

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO FÍSICA

**O “CORPO IN’PERFEITO”:
O CENA 11 E AS RELAÇÕES ENTRE ARTE, CIÊNCIA E
TECNOLOGIA**

ELISA ABRÃO



Florianópolis
2007

ELISA ABRÃO

**O “CORPO IN’PERFEITO”:
O CENA 11 E AS RELAÇÕES ENTRE ARTE, CIÊNCIA E
TECNOLOGIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação Física, na linha de pesquisa Teoria e Prática Pedagógica, do Programa de Pós-graduação em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Orientadora: Profa. Dra. Ana Márcia Silva

Florianópolis
2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA**

A dissertação: **O “CORPO IN’PERFEITO”:
O CENA 11 E AS RELAÇÕES ENTRE ARTE,
CIÊNCIA E TECNOLOGIA**

Elaborada por: **Elisa Abrão**

e aprovada em 23/02/2007, por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pelo Curso de Mestrado em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de

MESTRE EM EDUCAÇÃO FÍSICA

Prof. Dr Juarez Vieira do Nascimento
Coordenador de Pós-Graduação em Educação Física

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Márcia Silva

Profa. Dra. Julia Ziviani Vitiello

Prof. Dr. Lucídio Bianchetti

À querida Gica Alioto (in memoriam) pessoa que, com seus gestos, movimentos, suas palavras, opiniões, sorrisos e existência, contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento desta pesquisa e em minha formação, para muito além dos conhecimentos acadêmicos.

AGRADECIMENTOS

Como é gostoso ter um espaço para agradecer às muitas pessoas que vêm junto comigo, de alguma forma, escrevendo este trabalho, pois mais do que palavras e análises, nestas linhas que seguem estão sonhos e utopias, relações das mais diversas, que marcam a pele e fazem nossa existência ter sentido e ser uma luta por uma realidade melhor!

Agradeço com carinho a meus amados pais, Renate e Sebastião, e irmãos, Dada e Cuca, que, mesmo pelas diferenças e dificuldades de diálogo em alguns momentos, me apóiam de todas as formas, escutando o choro na hora do desespero, com olhares de carinho, gestos, palavras, visitas, telefonemas... e principalmente agradeço existirem! Somente a presença de vocês na maioria dos casos já é mais do que suficiente para me acalmar e possibilitar repensar a vida.

À querida Ana Márcia agradeço acreditar em minha insegurança e transformá-la em sonhos, sonhos de conhecer, sonhos de transformar e sonhos de lutar, o carinho e cuidado em minha formação, pois você, mais que minha orientadora, foi uma companheira para olhar o mundo e buscar construir relações lindas com os seres a nossa volta. Sua doçura fez da formação acadêmica algo indizível...

Ao Thiago, pessoa que realmente viveu o dia-a-dia na construção deste trabalho. Com suas maravilhosas aulas de história e de vida!, que me fizeram perceber a grandeza e sutileza que é viver, agüentando e, de certa forma, motivando as crises existenciais diante do mundo e a difícil escolha de mudança. Você realmente iluminou minha vida!

A minhas meninas Pequena, Preta e Bela, sua simples e intensa existência.

Aos queridos colegas e amigos do mestrado, Mari, Clarete, Márcia, Miguez, Pati, Aninha e Fabi, que certamente com suas luzes transformaram os momentos que compartilhamos.

À querida amiga e conselheira Astrid por acompanhar meu caminhar.

À Cássia, ao Sergio e Éden, a amizade e força em minha caminhada.

À Marlina e Luciana pela linda amizade que a dança nos deu.

Ao Vinicius por iluminar minha vida!

À querida amiga Jéssica pelas lutas coletivas e a vontade de luta!

Aos professores Lucídio, Julia e Maria, as contribuições nas discussões da pesquisa.

Aos queridos amigos de Curitiba, que mesmo à distância me questionavam e procuravam participar de minha formação de maneira intensa.

À querida Fernanda, a amizade.

À querida Denis, seus olhares e os gestos que lindamente me ensinaram sobre a simplicidade da vida!

Ao Edgar, com seu jeitinho tranqüilo, sempre conversar e motivar a continuar lutando por nossos ideais.

À Gisele, minha amiga oculta por acreditar em mim e iluminar meus passos nesta caminhada.

A todos os integrantes do grupo Cena 11, o carinho em todos os momentos em que convivemos e permitir que eu adentrasse suas rotinas e realizasse uma pesquisa sobre a arte realizada por eles.

A CAPES pela bolsa de mestrado que certamente facilitou a realização desta pesquisa.

RESUMO

O “CORPO IN’PERFEITO”: O CENA 11 E AS RELAÇÕES ENTRE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Autor: Elisa Abrão

Orientadora: Ana Márcia Silva

O presente trabalho investiga as relações entre arte, ciência e tecnologia, tomando a dança híbrida como possibilidade para essa análise. Desenvolve pesquisa descritivo-exploratória, de cunho bibliográfico, e faz um estudo de caso da Companhia de Dança Cena 11 (Florianópolis, Brasil), como campo exemplar para essa análise. Realizaram-se entrevistas com os integrantes desse grupo e observação de treinos, espetáculos ao vivo, ensaios e vídeos do grupo. Destacam-se dois eixos para a análise desses dados. O primeiro configura-se pela análise das técnicas de dança “percepção física” e clássica, na arte do Cena 11. Assim, inicialmente, analisa-se a idéia de narrativa na arte do grupo, na busca por compreender a técnica “percepção física”, criada e desenvolvida pelo grupo, bem como questionar suas implicações e seus fundamentos. Essa técnica é considerada inovadora pela criação de novos registros corporais. Analisa-se, ainda, a presença de aulas de técnica clássica na preparação física dos dançarinos. Discute-se a concepção de técnica e tecnologia por parte do grupo, analisando-se os recursos tecnológicos que são considerados pelo grupo extensões do ser humano em sua busca por superar os limites do corpo. Discutem-se também as implicações para os seres humanos envolvidos em tal prática, focando principalmente a questão da dor e a necessidade de recursos tecnológicos na realização das técnicas pela companhia. O segundo eixo versa sobre o papel das tecnologias utilizadas pelo grupo Cena 11, foca principalmente a análise das tecnologias nos espetáculos, na forma como a arte do grupo apresenta-se ao público. A utilização das tecnologias e, em certa medida, seu próprio desenvolvimento são permeados por princípios científicos básicos para a realização da arte do grupo. Dentre as teorias científicas, o Grupo Cena 11 destaca o evolucionismo como fundamento para sua arte. Finalizando as reflexões, questiona-se a dimensão “mercadoria” do espetáculo artístico como contrapasso estético. Essa dimensão da análise foi necessária, diante da condição profissional do grupo em estudo, no qual ocorrem relações de produção e trabalho, além da disputa por patrocínio.

Palavras-chave: Dança híbrida; arte; ciência e tecnologia.

ABSTRACT

THE “IN’PERFECT BODY”: THE CENA 11 AND THE RELATIONS BETWEEN ART, SCIENCE AND TECHNOLOGY

Author: Elisa Abrão.

Advisor: Ana Márcia Silva.

This research investigates the relations between art, science, and technology, taking the hybrid dance as a matter to analysis. For doing this, a descriptive and exploratory study which includes specific bibliography was developed, as well as a case study about the Brazilian dance theater company Cena 11 (Florianopolis). Interviews with the participants of this company were accomplished, and some of their practices, live shows, and rehearsals were watched. The analysis takes into account two points. The first one is how the company members deal with the dance techniques “physical perception” and traditional ballet. So, at first, the idea of “narrative” in the company’s art is analyzed, trying to understand the technique called “physical perception”, that was created and developed by the group, and also to question its implications and basis. Such technique is considered innovative, because it creates new technical and physical executions. Also, the research analyzes the presence of classical dance classes in the practices of the company. The company’s perception of techniques and technology is discussed, while the technological resources considered by the company as human body extension to overcome its limits are analyzed. Also, the implications of such practice for the human beings involved is discussed, focusing on the sensation of pain and the need of technological resources for performing those techniques. The second point refers to the role of the technologies used by Cena 11, and focus on the technologies performed in the shows, that is, the way the company’s art is presented to the audience. The use of the technologies by the company and, at a certain level, its own development are founded in basic scientific principles. Among such scientific theories, Cena 11 emphasizes the Evolutionism as foundation for its art. To finish the reflections, the marketing dimension of the artistic show is questioned as aesthetic counter step. This dimension of the analysis is needed, because of Cena 11 professional conditions, which involve work and production relations, as well as competition for sponsorship.

Keywords: *Hybrid dance; art; science and technology.*

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	10
LISTA DE SIGLAS.....	11
1 O percurso até esta pesquisa.....	12
1.1 O caminho da pesquisa.....	14
2 Quem, quando, onde... um pouco da história do Grupo Cena 11 de Florianópolis	20
2.1 A quem a criatividade possa interessar.....	24
2.2 Resposta sobre dor	25
2.3 O Novo Cangaco.....	27
2.4 In'perfeito	32
2.5 A Carne dos vencidos no verbo dos anjos.....	37
2.6 Violência	41
2.7 Projeto SKR – Procedimento 01.....	46
2.8 Skinnerbox.....	50
3 A dança das técnicas: Percepção na arte do Cena 11	54
3.1 Novos registros corporais: a dança do Cena 11 na perspectiva da dança contemporânea.....	54
3.2 A idéia de narrativa na arte do Cena 11: suas implicações e fundamentos.....	57
3.3 O antigo e o novo na arte do Cena 11: o mesmo princípio nas técnicas?.....	68
3.4 Recursos tecnológicos: extensões do ser humano na busca por superar os limites do corpo.....	80
4 “Dança é ciência”: o diálogo entre arte, ciência e tecnologia na dança do Cena 11	90
4.1 A tecnologia na arte do Cena 11: uma extensão do corpo?.....	92
4.2 Evolucionismo: uma teoria científica como base da arte do Cena 11	105
4.3 A forma mercadoria: o contrapasso estético?	115
5 Algumas considerações	133
Referências	139
Anexo 1: Questionário do Grupo Cena 11 sobre a coreografia SKR – Procedimento 01	142
Anexo 2: Roteiro para as observações realizadas para a pesquisa	143
Anexo 3: Roteiro de uma das entrevistas realizadas para a pesquisa	145

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto do espetáculo <i>Resposta sobre dor</i> (1994).....	26
Figura 2: Foto do espetáculo <i>O novo cangaço</i> (1996)	28
Figura 3: Foto da coreografia <i>O novo cangaço</i>	29
Figura 4: Foto da coreografia <i>O novo cangaço</i>	30
Figura 5: Foto da coreografia <i>O novo cangaço</i>	32
Figura 6: Foto da coreografia <i>In'perfeito</i> (1997)	35
Figura 7: Foto da coreografia <i>In'perfeito</i>	35
Figura 8: Foto da coreografia <i>In'perfeito</i>	36
Figura 9: Foto da coreografia <i>A Carne dos vencidos no verbo dos anjos</i> (1998)	37
Figura 10: Foto da coreografia <i>A Carne dos vencidos no verbo dos anjos</i>	39
Figura 11: Foto da coreografia <i>A Carne dos vencidos no verbo dos anjos</i>	40
Figura 12: Foto da coreografia <i>Violência</i> (2000)	42
Figura 13: Foto da coreografia <i>Violência</i>	43
Figura 14: Foto da coreografia <i>Violência</i>	44
Figura 15: Foto da coreografia <i>Projeto SKR – procedimento 01</i> (2002)	47
Figura 16: Foto da coreografia <i>Projeto SKR – procedimento 01</i>	49
Figura 17: Foto da coreografia <i>Skinnerbox</i> (2005).....	51
Figura 18: Foto da coreografia <i>Skinnerbox</i>	53

LISTA DE SIGLAS

UDESC – Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina.....	14
DVD's – Digital Versatile Disc.....	20
HQ – história em quadrinhos.....	23
MPB – música popular brasileira	23
SESC – Serviço Social do Comércio	29
DJ – Disc jockey.....	48
UFPR – Universidade Federal do Paraná	74

1 O percurso até esta pesquisa...

A dança esteve presente desde muito cedo em minha vida. Minha família, principalmente minha mãe, estimulava a apreciação e experiência com as artes, em particular, com a dança. Com três anos de idade, comecei a frequentar aulas de dança em Rio do Sul, uma pequena cidade do Estado de Santa Catarina. As aulas nessa cidade eram ministradas por uma única professora, nos mais variados estilos de dança. Durante dez anos, a dança esteve em meu cotidiano, até que a patinação entrou em minha vida, afastando a dança por certo tempo. Essa distância era aparente, pois parecia que eu dançava com os patins nos pés. Apesar de a patinação ser uma prática corporal permeada pelo sistema esportivo, alguns elementos, como os *shows*, sustentam-na como possibilidade artística.

