eu paro de dançar eu perco o mundo, me fecho dentro de mim e não tenho mais nada”.

(Paráfrase de Anderson em Limiares).

Como na canção interpretada por Itamar Assumpção e composta por Paulo Leminski, “Dor Elegante”, sofrer acaba tornando-se a última obra de Anderson e, neste sentido, Limiares torna-se uma espécie de continuação da abrangente obra-vida desse ser-artista. Ainda sobre este aspecto, sugiro uma possível tangencia entre o cessar da dança-vida de Anderson com o seguinte trecho da obra de Michel Leiris (2001), “O espelho da tauromaquia”:

“Banir a morte ou mascará-la por trás de sabe-se lá qual arquitetura de perfeição intemporal: tal é a ocupação senil da maioria dos filósofos e inventores de religiões. Incorporar a morte à vida, torná-la de certa maneira voluptuosa (como gesto do torero conduzindo suavemente o touro nas dobras de sua capa ou de sua muleta), tal deve ser a atividade desses construtores de espelhos, quero dizer: de todos aqueles que tem por propósito mais urgente agenciar alguns desses fatos que podemos tomar por lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo, que portanto nos alçam ao nível de uma plenitude portadora de sua própria tortura e de sua própria derrisão.” (: 74-75)

Considero que o fato de Sandra, a diretora do documentário, e Anderson terem sido pessoas próximas é um aspecto crucial que afeta a narrativa de Limiares, assim como o momento de edição e concepção do filme, que acontece em paralelo à morte recente de Anderson e faz com que esta narrativa tenha uma forte presença do sofrimento relatado pelo o artista e que compõe seus últimos dias de vida.

Portanto, o sentimento de luto de quem editou o documentário e daqueles que forneceram seus depoimentos à segunda parte do filme, somada ao fato de ter assistido ao documentário em mostras públicas,

junto com pessoas que conviveram com Anderson e ainda estavam em luto – fazem parte da experiência de assistir a este trabalho: a impressão (forte) que tive de Limiares também foi afetada pelas circunstâncias em que assisti a cada uma das partes do filme, podendo contemplar não somente seus conteúdos, mas também as reações emocionadas dos amigos do artista que estavam presentes nos eventos.

2 DA METÁFORA À DANÇA: TRANSBORDAMENTOS DE ANALOGIAS À FÍSICA BÁSICA E À FIOLOGIA EM FAZERES DIRIGIDOS NO CENA 11 CIA. DE DANÇA

2.1 Descrição: fazeres dirigidos no Cena 11

Este capítulo começa com um exercício de descrição das oficinas/workshops do grupo os quais participei ao longo da pesquisa. Separo a descrição em duas partes, a primeira, que se dá “em plano alto” e, a segunda, “em plano baixo”. Esta é uma espécie de brincadeira com termos amplamente utilizados no ensino da dança, em que se pensa nos “níveis” que o movimento acontece em relação ao chão e a postura do corpo. Neste sentido, o movimento pode acontecer em três níveis: baixo (em que o corpo, como um todo, se mantém na maior parte do tempo completamente em contato com o chão); médio (em que acontecem movimentos em que os membros inferiores e/ou superiores mantêm-se próximos do chão, mas a coluna se “descola” do chão, geralmente até a altura dos membros que continuam em contato com o chão); e no alto (neste nível, os movimentos costumam acontecer com o corpo ereto e/ou com um contato mínimo do corpo com o chão).

2.2 Em plano alto

Após um aquecimento que unia movimentos corporais e respiração através de técnicas de Yoga e de Seitai-ho⁷ realizamos algumas dinâmicas, algumas em duplas e outras em pequenos grupos. Uma delas, realizada em duplas, consistia em fazer o corpo da outra pessoa pulsar desde um ponto de contato seu corpo, através da ideia de fazer com que os líquidos do corpo do outro entrassem em movimento. A proposta era a de que se alternasse quem iniciava o movimento e quem recebia esta “ignição” de movimento, o primeiro pulso. Contudo, a intenção não era a de que fosse prevalecido um agente ativo e outro passivo na ação uma vez que, quem dava início ao movimento, deveria procurar escutar com o corpo o que acontecia na outra pessoa, fazendo com que este movimento de pulsação reverberasse também em seu próprio corpo, movimentando também os líquidos do seu corpo. A movimentação de ambos os corpos, portanto, partia da ideia de feedback

⁷ O Seitai-ho é uma prática corporal de origem japonesa, originada na segunda metade do século XX. Possui sequencias que engajam movimento corporal, respiração e o uso da voz.

ou retroalimentação, em que cada pessoa deveria mover-se coerentemente escutando, movimentando-se e devolvendo esse movimento ou retroalimentando o corpo do outro.