A participação intensa de minha mãe nas práticas artísticas e sua paixão por elas corroboram minha experiência estética. Durante a infância e adolescência, em muitas das tardes de domingo em sua companhia e, às vezes, de minha irmã, dançava sobre os patins, e esses momentos eram de extrema intensidade e criação, inesquecíveis e importantes em minha formação. O valor social atribuído às práticas semelhantes às realizadas aos domingos era confrontado com o universo esportivo, que era mais valorizado e respeitado pela comunidade envolvida em tal prática.

Com minha ida a Curitiba em 1997, muitas coisas mudaram, pois a patinação não era mais prática possível. Como a dança, comparada com a patinação, é prática mais acessível, retomei-a. Até meu ingresso na universidade, essa prática foi realizada como entretenimento. Surgiam questionamentos quanto à angústia que eu sentia durante as práticas, porém, não parecia possível, naquela época, fazer modificações que resolvessem o problema. A dança apresentava-se como única forma de realização pessoal, e minha participação nas aulas era limitada às intenções da professora.

No terceiro ano em que estava em Curitiba, entrei na faculdade e, desde então, busco mais do que praticar a dança, procuro pensá-la e questioná-la. Durante os três últimos anos de graduação em Educação Física, participei de projetos de dança que questionavam o que até então me parecia certo: as técnicas institucionalizadas da dança serem os únicos movimentos realizados em grupos de dança.

Muitas questões surgem ao se observar a dança. Em um simpósio de dança sobre cadeiras de rodas realizado em Campinas, São Paulo, a questão da esportivização da dança,

que já se encontrava no cenário da dança adaptada, fez com que minha monografia de conclusão de curso se entrelaçasse com questões dessa natureza. Assim, dentro das possibilidades daquele momento, questionei as perdas da arte no processo de esportivização da dança, em minha monografia de final de curso de graduação.

Minhas indagações não pararam e, cada vez mais, busco questionar os fenômenos que permeiam a dança. Dentre outras questões, pergunto-me sobre as relações da dança como mercadoria desencadeada com a leitura do texto de Walter Benjamim, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que remete, em particular, à questão da videodança. A arte não escapa às muitas relações que se estabelecem em nossa sociedade. A videodança fazia-me questionar até que ponto não preponderava uma reprodutibilidade nas obras de arte dançadas, num processo semelhante ao cinema.

Com isso, comecei a busca por informações sobre o que era e como era a videodança, tentando perceber a relação entre tecnologia e dança, questionando esse entrelaçamento, até a dança híbrida. Após o estudo de uma dissertação sobre esse tema, fui traçando o caminho da monografia de especialização, concluída no final do ano de 2004. Atualmente no mestrado, dou continuidade a essa pesquisa, por perceber a necessidade de compreender bem as relações entre dança e tecnologia. Esse tema mostra-se atual e questionador, no universo das práticas artísticas e corporais. Perceber como a dança, assim como outros inúmeros fenômenos artísticos, dialoga com as novas tecnologias possibilita observar modificações não só na própria arte, como também nas fronteiras que se estabelecem entre ser humano e máquina. As modificações nessas fronteiras fizeram-me procurar grupos que utilizavam a tecnologia como possibilidade para a linguagem artística.

O diálogo da dança com a tecnologia é significativo, e constitui-se na dança contemporânea como tendência identificada por dança híbrida ou tecnológica. Nessa tendência, o corpo que dança estabelece relações com a tecnologia, e pode tanto limitar quanto possibilitar múltiplas relações. Inicialmente, parecia que somente na Universidade Federal da Bahia existia essa manifestação de forma concreta, mas a procura por grupos de dança que se denominavam híbridos mostrava que ela se tornava tendência emergente e crescente no universo da dança. O livro de Maíra Spanghero, *A dança dos encéfalos acesos*, contribuiu para determinar o campo empírico do qual parto para refletir acerca dessas questões: O Cena 11, Cia. de Dança de Florianópolis.

1.1 O caminho da pesquisa

Após a determinação do campo empírico para esta pesquisa, comecei a desenvolvê-la refletindo sobre as possibilidades de aproximação da realidade concreta do Grupo Cena 11 e realizando leituras que auxiliassem nas reflexões sobre a temática que eu me propunha a pesquisar.

Assim, o objetivo central deste estudo é analisar as relações entre arte, ciência e tecnologia, com base na dança híbrida, da qual o Grupo Cena 11 é exemplar. Busca-se, para isso, identificar a compreensão de dança, tecnologia e ciência por parte desse grupo, tanto na forma como se apresenta ao público como em seu processo de preparação.

É importante ressaltar que, mais do que pesquisar o Grupo Cena 11, pretende-se analisar a tendência de relacionar dança, ciência e tecnologia, que emana atualmente, em certa medida, como tendência crescente e merecedora de análise, porém, não iniciada atualmente, mas que se desenha de forma particular pelas possibilidades concretas de nosso tempo, pelas possibilidades tecnológicas existentes e pelo valor positivo assumido por ela hoje.

A aproximação com o trabalho do Grupo Cena 11 foi possível pela imprensa escrita, por livros, trabalhos acadêmicos e pelo seu *site* oficial, fontes que foram significativas na coleta de dados, dentre outras possibilidades metodológicas exploradas. A tentativa de aproximação com o grupo foi realizada, primeiramente, por via eletrônica, mas, como na época o grupo estava em Berlim, o contato e início do trabalho não se concretizaram naquele período. O início ocorreu em primeiro de agosto de 2004, no evento de dança “Tubo de Ensaio”, realizado nas instalações da UDESC. O evento possibilitou a aproximação ao grupo e a confirmação das possibilidades de realização da pesquisa com esse campo empírico.

A pesquisa caracteriza-se, assim, como descritivo-exploratória, contando com um estudo de caso desenvolvido a partir da proposta do Grupo Cena 11, como um campo exemplar para essa análise. Para isso, observou-se um conjunto de treinos, ensaios, espetáculos ao vivo, vídeos do grupo e fizeram-se entrevistas semi-estruturadas com coreógrafo e dançarinos, de modo a estruturar alguns eixos para a análise desse conteúdo.

No mês de agosto de 2004, veio a permissão para assistir aos ensaios do espetáculo *SKR – Procedimento 01*, que seria apresentado na Mostra Internacional de Teatro de Grupo – ano 4 – na cidade de Itajaí, em Santa Catarina, poucos dias depois. Essa apresentação também foi observada. Nesse espetáculo, cabe destacar, foi utilizada a mediação de um roteiro/questionário entregue pelo grupo (Anexo 1), desenvolvido para que o público

respondesse a ele e participasse de um debate ao final da sessão, o que constituiu importante material para esta pesquisa.

No ano de 2005, assisti no dia 18 de março à estréia do espetáculo da companhia intitulado *Skinnerbox*, que engloba muitas das pesquisas realizadas em *SKR – Procedimento 01*. Desde então, foram realizadas mais quatro apresentações na cidade de Florianópolis, as quais também observei. Além disso, assisti à estréia do último espetáculo do grupo intitulado *Pequenas frestas de ficção sobre a realidade insistente*, realizada no dia 7 de novembro de 2006, no teatro do Centro Integrado de Cultura.

Destaca-se que, para as observações realizadas, construiu-se um roteiro (Anexo 2) para dirigir e auxiliar esse trabalho de aproximação entre a reflexão teórica e os dados desse campo, a partir de alguns elementos prévios construídos no diálogo com o referencial teórico-metodológico da pesquisa. Entende-se que esse procedimento mais sistemático possibilita avançar na identificação, quantificação e análise do uso dos recursos tecnológicos no processo dos espetáculos incorporados, qualificando as reflexões realizadas durante a pesquisa.

O contato com o grupo estabeleceu-se de forma mais concreta pela observação dos 10 treinos realizados no ano de 2004, dos quais quatro foram de técnica clássica e seis da técnica da companhia denominada “percepção física”, ministrados pelo coreógrafo. No ano de 2006, observaram-se cinco treinos. Deles, dois eram de técnica clássica e três de percepção física. Essa observação dos treinos permitiu a convivência com o grupo, pois eu passava as manhãs, das 10h30 ao meio-dia, realizando observações junto a seus integrantes. Assim eu conhecia seu cotidiano, o que se tornou de extrema importância para as reflexões durante a pesquisa, pois permitiu observar relações intersubjetivas e conhecer algumas peculiaridades dos dançarinos.

Outro procedimento importante para a coleta de dados foram as entrevistas realizadas com os integrantes¹ (Anexo 3) da companhia. No mês de agosto de 2005, veio a autorização por escrito para a realizá-las. No dia 4 de outubro de 2005, foi realizada a primeira entrevista com o coreógrafo e diretor da companhia, Álvaro². Trata-se de uma entrevista semi-estruturada, centrada numa perspectiva biográfica. Realizaram-se, ainda, seis outras entrevistas com os integrantes do grupo. Dentre os entrevistados, encontra-se novamente Álvaro, por ser coreógrafo, diretor e dançarino do grupo, e essa série de interfaces contribuir

¹ O grupo é composto por 11 dançarinos: Alejandro Ahmed, Anderson Gonçalves, Gisleine Alioto, Hedra Rockenbach, Karin Serafim, Cláudia Shimura, Marcos Klann, Letícia Lamela, Marcela Reichelt, Mariana Romagnani e Adilso Machado.

² O nome dos integrantes do grupo e da assistente de ensaio é fictício, como forma de preservar suas identidades.

para demonstrar o que o grupo apresenta. Essa entrevista foi realizada no dia 3 de agosto de 2006. No dia 3 de abril de 2006, Andréia foi entrevistada, por sua grande importância na organização e administração da companhia, pois é dançarina do grupo desde seu início e integrante do núcleo de criação dos espetáculos. Pablo foi entrevistado no dia 6 de abril de 2006, e dentre os critérios para sua seleção para entrevista está ter assinado a primeira coreografia da companhia, ser integrante do grupo desde sua primeira formação e ser responsável pelos figurinos dos espetáculos. Márcia foi entrevistada, no dia 13 de abril de 2006, por ser responsável pela direção musical dos espetáculos desde 1996, e essa ser função de destaque e importância na arte do grupo, além de ter participado de forma mais próxima do ato de dançar na coreografia *A carne dos vencidos no verbo dos anjos* (1998) e ser integrante do núcleo de criação dos espetáculos. Maria foi entrevistada no dia 11 de abril de 2006, por ser uma dançarina que já integrou uma das mais importantes e tradicionais companhias de dança do Brasil, e agora integrar o Cena 11. Realizou-se ainda, no dia 5 de abril, entrevista com Ricardo, dançarino que mais recentemente integrou a companhia, pela audição realizada no final do ano de 2005.

O grupo analisado apresenta particularidades e importância no cenário nacional e, talvez, internacional da dança, justamente por conta do destaque que adquiriu com sua proposta de dança híbrida. Buscou-se entender algumas particularidades estabelecidas na Companhia Cena 11 e também observar essas características e relações como parte de uma tendência no universo da arte e, em particular, da dança no mundo contemporâneo.

A dificuldade de discutir arte e, especificamente, a dança contemporânea situa-se, principalmente, no fato de ela estar sendo construída neste momento histórico. As possibilidades apresentadas para os seres humanos com as inovações científicas permeiam a arte e a dança, trazendo a necessidade de refletir sobre seus desdobramentos para essas manifestações culturais e para os próprios seres humanos.

Os artefatos tecnológicos cada vez mais permeiam o universo da dança e fazem com que se questione: Esta nova manifestação é apenas outro estilo de dança ou ainda é arte? Qual seria, então, este novo conceito de arte que se diferencia tanto do conceito tradicional? Em que medida essa nova tendência na dança contemporânea não se amplia para responder às necessidades de inovação no mercado da arte? É necessário refletir, também, sobre em que medida essas novas necessidades colocadas ao corpo que dança e à dança pela presença de tecnologias não estão sendo regidas por certo entendimento de progresso. Essas questões alimentaram o processo desta pesquisa.

Partiu-se do pressuposto de que civilização não significa, necessariamente, aperfeiçoamento, e sim sobrevivência. Tendo em vista que as primeiras técnicas desenvolvidas estavam relacionadas à sobrevivência do ser humano, e hoje as novas tecnologias encontram-se acopladas ao ser humano, compreende-se que estas estão relacionadas a um modo de sobreviver em nossa organização social, pois não muda a intenção de seu uso, muda, sim, a forma de estabelecer tais relações.

Em certa medida, a apropriação da arte pela lógica do mercado fez com que as manifestações artísticas passassem a coexistir com a dimensão de mercadoria, podendo a utilização da tecnologia contribuir e, talvez, justificar-se ainda mais por essa perspectiva. A esse processo corresponde a lógica da indústria cultural, com suas gratificações e inúmeras promessas, que não podem ser cumpridas, o que instiga o ser humano à ostentação e à busca por objetos específicos para o alcance da “melhor” arte e seu rendimento.

No processo civilizatório, a dança vem sendo constituída como manifestação artística que acompanha a humanidade em sua trajetória, em suas modificações sociais, em suas diferentes culturas, e que compreende as novas tecnologias como possibilidades contemporâneas. Nesse sentido, nossa intenção em desenvolver essa pesquisa é, também, questionar e compreender por que o uso dos recursos tecnológicos na dança vem crescendo e em que medida eles não se transformam em exigência para atender à necessidade, sempre atualizada, de inovações.

Nessa questão, compreende-se que os recursos tecnológicos não podem ser considerados imprescindíveis numa prática que, em sua forma mais simples, necessita somente do corpo com desejo para realizar-se, para dançar. O corpo do ser humano, quando dança, pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e obra de arte, e esses momentos são de muita expressão e intensidade para quem realiza tal ação. A influência da tecnologia no cotidiano acarreta exigências para a prática da dança, reafirmando muitos dos paradoxos presentes em nossa sociedade, dentre eles, a relação sujeito-objeto presente na tecnocracia que se vê no cotidiano.

Desse modo, é fundamental investigar a presença da dor e a necessidade de proteger os corpos com joelheiras, cotoveleiras, sapatos, colãs, sapatilhas, dentre outros recursos, que tomam proporção tal, que para alguns grupos de dança parece não ser mais possível dançar sem esses artefatos. O ser humano, na busca por superar suas próprias características corporais, utiliza os mais variados recursos. Dentre esses recursos, merecem destaque também medicamentos e drogas químicas, que têm uma gama de funções, e uma das mais importantes é aliviar a dor freqüente em dançarinos de companhias profissionais.

Frente aos muitos questionamentos e aos objetivos desta pesquisa, no segundo capítulo, identifica-se historicamente a estruturação do grupo Cena 11 e descrevem-se seus espetáculos, para apresentar os que se consideram como importantes elementos de análise utilizados na pesquisa. Apresentam-se imagens da companhia em suas diferentes coreografias, pois são entendidas como textuais e fundamentais para esta pesquisa.

O capítulo “A dança das técnicas: percepções na arte do Cena 11” surgiu das inquietações diante do campo empírico pesquisado. A determinação do campo empírico, como também a caracterização como estudo de caso, deu-se a partir da proposta de dança do Grupo Cena 11, por ele ser aparentemente inovador no universo da dança, em sua forma de utilizar tecnologias e em seus registros corporais (execuções técnicas). Quando se iniciou a aproximação com o grupo, viu-se que o balé clássico compunha seu cotidiano, e se percebeu a necessidade de pensar o porquê de o balé clássico compor tal arte aparentemente inovadora. Observou-se um conjunto de treinos e se construiu o texto desse capítulo, principalmente a partir da análise das categorias que emanavam de tal realidade.

Para tanto, dialogou-se com a literatura. No primeiro momento, o capítulo direciona-se a compreender o surgimento do balé clássico e os valores ideológicos e estéticos presentes nele. Apesar de toda a riqueza da discussão do balé clássico, precisava-se questioná-lo na realidade pesquisada. Por isso, procurou-se compreender o que o aproximava da arte do grupo. Dessa forma, realizou-se a análise da técnica desenvolvida pelo grupo (percepção física), na busca por identificar as aproximações entre essas técnicas de dança.

A técnica criada e desenvolvida pelo Cena 11 tem como ponto de partida os limites do corpo, que são questionados, e nas aulas pode-se perceber a busca por superá-los e por negar o esforço na execução das quedas, que são marcas registradas da técnica da companhia. Outra importante constatação é a dor presente nas aulas da companhia, nos dois tipos de técnicas de dança: clássica e percepção física. A presença de manifestações de dor no ato de dançar do grupo em questão fez refletir sobre as relações entre técnica e corpo. Dessa forma, fez-se necessário questionar a concepção de técnica, tecnologia e corpo presente no grupo.

No capítulo seguinte, “Dança é ciência”: o diálogo entre arte, ciência e tecnologia na dança do Cena 11, analisam-se as tecnologias utilizadas no grupo e as funções assumidas por elas. As tecnologias mostram-se fundamentais na arte do grupo e, em muitos momentos, são literalmente incorporadas pelos dançarinos. Explicitam-se aí alguns indicadores da compreensão do grupo acerca da ciência, da tecnologia e da própria arte. Reflete-se sobre a dança híbrida, em particular, do Cena 11, que compreende as tecnologias como extensão do

corpo e “possibilita ao corpo manifestar a idéia que quer com mais propriedade” (AHMED, 2006, s.p.).

Para analisar tal questão, tomam-se como eixo as funções assumidas pela tecnologia no grupo e a própria compreensão de tecnologia pelo grupo. O segundo eixo de análise foca os fundamentos científicos para a realização da arte do grupo. A ciência é considerada pelo grupo uma de suas bases para a produção artística, principalmente as teorias evolucionistas. Em certa medida, é dos próprios fundamentos científicos que emana a utilização das tecnologias. Dessa forma, nos debruçamos nos estudos sobre a estética, que historicamente aproxima as esferas da ciência e da arte, a fim de compreender como se estabelecem essas relações. Pensar nas teorias estéticas fez questionar a dimensão sensível e o corpo nas produções artísticas atuais. Assim, questiona-se a dimensão sensível frente à organização social capitalista na arte do Cena 11, que é uma companhia de dança profissional, na busca por iluminar a discussão sobre as produções do grupo serem ao mesmo tempo arte e mercadoria. Então, reflete-se sobre as relações entre arte, ciência e tecnologia na arte do Cena 11.

Por fim, realiza-se uma síntese das discussões presentes em todos os capítulos. Desse modo, são revistos e interligados os principais eixos de discussão, para compreender as relações estabelecidas entre arte, ciência e tecnologia no grupo de dança Cena 11.

2 Quem, quando, onde... um pouco da história do Grupo Cena 11 de Florianópolis

Para identificar o Grupo Cena 11, apresenta-se um pouco de sua história: como surgiu, onde, quem faz parte dele, ensaios, espetáculos... a fim de compreender o campo empírico da pesquisa. Para essa realização, além das entrevistas realizadas com membros da companhia, assistiu-se a alguns espetáculos do grupo, pesquisou-se longamente seu *site*³ na Rede e analisaram-se os DVDs dos espetáculos da companhia e artigos da imprensa escrita. Além disso, utilizaram-se documentos de pesquisas anteriores realizados acerca do grupo, como os estudos da antropóloga Joana Carvalho e da doutora em comunicação e semiótica Maíra Spanghero.

A história do Grupo Cena 11 de Florianópolis começou por iniciativa da proprietária e professora da Academia Rodança, Rosângela Mattos. Essa professora tinha como objetivo divulgar a academia, por meio da dança, em festivais e mostras. Para a formação do grupo, realizou uma audição no dia 23 de janeiro de 1986, em que se escolheram 11 bailarinos, de onde se originou o nome Cena 11. No início, jazz foi o estilo de dança escolhido, e o primeiro trabalho chamava-se *O importante é começar* (1987), assinado por Pablo, ainda hoje dançarino do grupo. Atualmente, o Grupo Cena 11 é dirigido pelo coreógrafo e dançarino Álvaro, participante do grupo desde sua primeira formação, em 1986. Conhecer a história de Álvaro é importante, pois ela permeia a história do Grupo Cena 11 e com ela se entrelaça.