Tivemos também como uma das propostas de prática no workshop caminhar pelo espaço. E não simplesmente caminhar, mas fazê-lo conscientemente, atentando-nos aos vetores que nosso caminhar produzia em relação às paredes, cadeiras, entre outros objetos dispostos no espaço e também em relação às outras pessoas -. Assim, nos deslocaríamos individual e coletivamente em um mesmo espaço. O conceito de “vetor” que se coloca aqui seria algo como um aspecto invisível que orientaria a nossa caminhada, uma espécie de força constituída na relação entre o espaço de caminhada, os objetos e pessoas que os constituem. Seria esta força que deveria guiar nossa disposição pelo espaço, viabilizando-nos continuar ou trocar de direção ao longo deste exercício.

Escutávamos a proposta deste exercício enquanto nos encontrávamos dispostos em pé e parados nos arredores da sala de modo a formar um “meio” vazio, desocupado. Em seguida, observamos a um exemplo visual da proposta: alguns dos dançarinos e das dançarinas do grupo executam esta maneira específica de caminhada, “incorporando” o conceito de vetor nas relações que formam uns com os outros, de modo a enfatizar como isto interfere em suas decisões de continuar ou mudar de direção durante o caminho exaltando, assim, uma possibilidade de nos portarmos nesta proposta de caminhada. Nos é chamada a atenção à importância de nos atentarmos aos vetores que as pessoas e demais objetos do espaço vão produzindo ao longo da caminhada e como eles podem afetar o nosso caminhar. Os vetores são o aspecto fundamental, orientador de nossos deslocamentos ao longo da caminhada.

Após esta explicação oral e visual/corporal, seguimos nós, participantes da oficina, assim como algumas das dançarinas e dos dançarinos do grupo para realizarmos esta “caminhada vetorial”. Como proposto, em algum momento indefinido alguém, qualquer pessoa, tomaria iniciativa e sairia caminhando pela sala. Não tínhamos as rotas das caminhadas já pré-estabelecidas, não se sabia quem iria dar o primeiro passo em direção ao espaço vazio que formávamos ao nos posicionarmos aos arredores (poderia até dizer que é uma roda, mas não tem exatamente este formato preciso).

Os vetores, como nos foi explicado, são algo como uma espécie de campo de força que é construído e constantemente rearranjado conforme os deslocamentos acontecem. Neste sentido, a caminhada

constitui o vetor na mesma medida que o vetor constitui a caminhada: é uma relação de retroalimentação. No momento, pareceu que a atividade sairia de acordo com a proposto logo de primeira. O conceito não pareceu ser nada muito complexo ou fora do comum, mas algo um tanto quanto bobo, “nada a ver”. Contudo, foram necessários alguns “cortes” na dinâmica para que conseguíssemos, de fato, incorporar enquanto grupo este conceito às nossas ações.

Digo que o conceito pareceu “bobo” pois, desde uma primeira impressão, pareceu que ele aconteceria “naturalmente” ou que este já seria um elemento implícito na caminhada. Ou seja, “não é preciso prestar muita atenção nisso, basta caminhar e pronto, o vetor já está lá, sempre esteve, ele simplesmente aparecerá”. Porém, fomos percebendo como uma parte considerável do grupo – eu, inclusive – não estava realizando o exercício como combinado, tornando evidente que os deslocamentos no espaço aconteciam de uma maneira um tanto quanto distinta da proposta. Fomos antes mesmo de ter nossos primeiros instantes de caminhada interrompidos, percebendo que algo estava estranho⁸ e que esta dinâmica não estaria totalmente de acordo com aquilo que nos foi proposto.

A dinâmica é interrompida, outros exemplos nos são dados e iniciamos a caminhada novamente. Ainda está estranho, mas um pouco menos estranho. Praticamos mais algumas séries de deslocamentos, as quais são interrompidas com instruções, exemplos e metáforas que dão pistas de como podemos agir, naquele instante, de acordo com o proposto. É necessário tornar-se consciente das escolhas tomadas neste caminhar, atentar-se aos vetores produzidos e entender, desde nossas próprias caminhadas, como podemos nos deslocar naquele espaço “vetorialmente”.

2.3 Em plano baixo

O movimento é desencadeado por um vetor. Esse primeiro vetor, é aquele que vai dar ignição a todo o deslocamento. É possível escolher

⁸ É bastante comum, em dinâmicas de dança, assim como de outras práticas corporais, dizer que se sente estranho ou que se está fazendo algo estranho. E isto seria perceber que não se está conseguindo seguir com a proposta, mas tampouco saber o que realmente está levando ao erro ou desvio.

desde onde ele parte. Escolho que ele parta do meu quadril direito em direção ao chão, ou do meu ombro esquerdo em direção a minha frente. O importante é que meu corpo, como um todo, module-se no sentido desse vetor e logo, quase que simultaneamente, escolha um outro vetor para que o movimento continue, para que o corpo continue se deslocando pelo espaço desde este princípio.