Álvaro é uruguaio, da cidade de Montevideu, descendente de árabes, franceses e espanhóis. Aos quatro anos, junto a sua família, instalou-se num bairro periférico no continente da capital catarinense. A primeira dança que Álvaro aprendeu foi o *break*, e aos 12 anos iniciou aulas de jazz⁴. Na procura por profissionalização, morou em São Paulo no período de 1990 a 1993, para especializar-se com os professores Ismael Guiser, Ivonice Satie, Yoko Okada e Roseli Rodrigues. Integrou o Grupo Raça, dirigido por Roseli, famoso pelas coreografias de jazz, que até hoje são referência no universo da dança, grupo que centra seus trabalhos atuais na perspectiva da dança contemporânea. Após realizar uma audição para

³ O *site* do grupo é: <www.cena11.com.br>. O *site* apresenta fotos, músicas, informações sobre as coreografias, os integrantes, coreógrafos, dentre outras ações e informações.

⁴ Álvaro assistia às aulas de jazz das quais participava sua irmã, com isso, surgiu o interesse por esse estilo de dança e ele começou a frequentar aulas de jazz.

entrar no Grupo Corpo, de Minas Gerais, o bailarino quebrou o pé e voltou para Florianópolis (SPANGHERO, 2003).

Álvaro convive com a doença congênita osteogênese imperfeita, que deixou seus ossos frágeis. Essa doença é hereditária por parte de pai, e deixa as pálpebras dos olhos com tom um pouco azulado. O dançarino apresenta um dos menores graus de complicação da doença. Ainda de acordo com Spanghero, a palavra osso, na infância de Álvaro, foi muito mais do que algo que dá forma a um corpo e a que somente temos acesso por desenhos e radiografias. Em sua história de vida, o osso sempre esteve exposto, foi motivo de foco, pois Álvaro coleciona 16 fraturas pelo corpo e fez várias cirurgias em 13 anos. Para a superação das barreiras que a doença colocava ao bailarino, foi importante a participação de sua mãe, Norma Lamela, pois ela permitia a Álvaro liberdade para fazer tudo, mesmo ele correndo o risco de fraturar-se. Dessa forma, o dançarino amadureceu e fortaleceu-se diante da doença, e com a dança conseguiu fortalecer sua musculatura e diminuir o risco de haver mais fraturas⁵.

Em 1992, assumiu a direção do Grupo Cena 11 e, em 1993, já atuava como coreógrafo e buscava a profissionalização dessa companhia. Em 1994, passou a ser o coreógrafo residente e diretor artístico do Grupo Cena 11 Cia. de Dança de Florianópolis (Santa Catarina, Brasil). É importante destacar que

[...] seu trabalho como coreógrafo surgiu de forma autodidata, respondendo à necessidade que possuía de integrar a maneira como pensava o mundo e a dança que experimentava. O “faça você mesmo” do movimento punk e a procura por uma dança não institucional, que falasse do mundo e não dela mesma foram o pretexto inicial da sua pesquisa (CENA 11, 2004).

O movimento *punk* pode ser considerado base para a estética do grupo, e a polêmica encontra-se nos espetáculos e ações do Cena 11. Álvaro comenta em entrevista para a *Revista Combi* (2003, p.40) quando é questionado sobre esse tema: “A polêmica está desde o aspecto visual até o movimento [...] a polêmica é uma forma eficiente de perguntar coisas. E as boas perguntas te fazem frear a linearidade do que está pensando”.

Na continuação, Álvaro deixa claro que essas características permeiam a trajetória do grupo, porém, não aparecem como “marca registrada” dele, como a trilha sonora executada ao vivo, o pensamento na preparação técnica dos corpos e a utilização de recursos tecnológicos. Em entrevista realizada por nos para esta pesquisa, Álvaro (em 04/10/05) comentou que não é

⁵ Parece que essa superação da doença de Álvaro pela dança encontra-se presente no pensamento do grupo, que realiza a dança em função do corpo. Essas idéias serão mais desenvolvidas no decorrer da pesquisa.

sua intenção polemizar, e sua busca está voltada para não ser redundante e banal. Dessa forma, pelo que se percebe em suas falas, a preocupação está em trazer sua arte e permitir ao público “quebrar” a forma linear de pensar, possibilitando novos olhares sobre o que aprecia.

Como referências fundamentais, o grupo tem os desenhos animados e os jogos de *videogame*, os quais, afirma Álvaro, “são os meios de comunicação mais violentos que existem hoje, além de serem meus passatempos favoritos” (ZERO, 1998, p.16). A influência que as idéias de Álvaro parecem exercer no grupo inclui o fascínio que ele tem pelos *videogames*. Essa prática de lazer pode ser considerada um elemento contemporâneo, e serve de referência e estímulo para as criações da companhia.

O Grupo Cena 11 Cia. de dança de Florianópolis, com toda sua particularidade, vem conquistando reconhecimento nacional e internacional no âmbito da dança. O reconhecimento do grupo e do coreógrafo Álvaro ocorrem simultaneamente. Como acontece com outros grupos, a participação em festivais competitivos perpassa a história do grupo e certamente influencia sua visibilidade. O primeiro trabalho de Álvaro como coreógrafo para o Cena 11 foi em 1988. O grupo era, então, amador, mas recebeu seu primeiro prêmio nacional, o 2º. lugar no XVI Festival de Dança de Joinville (Santa Catarina, Brasil), ano em que essa categoria não apresentou primeiro colocado no referido festival.

Com as mudanças das características da companhia em 1994, ela decidiu não participar de festivais competitivos⁶. Em entrevista, Álvaro comenta os festivais competitivos: “Eu acho que é um dos maiores cânceres que tem no sul do país. Claro que tem suas vantagens, mas eu acho que o fato de ser competitivo, com o tempo, foi criando uma coisa perversa” (ZERO, 1998, p.17). Os espetáculos seguintes do grupo, já um pouco distantes dos festivais competitivos, constituem parte do cenário da dança contemporânea e em:

Resposta sobre Dor (1994) rendeu-lhe a indicação ao Prêmio Mambembe, em 1995, e, com *O Novo Cangaço* (1996) e *In'perfeito* (1997), o grupo inseriu a dança de Santa Catarina no contexto nacional. *A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos* (1998) e *Violência* (2000) confirmam seu lugar na dança contemporânea brasileira e organizam uma assinatura inconfundível. *Nina* (2001) foi a célula que antecipou os *Procedimentos 1, 2 e 3 do projeto SKR* (2002-2003). Estes organizam etapas evolutivas de um processo que desemboca em *SkinnerBox*, espetáculo com estréia em 2004 (SPANGHERO, 2003, p.17).

⁶ A mudança das características foi a busca por profissionalização, que ocorreu no grupo a partir da coreografia *Resposta sobre dor*.

A conquista do prêmio Mambembe foi comentada por Álvaro como importante, por ser reconhecimento de alguém de fora do grupo, que acreditou no trabalho deles (em 04/10/05). Dessa forma, a trajetória do grupo foi desenhada, e atualmente ele constitui a única companhia profissional de dança contemporânea do Estado de Santa Catarina.

No território nacional, a configuração não é diferente, pois existem poucas companhias profissionais de dança contemporânea. O Cena 11 vem se destacando internacionalmente e contribuindo para a expansão da dança contemporânea brasileira, posto que realiza, desde o ano de 2003, apresentações na Alemanha, pelo projeto “BrasilMoveBerlim”. O depoimento de alguns integrantes da companhia deixa claro que “ser de Florianópolis não significava, contudo, fazer dança de Florianópolis, mas em Florianópolis” (CARVALHO, 2004, p.32). Ressaltam eles que “o grupo é do Brasil, mas sua dança pertence ao mundo” (SPANGHERO, 2003, p.18).

A intenção de levar o mundo para o palco encontra-se nas idéias de usar elementos variados (aspectos de multimídia, som ao vivo, telões, poesias, dança) para o palco. Afirma Álvaro: “Eu sempre tive vontade de levar o mundo para dentro do palco, sentia necessidade de pegar outros elementos além da dança. Quanto mais meios de informação, mais veloz é o entendimento sensorial. Esse tipo de abordagem traduz melhor a realidade, fica mais próxima dela” (ZERO, 1998, p.17). Parece haver preocupação com a comunicação, com o público que se pretende alcançar, e “o que motiva a forma já é forma. O limite é alavanca e o bailarino deve, acima de tudo, superexpor o ser humano que mora nele. O Cena 11 pertence a uma rede de informações. Habita uma região de fronteiras no mapa da dança-tecnologia, fazendo contato e flexibilizando seus limites” (SPANGHERO, 2003, p.18).

O Grupo Cena 11 firma sua permanência no cenário da dança, principalmente, por suas características de dança-tecnologia, o que levou a analisar o entendimento do grupo referente à utilização de recursos tecnológicos em sua dança.

Na dança híbrida do Cena 11 isso tem nomes certos: HQ⁷, cultura dos anos 90, androginia, moda, computador, música eletrônica, videoclipe, nova MPB, temas polêmicos, contraste entre o novo e o antigo. O resultado desta múltipla transfusão, além de honrar uma posição na nova dança contemporânea brasileira, é a de aproximar as relações entre dança, ciência e tecnologia (CENA 11, 2004).

⁷ Sigla utilizado para fazer menção às histórias em quadrinhos.

É importante ressaltar que, mesmo com poucos apoios e incentivos financeiros, o Grupo Cena 11 permanece na cidade de Florianópolis, e as aulas e os ensaios são realizados no Colégio Catarinense. Durante as manhãs, o grupo realiza treinos de técnica clássica, duas vezes na semana, e treinos da “técnica da companhia”⁸, com Álvaro, três vezes por semana. A rotina de ensaios e aulas de dança na companhia ocorre desde 1995, ano marcado pelo desejo de profissionalização do grupo. Desde o referido ano, muitos integrantes do grupo assumiram funções específicas na busca pela profissionalização, como é o caso de Pablo, que atuou na função de figurinista. Dentre as muitas modificações que surgiam no cotidiano do grupo, está a participação de profissionais especializados para iluminação, assessoria de imprensa e outras funções.

Durante as tardes, o grupo realiza atividades referentes à criação e aos ensaios. Esses momentos não puderam ser acompanhados durante a pesquisa, por decisão do Grupo Cena 11. As coreografias do grupo dificilmente passam despercebidas no cenário da dança, o que torna importante identificar o que cada coreografia representou no contexto do grupo.

Agora, descrever-se-ão algumas coreografias desenvolvidas na história do Cena 11. Inicialmente, parece relevante salientar que as histórias das coreografias entrecruzam-se. As duas primeiras coreografias que serão descritas pertencem ao momento amador do grupo. Cronologicamente, a primeira coreografia de que se encontra descrição é *A quem a criatividade possa interessar*, que antecede *Resposta sobre dor*. Acredita-se que a técnica corporal e as características presentes nos espetáculos do grupo foram construídas em sua trajetória, e firmou-se com o tempo a utilização de recursos tecnológicos.

2.1 A quem a criatividade possa interessar

Essa coreografia é da mesma época de *Resposta sobre dor*, mas não há registro desse espetáculo no *site* do grupo. No livro de Spanghero (2003), encontram-se informações interessantes sobre esse espetáculo.

No espetáculo *A quem a criatividade possa interessar*, o espaço da platéia e do palco confundem-se. No início da coreografia, bailarinas posicionam-se sobre cadeiras do teatro, mas esse não é o único momento em que esses espaços modificam suas configurações freqüentes. O espaço aéreo já aparecia como recurso do Grupo Cena 11. O bailarino Pablo

⁸ A “técnica da companhia” será mais detalhada no decorrer do texto.

descia pendurado por uma corda e o guitarrista Fábio, que tocava ao vivo no palco, ao final do espetáculo, era suspenso por uma corda, enquanto ainda tocava.

Elementos como música ao vivo dividem o palco com os dançarinos e possibilitam a idéia de um espetáculo de dança e música ao mesmo tempo. O *rock* pesado, executado ao vivo, música clássica para movimentos não clássicos, fazem parte do cenário montado nessa coreografia.

A técnica corporal nesse espetáculo já se apresenta complexa, com movimentos das articulações de quebra e ondulações, apoios variados (mãos, joelhos, corpo do outro, além dos pés), quedas, rolamentos, pegadas que procuram encaixes entre partes do corpo de seus parceiros. É marcada pela ousadia na passagem entre os níveis (baixo, médio e alto), e se estabelecem movimentações diferentes das técnicas (*break*, jazz e balé clássico) utilizadas como base para a movimentação.

A relação dos movimentos com a música foge da linearidade freqüente em espetáculos de dança e, ao som de Vivaldi, são realizados movimentos de jazz, paradas de mão e quedas, linhas do balé que se quebram, pegadas e giros. Vários elementos compõem a estética do espetáculo e alguns apresentam ousadia ao subverter algumas linearidades presentes na dança.

2.2 Resposta sobre dor

“Meu corpo não estava mais ali, e eu, eu não queria mais o meu corpo. Eu queria o espírito da minha pele roçando as giletes que continham seu sorriso. Eu queria ouvir, mas não ouvia nada. Meu tato estava revestido de presença ausente, e sua imagem em preto e branco de tanto eu lembrar suas cores. E eu ouvia só o seu nome (não chorava, nem ria) descobria então o seu nome (não sentia nada).

O seu nome

Ausência

O seu nome

Ausência

Eu ouvia seu nome

E seu nome era DOR”⁹

Esse espetáculo marcou a trajetória do grupo, porque nele ocorreram duas grandes ações: uma delas foi utilizar pela primeira vez videocenografia e a segunda foi ganhar o prêmio Mambembe no ano de 1995 – pela primeira vez, um grupo catarinense. *Resposta sobre dor* estreou em Florianópolis no Teatro Álvaro de Carvalho, no dia 22 de novembro de 1994.

⁹ Ahmed (2006). Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/espetacu.html>>. Fragmento do texto da coreografia escrito pelo atual coreógrafo do grupo.

Aproveitar o espaço aéreo pela utilização da corda indiana, em que um bailarino vindo das coxias corta o espaço aéreo, explorando novas possibilidades para a dança e a pluralidade de eventos (música ao vivo, poesia, trânsito de bailarinos, sonoridades vocais sobrepostas) é marca desse espetáculo. No cenário, luzes piscam atrás de 200 radiografias humanas, como ilustra a foto a seguir. O figurino aproxima-se do vestuário do dia-a-dia, composto por camisas, calças e vestidos. Em alguns momentos, o figurino do espetáculo faz referência às roupas de sadomasoquismo semelhantes às usadas no filme *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971) de Stanley Kubrick (1928-1999).

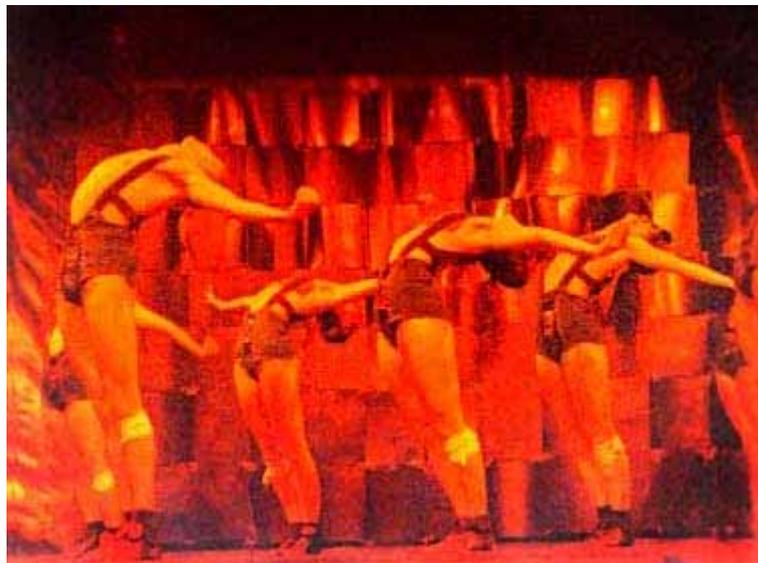


Figura 1: Foto do espetáculo *Resposta sobre dor* (1994)

Fonte: Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

A utilização dos recursos apresenta um objetivo: transmitir a idéia da violência da dor. Na busca por esse objetivo, o grupo parece apresentar preocupação com a utilização do espaço e tempo, eixos fundamentais nas pesquisas em dança, além de toda a preocupação com outros recursos como figurino, maquiagem, cenário etc. *Resposta sobre dor* é o primeiro resultado da pesquisa sobre palavra e movimento.

A técnica corporal é semelhante à do espetáculo *A quem a criatividade possa interessar*. Na época, as formações coreográficas ainda estavam próximas das do balé clássico com *pas-de-deux*, trios e grupos, quase sempre com sincronia. No *pas-de-deux* estão presentes os momentos de inversão de papéis estabelecidos no balé clássico, no qual a bailarina segura o bailarino, enquanto os corpos buscam novos encaixes. A falta de sincronia quando o grupo dança surge de duas formas, com pequena diferença de tempo na execução dos movimentos ou quando cada bailarina executa uma seqüência de movimentos coreográficos.

As frases de movimento são permeadas por movimentos de risco, que são bastante evidentes nos trabalhos mais recentes. A coreografia desdobra-se entre os níveis do chão e ar, e os encaixes dos corpos realizam sustentações. As técnicas do jazz e do balé misturam-se, há sonoridades vocais agregadas ao movimento. O músico toca suspenso. Muitos desses recursos ocorrem simultaneamente no espetáculo.

Spanghero (2003) cita que um dos momentos mais “altos” de *Resposta sobre dor* é a cena DOR – Sensação e Prazer. Um vídeo foi projetado no fundo do palco. O bailarino era Pablo, que se contorcia e girava na corda indiana e, para a cena, foram utilizados efeitos de edição, como contrastes, *frames* lentos e grandes closes. Na frente da tela, Álvaro e Flávia¹⁰ dançavam com uma flor na boca. As imagens de Pablo eram sucedidas pelas da bailarina Antônia, que dançava com um tutu¹¹ preto. Duas duplas, uma virtual e outra real, constituíam a cena.

2.3 O novo cangaço

Inicia-se o espetáculo com o coreógrafo do grupo ao microfone, falando o seguinte texto:

*Me vejo aqui e parecemos todos iguais
aquela igualdade sintética que há milênios carregamos com cara de progresso
uma latente necessidade de assepsia em relação à diferença
diferença, ah, diferença
que também,
sedutora arma que engatilhada em função de sermos notados
nos livra do anonimato*

é tudo medo de indiferença

*muito menor é o medo de sermos iguais
sempre lutamos para sermos iguais
é nossa causa mais justa
porém, agora,
algo nos meus ossos
me propôs uma nova utopia:
a procura da indiferença como aquilo que está dentro da diferença*

¹⁰ Flávia e Antônia são ex-integrantes da companhia.

¹¹ Tutu é a tradicional saia das bailarinas de balé clássico.

até que uma nova assepsia me varra da Terra

*e a imagem morta da minha cabeça numa bandeja
grite, grite e grite: infelizmente¹²*



Figura 2: Foto do espetáculo *O novo cangaço* (1996)

Fonte: Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

Esse é um exemplo da presença de falas e textos no grupo em sua arte. Muitos são os recursos utilizados pelo grupo durante os espetáculos e, como exemplo, pode-se citar o que expande as idéias das radiografias utilizadas na coreografia *Resposta sobre dor*, ou seja, a presença de ossos e crânios de animais misturados com circuitos eletrônicos. Há tubos de imagem de televisão, chapas de circuitos e radiografias na cenografia do espetáculo. Isso, de certa forma, mostra a estética da mistura presente no grupo, do novo e do antigo, da carne com a tecnologia, tanto nos materiais da cenografia como nas projeções realizadas durante o espetáculo. A idéia de fundir carne e máquina seria mais desenvolvida pelo grupo nos espetáculos seguintes, o que é ilustrado pela foto que segue.

¹² Ahmed (2006). Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/espetacu.html>>.

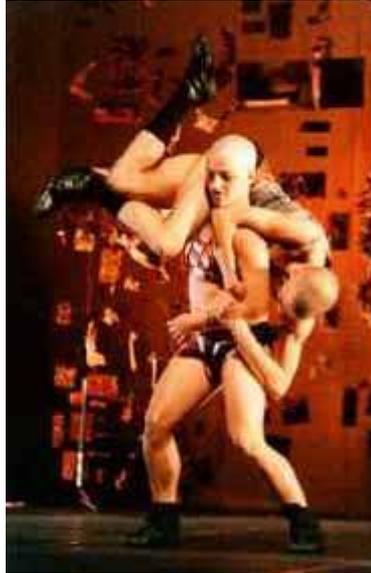


Figura 3: Foto da coreografia *O novo cangaço*

Fonte: Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

Com a coreografia *O novo cangaço* ocorreu a projeção da companhia por todo o Brasil. Foi o primeiro espetáculo mais longo, com a realização da primeira turnê nacional do grupo, atendendo ao convite do Movimento SESC de Dança, de São Paulo. Após sete meses de pesquisa, estreou *O novo cangaço* no dia 30 de maio de 1996, no teatro do Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis. Foram realizadas apresentações também em São Paulo, Passo Fundo, Porto Alegre e Belo Horizonte.

Nesse espetáculo, percebem-se algumas características da nova MPB, pois se aproxima do movimento *mangue beat*. Esse movimento iniciou no final da década de 1980, em Recife, na intenção de modificar a situação da cidade, que era considerada umas das piores do mundo em qualidade de vida. Buscavam-se as modificações por meio de uma das “armas” que a população dispunha: a música. O encontro dos músicos Francisco França¹³ (líder do Loustal) e Fred 04 (líder da banda Mundo Livre S.A.) fez surgir o movimento. O *mangue beat* tinha como objetivo criar um ecossistema cultural tão rico como o dos manguezais.

Essa mesma busca ocorria em Florianópolis, com a dança do Cena 11, de acordo com o próprio grupo. Apesar da cidade de Florianópolis ser considerada uma das melhores em qualidade de vida, ela não oferecia muitas oportunidades à arte e aos bailarinos do grupo Cena 11. O espetáculo *O novo cangaço* pode ser entendido como parte da dança do movimento *mangue beat*, realizada em Florianópolis. Foi a música (a nova MPB) o primeiro elemento de

¹³ Francisco França é mais conhecido como Chico Science. A banda Loustal originou a Banda Chico Science e Nação Zumbi.

inspiração criativa para a concepção do *O novo cangaço*. Para caracterizar a nova MPB, pode-se citar o “neobatismo” da guitarra pelo apadrinhamento do timbal, por vezes acompanhado por um berimbau mixado em computador (AHMED apud SPANGHERO, 2003).