Esse não é um exercício fácil, pois o deslocamento acontece – ou deve acontecer – a partir de uma “regra” que foge daquilo que já conheço, “essa coisa” do corpo se modular como um todo. O que coloco aqui entre aspas e chamo de “regra”, o grupo dá o nome de “ferramenta”, este aspecto tão específico que dá origem e modula o movimento e o deslocamento do corpo como um todo. E é este objetivo dessa oficina: compartilhar esta ferramenta específica conosco.

A maioria das “formas de mover-me” que conheço não exigem tal modulação, por exemplo, quando ergo meu braço para alcançar algo com as mãos e meu tronco mantem-se praticamente imóvel nessa ação. Ou quando executo um movimento de dança de afoxé em que a correspondência entre as diferentes partes do meu corpo se dá de uma maneira completamente diferente, sendo que em muitas ocasiões é possível usar como estratégia, para dominar um movimento novo de dança, isolar o movimento dos meus pés e depois incluir o das mãos.

Vetor, corpo-mão, retroalimentação... Todos esses princípios agem ao mesmo tempo para que este deslocamento em plano baixo seja possível. O movimento se principia pelo vetor e, para que o vetor percorra todo o corpo, é necessário incorporar a ideia de corpo-mão, ou seja, abrir mão das “hierarquias” entre as diferentes partes do corpo. Não é possível engajar todo o corpo em movimento se estou sempre procurando minhas mãos para proteger a minha cabeça, ou se fico (re)produzindo movimentos que meu corpo já está acostumado a reproduzir no chão: cambalhotas, rolamentos em espiral. O problema não é que estes movimentos aconteçam, mas o princípio técnico, por assim dizer, que faz com que eles aconteçam. Se surgirem desde esta modulação – que parte do vetor – os movimentos acontecem em coerência com a proposta. Mas se faço eles por fazer, “esquecendo” o princípio do exercício, meu corpo irá se modular desde outra técnica e, simplesmente, estará fazendo outra coisa.

2.4 As esferas magnéticas

Como um complemento à explicação deste conceito de vetor que nos foi apresentado, ou desta força orientadora das nossas ações durante

as atividades do workshop, foram distribuídas entre os presentes, ao final do workshop, pequenas esferas magnéticas, ímãs cor de chumbo, um pouco maiores que uma ponta de lápis. Nos dispomos ao redor de um pequeno espaço – alguns sentados, outros de bruços – e fomos orientados a lançar as esferas no espaço vazio no nosso meio. Essa dinâmica não tinha muitas regras. Podia-se lançar a esfera ao centro, ou a qualquer extremidade deste espaço que estávamos formando como se bem entendesse, com uma intenção ou não, dando uma direção determinada à esfera ou não, assim como também era possível lançar simultaneamente mais de uma esfera ao centro. O mais importante, naquele momento, era simplesmente observar, perceber o que acontecia.

O efeito era sempre inesperado. Em momentos, uma única esfera alterava toda a disposição das demais que já estavam “amontoadas” naquele espaço que formávamos. Havia momentos em que tínhamos a impressão de que determinado lançamento mudaria completamente a disposição do conjunto das esferas. No entanto, apenas uma ou duas, que encontravam-se num lugar mais “periférico” do conjunto, se movia de maneira inesperada.

Figura 3 – Registro da atividade de observação das esferas magnéticas



Fonte: Página do Facebook do Cena 11: <<https://pt-br.facebook.com/grupocena11/>>

Algo interessante era perceber como as esferas moviam-se. Uma sempre se deslocava em relação a outra. Às vezes todas alteravam suas disposições por conta uma única bolinha, assim como por vezes uma esfera ou outra passava quase que despercebida, pouco alterando a disposição de ímãs vigente.

Era disso que os vetores tratavam, de se deslocar no espaço a partir de caminhadas que se relacionam-se com tudo que acontecia ao nosso redor, afetando e deixando-se afetar pelos movimentos de cada pessoa.