O espetáculo *O novo cangaço* foi importante para a estruturação do grupo, que se constituiu como se fosse um corpo de baile. No corpo de baile havia a construção de corpos individuais, treinados no pensamento em dança que na época começou a configurar uma técnica corporal que caracterizava o corpo como dobrado em suas articulações.

Objetivando conseguir o que identificava como universalidade, esse espetáculo pregava a estética da mistura entre a baixa e alta cultura, que pode ser entendida como uma importante característica da arte contemporânea, presente na cultura estética dos anos 90. A idéia de impor a necessidade de uma nova ordem pela cultura da periferia que invade o centro estava presente nos objetivos do grupo, assim como na estética e cultura dos anos 90 (SPANGHERO, 2003, p.65).

Para falar sobre valores universais, os bailarinos apresentam-se de cabeça raspada, confundindo meninos e meninas e possibilitando impressões andróginas. A inversão de gênero, também presente no espetáculo *O novo cangaço*, está implícita no figurino, quando os bailarinos usam tutu e as bailarinas vestem calça preta e camisa branca¹⁴. Tais inversões, de certa forma, manifestam que o “Cena 11 pode dançar algo bem diferente do clássico, ficando, por exemplo, de cabeça para baixo”¹⁵ (SPANGHERO, 2003, p. 66). Isso se percebe na fotografia a seguir:

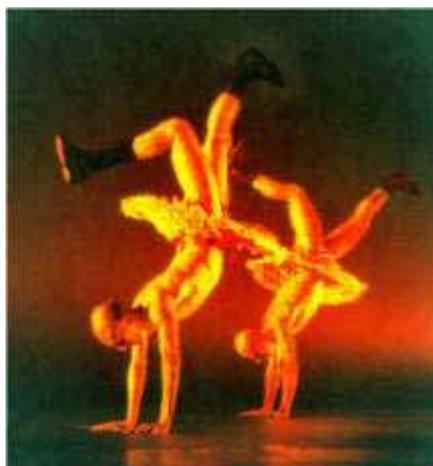


Figura 4: Foto da coreografia *O novo cangaço*

Fonte: Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

¹⁴ Referência ao vestuário do cantor e compositor Arnaldo Antunes.

¹⁵ A relação do grupo com a técnica clássica será discutida no capítulo seguinte.

O próprio virtuosismo do balé, com seus 32 *fouettés*, é substituído pelo virtuosismo na desarticulação, nas manobras arriscadas, no uso de outros apoios para o corpo e no contato de um corpo com o outro. Parece estar colocada a discussão sobre o “nascimento de um novo corpo, em que a discussão da diferença e da identidade ganha relevância” (SPANGHERO, 2003, p.68).

A violência também tem lugar nesse espetáculo. Na saída da cena Decapitação, a dançarina Antônia é praticamente arrastada pelo braço do coreógrafo, que enforca seu pescoço. Isso iniciou as idéias de corpo apassivado e corpo manipulável, do corpo que controla e executa o movimento do outro corpo, que seriam mais desenvolvidas nos espetáculos *Projeto SKR* e *Skinnerbox*.

Durante o espetáculo, outras características fazem-se presentes nos corpos, como as tatuagens que aparecem em nuças, braços, barrigas e costas, botas pretas (elementos do vestuário *punk*), couro e plástico nos figurinos. Muitos recursos são utilizados nesse espetáculo, dentre eles, a referência da HQ nos figurinos, música brasileira hibridizada com *rock* pesado e música eletrônica, presença de novas tecnologias em contraste com pouca tecnologia, o *low tech*¹⁶, o orgânico e o biológico.

O recurso tecnológico de videocenografia funciona no espetáculo como divisor, introdutor das cenas, e é considerado um recurso que transcende a idéia de cenografia. O vídeo assume, em muitos momentos, o papel de diretor e narrador das cenas apresentadas. Nesse espetáculo, as emendas coreográficas e musicais atuam juntamente com o vídeo.

Como recurso cenográfico, o grupo também utiliza andaimes que interagem com os corpos de modo significativo, e podem ser entendidos como próteses.

¹⁶ A expressão *low tech* faz menção a baixa tecnologia.



Figura 5: Foto da coreografia *O novo cangaço*

Fonte: Foto de Fernando Rosa, disponível no *site* do grupo.

As técnicas corporais utilizadas permitem perceber a procura por uma assinatura própria do grupo, e ficam mais complexas em relação às coreografias anteriores. A exploração do espaço da platéia ocorre durante esse espetáculo. Na finalização, os bailarinos colocam-se na beira do palco, com um andaime com cabeças de bonecas e um corpo feminino seminud pendurado, com sangue, e a última frase do espetáculo é dita: “Ninguém é uma imagem morta, a verdade não é uma imagem morta, o novo nasce do fóssil”.

Com esse espetáculo, os críticos de dança confirmaram a conquista do espaço do grupo e do coreógrafo no cenário nacional. Dentre esses críticos, Helena Katz, uma das mais respeitadas críticas de dança, diz que Álvaro com *O novo cangaço* “confirma seu espaço na nova geração de coreógrafos brasileiros” (apud SPANGHERO, 2003, p.69).

2.4 In'perfeito

*A biologia molecular sussurrou : "DNA"
Os arquitetos do oitavo dia argumentaram: "Engenharia Genética"
Mas para nós
Algo como um prego no tímpano lateja
imperfeito
IN_perfeito
IN'PERFEITO¹⁷*

¹⁷ Ahmed (2006).

A estréia do espetáculo foi no dia 04 de outubro de 1997, no Teatro do Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis. O espetáculo *In'perfeito* teve repercussão nacional e internacional, e conquistou alguns prêmios, como o de Melhor Concepção Cênica pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). O grupo realizou apresentações em alguns estados brasileiros como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, e foi ao palco em Lisboa, sendo selecionado, também, para participar do *International Coreographers Residence, no American Dance Festival*, na Carolina do Norte, EUA.

Em *In'perfeito*:

[...] discute-se a relação entre perfeição que o homem tenta alcançar e o limite físico que seu corpo impõe. Tal é a força deste tema para o grupo, neste e noutros espetáculos que construiu, que motivou-nos a escolhê-lo como título desta pesquisa. Dividido em oito atos, o espetáculo começa com o homem sendo criado por Deus e encerra com a genética fabricando os novos seres humanos [...] (ZERO, 1998, p.16).

Inicia esse espetáculo a partir da gênese: “Então Deus disse: ‘façamos o homem a nossa imagem e semelhança’. E assim se fez. E Deus viu tudo o que havia feito, e tudo era muito bom’, Gen 1,26-31” (CENA 11, 2006). Continua o espetáculo na pretensão do homem de substituir Deus, tornando-se criatura e criador. “*In'perfeito* trata do homem e de sua necessidade de resposta; do ser humano que manipula moléculas em laboratório tentando recriar o que ‘era muito bom’; e da abolição do mistério” (SPANGHERO, 2003, p.74). Assim, quem é limite procura a perfeição. Isso se estende até os dançarinos que, no palco, buscam o controle total, o equilíbrio em cada gesto, o perfeito. Na afirmação de que muito deve ser feito, a técnica desenvolvida pelo coreógrafo excede o que habitualmente se encontra na dança. Parte do clássico para o *new dance*¹⁸, passando por videocenografia, música ao vivo, projeção de *slides* e textos microfonados, que já estavam presentes nos espetáculos anteriores (SPANGHERO, 2003).

Na intenção de descrever um pouco as cenas, faz-se um relato da primeira cena. Ela começa na platéia, com um dançarino andando com pernas de pau que, para ser apreciado, exige dos espectadores que levantem a cabeça e girem o pescoço. Ao mesmo tempo, batidas eletrônicas e luzes estroboscópicas jogam o espectador para dentro do espetáculo. O bailarino dirige-se ao palco e abrem-se as cortinas. No palco há muito movimento de dançarinos andando e correndo, provocando expirações fortes, vozes incompreensíveis e sobrepostas, ou seja, uma composição coreográfica de que do caos veio à organização.

¹⁸ Termo utilizado por Spanghero em seu livro *A dança dos encéfalos acesos*.

Movidos pela idéia de cromossomos, a dança é praticamente trabalhada em pares. Em muitas partes, corpos arrastam corpos, mãos soqueiam o próprio torso. “Sinal da cruz é feito nas testas. Corpos se jogam um contra o outro com força” (SPANGHERO, 2003, p.77). Fomentam-se as próprias questões do grupo, que explora o limite de um corpo quando encontra outro corpo. Em outra cena, são usados óculos que impedem a visão, uma dançarina está cega e a outra a conduz pelo palco, em alguns momentos a derruba e em outros a levanta, girando-a e puxando-a. Discutem-se os limites dos corpos e as relações de dominação de um corpo sobre o outro.

Nesse espetáculo, foca-se a questão dos corpos imperfeitos, o que de certa forma parece negado no universo da dança mais tradicional, principalmente no balé clássico. Reafirma-se a busca por outro virtuosismo, pautado no estado inacabado do corpo, o qual realiza movimentos sem fronteiras bem estabelecidas, como se o corpo dançasse desafinado. Adentra assim, na dança, a possibilidade de fazer movimentos tortos. Os limites são alavancas para as movimentações ao invés de limitações a elas. “São dados novos parâmetros para a produção desta dança, baseados principalmente no corpo do coreógrafo [...] vítima de fragilidade óssea” (SPANGHERO, 2003, p.76).

O inacabado revela-se também na maquiagem borrada, como se tivesse sido feita por uma mão trêmula. As unhas são mal pintadas e um esparadrapo cinza cobre os seios. Erros são provocados e até as quedas são propositais, o que para Spanghero demonstra grande conquista técnica do grupo e firma a assinatura de seu coreógrafo. Diluem-se as referências ao jazz e ao balé, com uma movimentação borrada, como se a perna fosse chutada e a terminação desse gesto para o início do outro não tivesse exatidão.

As questões colocadas pelo Grupo Cena 11 no espetáculo *In'perfeito* contribuem para refletir sobre a relação do ser humano com a tecnologia, partindo dos limites físicos, em especial, os do próprio coreógrafo. As perguntas colocadas por Álvaro são:

Como falar com o corpo imperfeito? Como trabalhar essas idéias nos corpos de bailarinos que se olham seis horas por dia no espelho e onde a perfeição mora num pé esticado? Cabe ou não ao homem a responsabilidade da perfeição? O que é preciso para formar? O que ordena o caos a ponto de gerar vida? A quem cabe a responsabilidade da vida? Quem somos? Para onde vamos? (SPANGHERO, 2003, p.76).

Mais especificamente, a pergunta de Álvaro sobre “o que dá forma?” desdobra-se em reflexões sobre os “ossos e [...] explorar uma maneira de formalizar a proposta do seu

movimento, vinda da articulação e desarticulação do corpo” (SPANGHERO, 2003, p. 80). Isso se aproxima da idéia de marionete, a que pelas juntas se consegue dar movimento.



Figura 6: Foto da coreografia *In'perfeito* (1997)

Fonte: Foto de Cristiano Prim, disponível no *site* do grupo.

O espetáculo procura respostas em suas 23 subdivisões de situações, número relacionado aos pares de cromossomos humanos. Nessa busca, muitos recursos são utilizados, no intuito de questionar os limites, por exemplo, as próteses que estendem e amplificam as fronteiras do corpo e levantam a pergunta: “até onde ele vai?”. As próteses também estão presentes nos figurinos, junto com adereços de materiais ortopédicos.



Figura 7: Foto da coreografia *In'perfeito*

Fonte: Foto de Fernando Rosa, disponível no *site* do grupo.

Parece haver centralidade dos recursos tecnológicos, como indica a própria colocação do cenário desse espetáculo no centro do palco. Em uma das cenas, uma dançarina pendurada por um gancho é empurrada pelo trilho do cenário para dentro do palco, feito carne de frigorífico. A dançarina em questão deixa a gravidade agir até cair no chão. Nesse momento do espetáculo, o som resume-se ao das quedas realizadas por duas dançarinas. As quedas, que são marcas do trabalho do grupo atualmente, aparecem com intensidade em *In'perfeito*, tal como caracterizada nessa cena em particular.

A utilização de vídeos nesse espetáculo projeta, principalmente, a diferença que aparece na relação perfeito-imperfeito. Os recursos utilizados parecem ser uma possibilidade de enfatizar o que se pergunta no espetáculo. Como forma de ilustrar isso, citam-se as pernas de pau em relação aos corpos “normais”¹⁹ e a “exposição do corpo com necessidades especiais da bailarina convidada Maria do Socorro dos Santos, que dança na cadeira de rodas [...] o orgânico e o inorgânico se misturam e também evocam diferença” (SPANGHERO, 2003, p.77).



Figura 8: Foto da coreografia *In'perfeito*

Fonte: Foto de Cristiano Prim, disponível no *site* do grupo.

Muitos recursos tecnológicos são utilizados, dentre eles, a videocenografia, música ao vivo, projeção de *slides* e textos microfônados. “O corpo, com a tecnologia e as próteses, amplia sua potência e é fator de complexidade para o movimento. Os recursos tecnológicos

¹⁹ A foto da capa desta dissertação ilustra e enfatiza a diferença entre os corpos com perna de pau e sem o equipamento.

amplificam e enredam o corpo. O corpo é carne, tato é parede, visão é olho de peixe, voz é microfone, perna é de pau. O corpo está espacializado e estendido até o espectador: corpo surround²⁰, (SPANGHERO, 2003, p. 80).

2.5 A Carne dos vencidos no verbo dos anjos

O espetáculo de 22 minutos estreou no Rio de Janeiro, durante o 7º Panorama Rio-Arte de Dança, em 31 de outubro de 1998. Houve apresentações em São Paulo e Florianópolis. Álvaro recebeu pelo espetáculo o prêmio Mambembe de melhor coreógrafo do ano de 1998.

Em cena estavam Álvaro e Márcia (cantora e musicista dos espetáculos da companhia). Apesar de o espetáculo se configurar como solo, Álvaro não o considera assim, haja vista a grande participação de Márcia em cena. Ela pesa 100 quilos e durante o espetáculo fica em cima de um tipo de andador de criança, seminua, num figurino de verão, e usa pernas de pau. O andaime, para Spanghero, remete às próteses para pessoas com necessidades especiais.



Figura 9: Foto da coreografia *A Carne dos vencidos no verbo dos anjos* (1998)

Fonte: Foto Cristiano Prim, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

²⁰ A palavra *surround* tem como significado cercar, mas é utilizada principalmente quando se pensa a questão da percepção do som advinda de várias direções. Amplia-se assim a percepção da percepção sonora. No texto, a palavra *surround* parece corresponder à questão de o espectador perceber o corpo de forma ampliada, como se o corpo se dilatasse na arte do grupo e fosse percebido em vários sentidos, direções, formas etc.

As poesias *Obsessão de sangue* e *Bilhete postal* do paraibano Augusto dos Anjos foram estímulos para a criação desse espetáculo. Comenta Álvaro: “Uni minha doença, osteogênese imperfeita, à falta de cálcio nos ossos, que me impediria de dançar, com as poesias. O resultado é uma coreografia que fala da força humana” (apud SPANGHERO, 2003, p.85). Seu entendimento é de que “a carne dos vencidos representa” o corpo vivo, na busca por treinar-se para se movimentar, o “verbo dos anjos” embute a coisa treinada, a forma de falar da carne dos vencidos.

Os recursos utilizados são os corpos dos dançarinos unidos a textos microfonados, projeção de *slides* e objetos cênicos. Inicia o espetáculo com alguns minutos de silêncio. A música começa a tocar no escuro. Ilumina-se o palco, no qual se vê um corpo de costa no fundo. É Álvaro, de calça escura, camisa cinza e uma espécie de corpete com costura aparecendo, formando um desenho em ziguezague. Após alguns movimentos de Álvaro, algo vai surgindo do lado esquerdo do palco, a penumbra não deixa identificar exatamente o que é. Quando há iluminação suficiente, vê-se um corpo grande, em cima de pernas de pau, apoiado numa estrutura metálica com cerca de três metros de altura, que se assemelha a um andaime, o qual foi criado especialmente para a obra. Era Márcia. Era um corpo diferente dos padrões freqüentes da dança e em certa medida é o corpo marginal que, na dança do Cena 11, ganha visibilidade.

Álvaro, sobre um chão vermelho, forma com Márcia em cima do andaime um ângulo reto, e assim a diferença entre os corpos é incontestável. Álvaro aproxima-se do cenário que se evidencia. Placas de acrílico (policarbonato) remetem a uma cela de vidro. Muitas das idéias presentes nesse espetáculo são ampliadas no próximo espetáculo. Esse pode ser considerado um trabalho de transição entre *In’perfeito* e *Violência*.



Figura 10: Foto da coreografia *A Carne dos vencidos no verbo dos anjos*

Fonte: Foto de Cristiano Prim, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

O dançarino põe na boca uma estrutura odontológica que deixa os dentes e a gengiva expostos. Márcia começa a cantar baixinho. As palavras têm distorções e ecos (SPANGHERO, 2003). Álvaro vai até um espaço entre as placas de acrílico no qual há um microfone, mas não caminha, arrasta-se, como se não pudesse usar as pernas. Expulsa com movimentos da mandíbula e boca a estrutura odontológica que usa. *Slides* são projetados e o coreógrafo declama, ajoelhado, a poesia *Bilhete postal* de Augusto dos Anjos:

*Ilustre professor da Carta Aberta: – Almejo
Que uma alimentação a fiambre e a vinho e a queijo
Lhe fortaleça o corpo, e assim lhe fortaleça
As mãos, os pés, a perna et coetera e a cabeça.
Continue a comer como um monstro no almoço,
Inche como um balão, cresça como um colosso
E vá crescendo e vá crescendo e vá crescendo,
E fique do tamanho extraordinário e horrendo
Do célebre Titão e do Hércules lendário;
O seu ventre se torne um ventre extraordinário,
Cheio do cheiro ruim de fétidos resíduos;
As barrigas então de cinquenta indivíduos
Não poderão caber na sua ampla barriga.
Não mais lhe pesará a desgraça inimiga,
O seu nome também não será mais Antônio.
Todos hão de chamá-lo o colosso, o demônio,
A maravilha das brilhantes maravilhas.
As hienas carniçais, as leas e as novilhas,
Diante do seu vigor recuarão e diante
Do estrídulo metal de sua voz atroante
De certo, correrão mansas e espavoridas.
Se as minhas orações forem, pois, atendidas,*

*O senhor há de ser o Teseu do universo.
 Seja um gigante, pois; não faça, porém, verso
 De qualidade alguma e nem também me faça
 Artigos tresandando a bolor e a cachaça,
 Ricos de incorreções e de erros de gramática,
 Tenha vergonha, esconda essa tendência asnática,
 Que somente possui o seu cérebro obtuso -
 Esconda-a, e nunca mais se exponha a fazer uso
 Da pena, e nunca mais desenterre alfarrábios.
 Os tolos, em geral, são tidos como sábios
 Quando querem calar-se e reprimir-se sabem,
 O senhor é papalvo e os papalvos não cabem
 No centro literário e no centro político.
 Respeite-me, portanto!²¹*



Figura 11: Foto da coreografia *A Carne dos vencidos no verbo dos anjos*

Fonte: Foto de Cristiano Prim, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

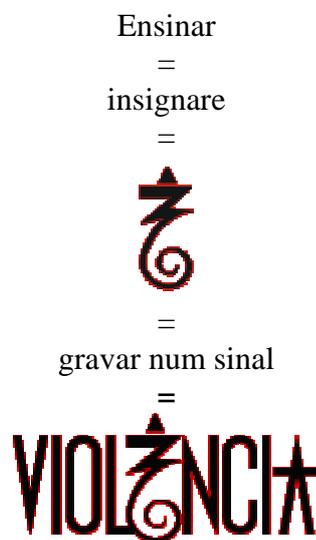
O dançarino retorna a se movimentar, explorando suas desarticulações, tendo espasmos, enquanto Márcia está debruçada no alto do andador. Álvaro arregaça as mangas da camisa, e mostra suas veias. Depois mostra seus cotovelos, que têm cicatrizes de cirurgias provocadas por fraturas ósseas. Aproxima-se lentamente das placas microfônicas com as quais se choca repetidas vezes. Frases distorcidas e com eco são ditas por Márcia, enquanto Álvaro utiliza apoios do corpo e se arremessa contra a placa. Ao achatar seu rosto, cria imagem de deformações em sua face. Muitos microfones estão colocados pelo palco, que são utilizados por Álvaro para falar o texto: “*Um cigarro encravado em meu sorriso. Guardado. Ofereço um beijo, em dor, em rastro...*” entre seqüências de movimento. Márcia cria ruídos e sons. Por fim, Álvaro coloca um microfone com suporte no pescoço e, com as mãos, que

²¹ Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/espetacu.html>>. Acesso em: dez. 2006

estão livres, puxa a estrutura em que se encontra Márcia, aproximando-a das placas, enquanto diz: “*O rei sorriso inchado em crença não caberá na magra blasfêmia de sua doença...*”. Quando está perto da placa, sobe na estrutura, e Márcia lhe estende a mão para ajudá-lo. Ele deixa a cabeça tombar e acerta a placa. As luzes apagam-se (SPANGHERO, 2003).

2.6 *Violência*

“A raiz do verbo inglês ‘to teach’ deriva do gótico ‘taiku’, signo (hoje em dia, ainda se utiliza em inglês a palavra ‘token’ com essa significação). A missão daquele que ensina é observar aquilo que passa despercebido aos outros. Ele é o intérprete dos signos”.²²



A estréia do espetáculo *Violência*, com 73 minutos de duração, foi no dia 07 de abril de 2000, no SESC Vila Mariana, em São Paulo. A organização cênica era composta por muitos elementos, como vídeos, *slides*, movimentos, música, próteses. Não havia economia na hora de chamar a atenção. Spanghero (2003, p.91) utiliza a palavra pós-humanos para fazer referência aos dançarinos do Cena 11 nesse espetáculo, pois “as palavras interface, videogame, videoclipe – em geral associadas a computadores e televisões – ganham fisicalidade, como se o palco fosse uma terceira dimensão e os bailarinos, holografias. Sim, eles não parecem gente: são pós humanos”. É considerado pela autora um dos espetáculos mais perturbadores da dança contemporânea brasileira.