Em “Trazendo as coisas de volta à vida” (2012), Ingold diferencia o que seriam objetos e o que seriam coisas. Citando o ensaio sobre A coisa de Heidegger (1971 apud Ingold, 2012), o autor propõe que “O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para a nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria construtividade com relação à situação na qual ele se encontra”, de forma a propor que o mundo seria constituído não por objetos, mas por coisas. Ou seja, cada aspecto que constitui o mundo, nunca consegue ser totalmente consumado, estando sempre num processo de construção, mudança e consumação. Por exemplo, uma árvore, para Ingold, não seria um objeto, mas “um agregado de fios vitais”, constituída por inúmeras relações, como a de suas raízes com o solo, da relação com os outros organismos que habitam nela, como os insetos, assim como o seu balanço que reage às correntes de vento. Tomando estes aspectos em consideração, a árvore não poderia ser um objeto, mas uma coisa. Desta forma, ele propõe um olhar às coisas do mundo em que elas não sejam dissecadas como em um laboratório e tiradas de seus contextos, mas sim uma outra perspectiva que leve em conta a “malha” (meshwork) tecida pelos fios que compõem as coisas. Como a pipa que ele descreve, que é apenas razoavelmente compreendida quando fora do seu contexto, que seria ela empinada e flando no ar. Portanto, ele propõe que, ao invés de se perceber as pipas fora das correntes de ar, seria muito mais interessante e produtivo perceber as pipas-no-ar, como uma forma de compreender a pipa no seu contexto, quando ela toma vida.

Como um “agregado de fios vitais”, em que cada possibilidade de ação apenas existe em função do todo, as esferas moviam-se. Uma única bolinha era capaz de reorganizar outras quinze que estivessem unidas formando uma espécie de “colônia magnética”.

E, assim como o movimento das esferas, caminhar pelo espaço desde o conceito de “vetor” se configurava: o movimento de cada pessoa compunha o desenho que o grupo inteiro formava, cada passo

continha a possibilidade de dar uma forma completamente distinta àquele desenho que o grupo formava.

Antes de mais nada, gostaria de evidenciar um aspecto o qual considero fundamental do meu campo de pesquisa: o fato de nenhuma das oficinas, treinamentos ou workshops dos quais participei terem como objetivo nos ensinar a dançar como o Cena 11, a imitar ou reproduzir algo como os dançarinos do grupo o fazem. Estes eram espaços de compartilhamento de práticas e pesquisas do grupo. A partir de instruções simples – porém complexas e que eram-nos compartilhadas desde muitas frases (densas) e inúmeros exemplos “corporais” das propostas - nos movimentávamos pelo espaço, no plano baixo (nos arrastando pelo chão) ou no plano alto (caminhando). Não era sobre “reproduzir” algo, imitar a imagem do que era reproduzido pelos dançarinos do grupo, mas sim sobre conseguir perceber relações específicas com o ambiente que estabelecíamos através de nossos corpos: a gravidade, as outras pessoas, o chão, as paredes, os ritmos... Compreender as “regras” de conduta para, somente então, realizar o movimento. Como num jogo em que tínhamos que compreender as regras para incorporar sobre o que aquilo realmente se tratava.

Estas regras, que eram-nos compartilhadas desde as instruções do coreógrafo do grupo e consistiam em evidenciar uma relação específica entre nossos corpos em movimento com/no ambiente. Cito, brevemente, algumas delas: retroalimentação ou feedback, vetor e corpo-mão.

A retroalimentação ou feedback – o primeiro termo é a tradução do segundo – como foi mencionado durante uma oficina, é uma noção inspirada em seus desdobramentos nas ciências biológicas e na fisiologia, sendo este termo “proposto para nomear o conjunto de respostas promovidas pelos sistemas do nosso corpo diante de um desequilíbrio”⁹. Digo “inspirada” uma vez que, na dança do grupo, este conceito atua de forma análoga aos seus desdobramentos fisiológicos/biológicos para se pensar nas possíveis “respostas” que o corpo pode fornecer, através do movimento, quando é pressuposto que

⁹ SANTOS, Vanessa Sardinha dos. "Mecanismo de Feedback"; *Brasil Escola*. Disponível em <http://brasilecola.uol.com.br/biologia/mecanismo-feedback.htm>.

Acesso em 30 de setembro de 2017.

este deve mover-se desde o princípio de feedback. Ou seja, as respostas do corpo, neste sentido, têm uma relação direta de causa e efeito às relações que o corpo estabelece com o ambiente. É um tipo de escuta do corpo, uma atenção sensorio-motora específica em que eu me movo em resposta ao ambiente.

Inspirado em noções da física básica, também opera o conceito de vetor, no sentido de que esta ideia nos auxilia a compreender como devem-se desdobrar nossas modulações de movimento e nossos trajetos em relação a nossos próprios corpos e ao ambiente como um todo (incluindo as pessoas, o chão, as paredes, a gravidade, etc.).

Já a ideia de “corpo-mão”, diz respeito a uma disposição corporal específica ao momento dançado. Pensando nas mãos desde uma relação hierárquica em que elas costumam ter, atuando como uma das nossas principais ferramentas sensoriais para perceber e conhecer o mundo e também para nos proteger em momentos de perigo no âmbito cotidiano. Quando abrimos mão desta “hierarquia”, o corpo como um todo é acionado e as mãos estão subordinadas a esta relação como quaisquer outras partes do corpo.

Estes conceitos são explicados e acionados, cada um por vez, num primeiro momento, e logo emergem - todos juntos - nos movimentos, fazem parte de uma mesma lógica e são os fundamentos que tornam aquela dança possível.

Podemos pensar nas práticas dos workshops enquanto fazeres dirigidos que, apenas tornam-se possíveis, a partir de uma ressignificação das relações cotidianas do corpo com o ambiente. Neste sentido, as oficinas poderiam ser pensadas em relação à noção de liminaridade de Victor Turner: algo que ocorre num espaço-tempo limiar em que as condições que modulam o movimento humano são transformadas num contexto que induz a alteração de comportamentos, abrindo espaço para eventos impossíveis em tempos “não-liminares”. De acordo com Turner (1974), fenômenos liminares

(...) não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais (: 117).

As metáforas nos conduzem a uma outra maneira de perceber as relações que estabelecemos com o ambiente em nossos cotidianos. Pois se fala (através das metáforas) para que possamos redirecionar nossa atenção, de modo a possibilitar uma relação sensorio-motora específica entre nós mesmos, o espaço e todas essas "leis da natureza" que estão implicadas e que são destacadas nessa relação. E isso que chamo de uma "atenção específica" é o que nos tira do cotidiano e faz com que o movimento parta de um outro lugar, faz com o ato de se deslocar no espaço (de uma sala de dança/ensaio) aconteça de uma outra maneira, de uma maneira muito específica - e -, ao nos movimentarmos de outra maneira, percebemos a nós mesmos e ao ambiente – também -de uma outra maneira, muitas vezes enaltecendo ou, simplesmente, evidenciando, aspectos inesperados sobre nós mesmos e o ambiente que, se não fosse por isso, talvez nunca teríamos percebido.

O "mundo cotidiano" não é negado, uma vez que, como mencionado em um dos workshops, desde que nascemos a gravidade nos influencia, vetores agem sobre nós... Mas quando tomamos esses mesmos princípios num fazer dirigido, eles operam de uma outra maneira. Não porque as leis da física mudam, obviamente, mas porque a relação é alterada. A “verdade” desses princípios opera na medida em que estes tornam-se aspectos voláteis, percebidos nas modulações imprevisíveis do corpo, gerados por esses mesmos princípios, mas em outra relação. De novo, Turner pode nos ajudar aqui, neste caso a respeito de sua discussão sobre símbolos e a relação destes com a vida social:

Os símbolos, tanto como veículo perceptível sensorialmente (signifiants) quanto como um conjunto de “significados” (signifies), são essencialmente envolvidos em uma variedade múltipla, a variabilidade da vida, essencialmente, da consciência, do emocional e das criaturas voláteis que os empregam não apenas para dar ordem ao seu universo habitado, mas criativamente para fazer uso da desordem também, ambos pela superação ou redução em casos particulares e pelos significativos questionamentos de antigos princípios axiomáticos que se tornaram um freio sobre o entendimento e a manipulação das coisas contemporâneas. (...) Mesmo

quando o simbólico é o inverso da realidade pragmática, ele se mantém intimamente ligado a ela, afeta e é afetado, fornece uma figura positiva com os seus negativos, assim como delimita e obtém para o “cosmos” um novo território. (TURNER, 2012 [1982]. Página 218)

Imitar os dançarinos não é suficiente, ou melhor, é um caminho que simplesmente não leva ao “acerto”. É preciso compreender a si mesmo e às relações que se estabelecem com todo o ambiente em que se está inserido desde às instruções que nos são reveladas: se eu não perceber o vetor como algo tão real quanto o chão que está sob os meus pés, meu movimento sempre resultará em uma ação “inadequada” em relação à proposta. E isto nos é enfatizado. Perceber os vetores numa caminhada ou fazer pulsar os nossos corpos desde uma ideia de retroalimentação não são uma “viagem ao mundo da imaginação”, mas caminhos que possibilitam experienciar aspectos reais, naquele momento, são o que constitui nossas relações físicas e afetivas com o ambiente. Se eu não levar esta instrução a sério, o movimento não sai, ainda que eu consiga copiar perfeitamente alguém do grupo.

Em um dos workshops, inclusive, o grupo tirou “um sarro” da gente num momento em que imitou a maneira que estávamos os imitando, uma vez que parecíamos estar muito mais envolvidos em imitá-los do que perceber sobre o que realmente se tratava aquela ferramenta que estava sendo compartilhada. Naquele momento tornou-se ainda mais evidente que compreender aquilo precede o movimento – o que podemos chamar de as “regras do jogo” - era muito mais importante que o movimento em si. Ou melhor, era a primeira condição para que o movimento fosse possibilitado. Se não compreendêssemos e incorporássemos isto, a execução daquilo, simplesmente, fugia da proposta.

As regras do jogo eram-nos esclarecidas através de metáforas que se transbordam à experiência do corpo para perceber algo que não denota, especificamente, ao que denotariam seus desdobramentos físicos ou fisiológicos. Podemos pensar neste aspecto através de uma analogia à relação “mapa-território” de Korzybski que Gregory Bateson apresenta para lidar com a relação que a língua possui com os objetos:

“A língua possui uma relação com os objetos que denota comparável com aquela que um mapa tem com um território. A comunicação denotativa como ocorre na linguagem humana só é possível depois da evolução de um conjunto complexo de regras linguísticas (mas não verbalizadas) que governam como palavras e orações devem ser relacionadas a objetos e eventos.” (BATESON, 1998 [1972]. Página 58)

Neste sentido, quando se fala em termos de “vetor” ou “retroalimentação”, não se busca compreendê-los em suas aplicações físicas ou fisiológicas ou seus possíveis desdobramentos na dança, exatamente, mas enquanto uma ponte para compreendermos a relação que estamos estabelecendo com o ambiente naquele dado momento, assim como os pressupostos que tornarão possível uma qualidade muito específica de movimento. Como o coreógrafo do grupo mencionou, os termos poderiam ser explorados de outras maneiras pelo grupo, talvez a partir de um estudo mais aprofundado sobre as grandezas da física, por exemplo, mas a qualidade dos movimentos, da dança em si, seria outra. E não uma dança melhor ou pior, apenas algo distinto, pois seus processos de criação seriam outros.

Como Michel Leiris exalta em um trecho de seu diário em 26 de dezembro de 1935, publicado na obra “M. Leiris & G. Bataille. Échanges et correspondances”

“(…) o artista não tem que, a qualquer preço, se misturar a todos os problemas da ordem do dia (...); ele não deve mais visar a arte pura, se fechar na torre de marfim, se colocar na prisão; simplesmente, ele se coloca diante de todos os problemas da ordem do dia mas os resolve à sua maneira, segundo seus próprios meios. Limitar as devastações da arte mantendo-a dentro de seus limites. Fracasso prático de Dada que, suprimindo essas barreiras, só conseguiu chegar à pior confusão, a mistura do estetismo a tudo. É perfeito que Satie tenha sido ao mesmo tempo um grande músico e um bom militante

comunista; mas estas duas coisas permanecem para ele distintas: ele não fazia da música comunismo nem do comunismo música. Restituir à arte seu caráter de jogo – não de jogo gratuito, mas de jogo na qual tudo o que é humano se encontra engajado.” (LEIRIS apud GOYATÁ, 2014: 67)

Interpreto esta passagem do diário de Leiris como um apontamento a uma outra prática política, ou uma prática política que acontece desde os pressupostos dos fazeres artísticos e suas manifestações – e não ao contrário. Assim, talvez possamos pensar nessa relação entre as metáforas e aquilo que ela transborda em dança enquanto o ato dela “fornecer” uma possível resposta a tais pressupostos desde o movimento dançado e em seus próprios termos, através de sua lógica própria. A dança, por tanto, constitui-se enquanto um campo particular de conhecimento, na medida que ela possibilita a articulação e produção de conhecimentos: a dança, então, pode ser aqui tomada enquanto uma “cena-grafia do saber”, ou seja, um “lugar de expor um saber diferente, um saber sensorial-dinâmico” (Brandstetter, 2012: 104).

Neste sentido, operava aquilo que o grupo chama de “percepção física”. Como elaborado por Sandra Meyer (2015) no artigo “Percepção física: modos de perceber e agir do Cena 11”, a “percepção física é um conceito operatório elaborado por Alejandro [coreógrafo e diretor do grupo] para colocar o elenco em estado de atenção, disponibilidade e ação” (:237) sendo que a “percepção é entendida não como algo que ocorre no cérebro, mas como um tipo de estratégia cognitiva que acontece no corpo como um todo em interação com o ambiente” (:237-238). Neste sentido, o ato de pensar não é dissociado da ação realizada com o corpo, ou o contrário. Pensar e fazer são a mesma coisa e constituem uma mesma ação. Como Meyer propõe, a sinestesia passa a ser compreendida enquanto “sexto sentido”.

A filósofa de dança, Maxine Sheets-Jonhstone (1998), elaborou um termo para refletirmos sobre os processos que acontecem num “ato de pensar” através de uma reflexão sobre a improvisação na dança: “thinking in movement”. O movimento pensante (tradução livre) diz respeito a um pensar que não se dá através, por intermédio do movimento assim como pensamentos, tampouco, podem ser inscritos em ou no movimento, mas é uma maneira de abordar o ato de pensar enquanto um fluxo dinâmico. Assim, o ato de pensar seria, por natureza, um ato sinestésico.

O recurso metafórico na dança não é algo exclusivo do Cena 11, mas considero como algo muito particular do grupo essa característica de que as metáforas sejam "científicas", por assim dizer. É possível perceber que ao elaborar as metáforas, a fala, enquanto ato, possui uma qualidade poética, algo que se constitui nessa relação entre princípios científicos e a dança, uma qualidade tecida no ato da fala e que se transborda para o "momento dançado", assim como a dança também atinge a fala: nas explicações, existe uma dinâmica entre falar e dançar, que não necessariamente acontecem separadamente, mas sempre numa relação de correspondência: um "recurso" interrompe o outro ou acontecem simultaneamente.

Além das metáforas, elaboram-se comentários sobre o que se dança, de modo a sensibilizar o olhar dos participantes do workshop - que não apenas dançam e escutam as explicações, mas que também observam o que acontece - a perceber o que está ou não de acordo com a proposta.

Em outras cenas, algo semelhante também opera. No ensaio "Dance from the inside" (Martin, 1990), em que o autor descreve os processos de criação de um grupo de dança contemporânea, um dos aspectos explorados por ele é a questão da "imitação" neste processo: "Beyond replicating the movement, the dancers learn the rules that govern it [...] In responding to this rules, the dancers find themselves as a group" (:103).

No caso deste grupo, aprender os passos da dança corresponderia a uma outra lógica aquilo que normalmente tomamos enquanto "imitar"

The dancers respond with their own kinetic imagination. The original image becomes kinetically rather than visual imaginary. (...) The technical skill of picking up steps is really the ability to reconstruct kinetically an image into a totality of one's own body (:100)

The shared technical training defines a broad field within which a range of motional qualities can make sense. But more than that, technique brings a common descriptive vocabulary of movement (:102)

Realizar as propostas do Cena 11 tampouco tratava-se, especificamente, de reproduzir ou imitar os exemplos visuais/dançados

das propostas, mas sim, “internalizá-las” - desde as noções que precedem o movimento, como uma ideia de corpo e uma relação com o corpo específicas, de maneira a possibilitar uma relação também específica com o ambiente - e expressá-las através do movimento corporal. Ou seja, fazer disto, dança.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O vigente trabalho partiu de uma ideia de observação “privilegiada” do etnógrafo (ou etnógrafa, neste caso) inspirada na ideia de “participação observante” de Loic Wacquant. Ou seja, partiu de um pressuposto que a “melhor maneira” de compreender o grupo seria através de um determinado tipo de imersão em campo e, conseqüentemente, pressupunha que minha participação, enquanto pesquisadora, seria relevante apenas se tivesse acesso ao cotidiano do grupo.

Tudo aquilo que, num primeiro momento, enxerguei enquanto um “não-campo” - o lugar que ocupava enquanto espectadora das performances do grupo, como participante de suas oficinas e, até mesmo, enquanto audiência de um documentário - reverberam-se enquanto algo que, aos poucos, compreendi como parte da própria proposta do grupo pesquisado, uma vez que o grupo compartilha a ideia de que tudo aquilo que compreende a vida do grupo, para além dos ensaios em si, é uma parte importante do seu trabalho, como o ato de pegar um ônibus para ir ensaiar. Neste sentido, penso que a limiaridade que marca os trajetos traçados por Anderson nas relações que estabelece entre vida e arte é um aspecto que se faz também muito presente na forma que o grupo pensa a si mesmo em relação ao mundo: as práticas realizadas nos ensaios têm o potencial de transformar àquelas realizadas para além dos ensaios e vice-versa.

Assim, a pesquisa aconteceu e constitui em uma experiência relevante não porque eu consegui me situar em um lugar pré-concebido que defini como “campo”, onde somente então poderia tornar-me, de fato, uma ‘participante-observante’, aprendendo “como o grupo dança” ao participar de um processo coreográfico do grupo em si, mas aconteceu desde o limiar de um corpo-em-movimento que pode entrar em contato com práticas, formas de ver e viver ao redor do grupo. Foram diferentes pontos de vista possibilitados através de espaços de compartilhamento do grupo com o público, e cada um deles revelou suas próprias potencialidades.

E o que os dois capítulos do trabalho procuraram mostrar é que talvez não exista, de fato, uma perspectiva privilegiada para “tomar” o campo, registrá-lo e sim que existem maneiras múltiplas de fazê-lo e que cada perspectiva possui uma potência em si.

4 EPÍLOGO

No segundo semestre letivo de 2017, realizei um trabalho para a disciplina “Do Rito à Performance” do curso de Antropologia e escrevi um ensaio cujo o tema central eram “desdobramentos do conceito de ‘vetores’ no Cena 11 Cia. de Dança”. No dia da apresentação do trabalho, arrisquei apresentar este conceito com o meu corpo, procurando mostrar – em plano baixo - como o vetor percorria através de suas diferentes partes as relações que estabelecia com o ambiente.

Procurei fazê-lo de diferentes formas, buscando esclarecer aos meus colegas as possibilidades específicas geradas por esta maneira de engajar o movimento do corpo. Num dado momento, iniciei alguns deslocamentos a partir de uma determinada postura - sentada no chão e com as pernas cruzadas – e, a partir dela, mostrava a transformação da minha postura inicial em consequência do vetor gerado: sentada no chão e com as pernas cruzadas “produzi” um o vetor a partir do meu quadril e meu corpo como um todo se modulava na direção desse vetor; deixava que a modulação acontecesse, interrompia a dinâmica e voltava à postura inicial. Então mostrava o que acontecia se o vetor partisse do meu ombro e, mais uma vez, permitia a modulação, interrompia e voltava a postura sentada. E fiz isso mais algumas vezes - produzindo o vetor desde alguma parte do meu corpo – inclusive partindo de um lugar “repetido”, para ilustrar que a modulação pode ocorrer de diversas maneiras -, mostrando a modulação e interrompendo -, até que permiti que meu corpo percorresse o espaço – gerando vetores – por um tempo mais prolongado.

Quando, enfim, cessei o deslocamento, algumas pessoas me fizeram perguntas e uma delas me questionou sobre o fato de eu estar escolhendo desde onde parte o primeiro vetor e indagou sobre a possibilidade de se escolher a origem dos demais vetores: é com uma espécie de resposta a esta pergunta que termino este trabalho.

Deliberar a origem do primeiro vetor, na verdade, foi um recurso “pedagógico” para os fins daquela apresentação, pois estando o corpo minimamente treinado e sensível a esta possibilidade de movimentar-se, o vetor percorre através do corpo pelo espaço sem que esta deliberação seja realmente necessária: ele simplesmente acontece. Parte de algum lugar e numa relação de feedback entre o movimento vetorizado e o ambiente, vai acontecendo indefinidamente. Contudo, ainda que seja possível determinar desde onde parte o vetor inicial, escolher para onde ele vai ou mesmo a modulação do corpo em relação a ele não são aspectos passíveis de escolha.

Semelhantemente a este princípio, escolhi pesquisar com o Cena 11 e os desdobramentos do campo – que num primeiro momento nem sabia que era campo – levaram-me a lugares inesperados, revelando questões inusitadas que modularam o produto final da pesquisa. O vetor inicial me trouxe até aqui, mas certamente poderia ter me conduzido a outros lugares, poderia ter modulado a pesquisa de outras maneiras.

REFERÊNCIAS

BATESON, Gregory. 1998[1972]. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia.” In: Branca T. Ribeiro e Pedro M. Garcez (orgs.), *Sociolinguística Interacional*. Porto Alegre: AGE, pp. 57-69.

BRANDSTETTER, Gabriele. Dança como cena-grafia do saber. *Revista Urdimento*, v. 2, n. 19, 2012.

DO CARMO, Anderson & BELCHIOR, Jussara. Ter corpo e ser corpo: percurso para uma dança da disponibilidade. *Revista Carbono*, n. 05, Entrecorte, 2013.

GOYATÁ, Júlia Vilaça. Georges Bataille, Michel Leiris e a experiência do sagrado no entreguerras. *Relig. soc.*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 2, p. 65-85, Dec. 2014. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872014000200065&lng=en&nrm=iso>. access on 03 Oct. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-04382014000200004>.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 24-44, jan./jun., 2012.

LEIRIS, Michel. *O espelho da tauromaquia*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013.

MARTIN, Randy. 1990. *Performance as Political Act: The Embodied Self*. New York: Praeger.

MAYER, Sandra. “Percepção física: Modos de perceber e agir do Cena 11” in XAVIER, Jussara Janing. *Grupo Cena 11 Dançar é conhecer*. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins, 1998.

TURNER, Victor. 2012 [1982]. “Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa”. *Mediações* 17(2): 21-57.

TURNER, Victor 2005. *Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte)*. *Cadernos de Campo* 13: 177-185.

TURNER, Víctor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

WACQUANT, Loïc. 2002. *Corpo e Alma - Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Filmografia:

Limiaries. *Produção executiva: Gláucia Grigolo. Direção: Sandra Meyer*. Florianópolis, 2014.