As interfaces entre dança e tecnologia são ampliadas nesse espetáculo, com as idéias de *videogame*, televisão e computador. O palco italiano foi transformado em algo semelhante a um monitor de computador ou tela de televisão. Foram utilizadas placas de acrílico na frente

²² Moholy-Nagy (*in* CENA 11, 2006).

do palco, para dar a impressão de os bailarinos estarem em um monitor, numa vitrine ou tela. Essa idéia teve seus germes no espetáculo anterior. Durante o espetáculo, essas placas de acrílico assumem o papel de uma ampulheta sofisticada. As placas são ocas e, com o passar do tempo, enchem-se de um líquido branco, semelhante aos marcadores de tempo de *videogame*. As passagens de cenas parece que também estão relacionadas ao *videogame*, como se a mudança de cena fosse uma mudança de fase dos *games*.

Em uma das cenas, várias imagens, que estão presentes no *site* da companhia, são projetadas, como a seguinte.



Figura 12: Foto da coreografia *Violência* (2000)

Fonte: Foto de Cristiano Prim, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

Enquanto as imagens são projetadas, vários dançarinos encontram-se deitados, e somente Pablo arrasta-se pelo chão, puxando seu corpo pelo movimentos dos braços, enquanto desce mais uma placa acrílica. Os bailarinos saem do palco, ao ser projetada no telão uma animação, que também pode ser vista no *site* do grupo. Ela faz menção a algo semelhante a um animal quadrúpede que caminha, parece que toca na tela, caminha para trás, levantando os braços na lateral do corpo, e começa a girar sobre o próprio eixo até cair.

Enquanto isso, dois dançarinos arrastam para o centro do palco um dançarino parecido com a figura apresentada na animação, com próteses metálicas nas pernas e nos braços e prótese dentária na boca. O dançarino levanta-se e caminha para trás. Senta-se suspenso pelas próteses de perna e braço. Realiza alguns movimentos e caminha pelo palco. Começa a tocar música, quando o dançarino caminha mais rápido, até realizar uma queda com todas as

próteses. Levanta-se sobre as próteses, realiza em seguida outra queda, e novamente repete essa seqüência de movimentos. Levanta e caminha para a lateral do palco, onde estica uma das pernas para trás, a qual serve de apoio para Andréia subir em suas costas. Caminha com ela nas costas. Pára no centro do palco, e Andréia escorrega pela lateral do corpo do dançarino, até ficar agarrada em suas próteses, escorrega sobre elas, até encostar-se ao chão.

Felipe²³, o dançarino da cena, caminha rápido de um lado para o outro. Andréia levanta-se e estica os braços na lateral do corpo. O dançarino a imita. Andréia vai ao encontro de Felipe e, tocando nas próteses dos braços, impulsiona-o para girar em seu próprio eixo. Ela também gira em seu próprio eixo, pára de girar e começa a se retirar do palco, olhando o dançarino girar. Antes de Andréia sair totalmente de cena, Felipe diminui a velocidade dos giros e se joga no chão. Andréia retorna rapidamente ao palco, escorregando até ficar de barriga para baixo, ação realizada também por mais duas dançarinas. As três dançarinas começam a andar de joelhos, segurando os pés com as mãos. O dançarino levanta-se e sai caminhando pelo palco. Andréia passa por baixo do dançarino que, depois disso, pára e estica novamente a perna para trás, que novamente serve de apoio para Andréia subir em suas costas. Felipe sai carregando Andréia do palco, e as outras duas dançarinas arrastam-se, seguindo-os. Encerra-se assim essa cena.



Figura 13: Foto da coreografia *Violência*

Fonte: Foto de Fernando Rosa, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

Além desse exemplo, podem-se citar outros recursos acoplados aos corpos dos dançarinos da companhia, tais como: pernas e braços metálicos, bogobol, patins, separador

²³ Ex-integrante do grupo.

bucal, botas, joelheiras. Esses recursos tornam os corpos dos dançarinos mais altos e fortes, potencializam muitas de suas características e possibilitam diferentes movimentações.

As quedas aparecem repetidas vezes nesse espetáculo. Spanghero aproxima as quedas dos dançarinos das quedas de crianças que não têm medo de cair por não conhecer esse risco antes de se jogar. A aproximação também é feita aos bonecos de *games*, que repetem suas manobras tantas vezes quantas apertarem-se os botões. Os corpos, como marionetes, agora aproximam-se mais dos “corpos” de *videogame*.



Figura 14: Foto da coreografia *Violência*

Fonte: Foto de Fernando Rosa, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

A presença do *videogame* no grupo não é de surpreender, pois Álvaro tem verdadeiro fascínio por ele, é um de seus passatempos prediletos. As discussões sobre a responsabilidade parcial ou total dos *videogames* no comportamento violento das crianças e dos adolescentes permearam os comentários acerca dessa coreografia. A importância que os jogos eletrônicos têm na cultura contemporânea é impressionante. Álvaro comenta:

Uma das coisas que ouço sobre violência diz respeito aos videogames. Será que faz mal a um moleque ficar horas em frente a uma tela matando bandidos de mentira? Não sei. Mas a gente pode proibi-lo de jogar, que ainda assim ele vai fazer uma arma usando dois pedaços de madeira e brincar de atirar. A exposição aos signos da violência é total. A gente senta em casa, vê pessoas morrendo no noticiário e não sente verdadeiramente nada. Essa sensação de querer sentir é muito forte (apud LÓPEZ, 2000, s.p.).

Essa obra é considerada por Spanghero (2003, p. 96) uma “ressonância de um mundo tecnologizado, da cultura digital, do pensamento não linear. E o videogame está sintetizado, digitalizado no corpo que dança”.

Dentre as inúmeras possibilidades de violência, o grupo parece ter se debruçado sobre a idéia de manipulação dos corpos dos deficientes, das crianças e dos palhaços, que, por suas características, são mais sujeitos à violência. Pode-se questionar acerca da violência sobre os próprios dançarinos. Sobre esse ponto, Álvaro comenta: “[...] nada do que estamos fazendo, por mais que seja mesmo muito violento ou doloroso, deixa de ter um sentimento de prazer em dançar, porque fazemos questão de deixar claro que a chave dessa coreografia é a vontade. Vontade de cair, vontade de se chocar, vontade de se mostrar ao público. Daí a idéia de vitrine” (apud LÓPEZ, 2000, s.p.).

A musicista do grupo, Márcia, nesse espetáculo, posiciona-se em uma estrutura de ferro, do lado esquerdo da platéia. É uma grande estrutura que se aproxima da idéia de uma aranha gigante e estabelece uma ligação entre o espectador e a obra. Funcionando como uma espécie de “‘panótipo’ – no sentido utilizado por Michael Foucault –, dando-nos a sensação de estarmos sempre vigiados, ainda que não a olhemos diretamente [...] ainda que não haja efetivamente ninguém a vigiar, a sensação de controle permanece, lançando o indivíduo numa espécie de ‘autocontrole’” (SPANGHERO, 2003, p.93). Assim, é o próprio espectador quem se vigia e se controla, pela ilusão de estar sendo vigiado. “Trata-se de uma espécie de violência muito sutil e pernicioso” (idem). A estrutura remete a platéia a uma situação de violência, de estar sendo vigiada, e também gera certo elo com o palco.

A intenção do grupo é atingir o sistema perceptivo do público, para além do ato de ser olhado, e para isso utiliza muitos recursos. Como exemplo, citam-se os vídeos e as animações, usados para chegar o mais perto possível dos espectadores. No corpo, a violência parece estar no sentido de violar sua naturalidade. No início do espetáculo, são projetados em uma tela acima do palco closes de uma pele tatuada por sinais, mostrando que inscrever e interferir no corpo também é sinal de violação. Também os corpos se apresentam com unhas negras, cabelos descoloridos, perfurações no nariz e nas orelhas. “O corpo constrói o olhar da imagem, onde a tecnologia e a técnica da mídia, por interação, constroem um corpo irregular” (SPANGHERO, 2003, p. 97). Querem-se quebrar fronteiras, assim, o universo tecnológico e artístico dialogam, e a dança do grupo é feita na busca por dissolver limites.

2.7 Projeto SKR – Procedimento 01

A estréia desse espetáculo ocorreu no Rio de Janeiro, em 2002. Como o nome sugere, é um procedimento que orientaria artística e tecnologicamente a próxima produção, *Skinnerbox*, com estréia prevista para dois anos depois. Essa “coreografia” tem o intuito de tornar mais abrangente e verificável o processo criativo da companhia, expondo sua pesquisa interdisciplinar. Esse projeto apresenta dois objetivos estruturais:

1. Um programa que dê oportunidade para a participação de bolsistas de áreas diversas no processo criativo da Cia., em parceria com instituições de ensino superior com foco no próximo trabalho do Grupo (SKINNERBOX).
2. A realização de experimentos teóricos e práticos, nomeados de “Procedimentos”, que serão apresentados buscando um formato que integre a participação interdisciplinar dos bolsistas e outros convidados, e que estimule uma tomada de posição questionadora junto ao público em relação às propostas apresentadas em cena (CENA 11, 2004).

A partir de três parâmetros, o trabalho do grupo desenvolve-se nesse procedimento. São eles: homem-máquina; sujeito-objeto; controle-comunicação. O conceito de híbrido é um ponto de partida para investigação, por meio da dança e da tecnologia, das relações comportamentais (indivíduo-ambiente-indivíduo), que evidenciam a subjetividade na integração desses híbridos com o mundo que percebemos e construímos ao perceber. O conceito de híbrido presente no *site* do grupo caracteriza-se por fenômenos que misturam natureza e artifício, humano e inumano, vida e máquina, sujeito e objeto. Eles surgem principalmente “nas seguintes fronteiras: entre o Homem e os demais seres vivos, entre o Homem e a máquina, entre a vida e os sistemas físico-químicos” (RIBEIRO PEDRO *in* CENA 11, 2004).

Ainda no *site* do grupo encontra-se que “a ciência, que é um fruto da modernidade, fez surgir eventos, fenômenos, tecnologias que desafiam as fronteiras entre esses domínios” (RIBEIRO PEDRO *in* CENA 11, 2004). Ainda, cita como exemplos disso os estudos sobre inteligência artificial, nos quais, “o pensamento é simulado em máquinas de processamento de informação (computadores), que se comportam de forma semelhante ao pensamento humano” (*idem*).

As etapas da pesquisa realizada na construção desse procedimento foram: pesquisa e criação de acessórios individuais que distendessem o corpo do executor, funcionassem como operações do ambiente no corpo ou instrumentos para mais bem lidar com o ambiente; estudos em vídeo e fotografia que possibilitaram ao espectador observar a relação corpo-

ambiente com maior abrangência, além de proporcionar texturas específicas para situar sensorialmente o espaço; participação em laboratórios de robótica, que possibilitou integrar a utilização de robôs aos experimentos coreográficos; contato com técnicas e pensamentos que amplificaram a qualificação da investigação coreográfica, tanto na preparação técnica dos corpos como na utilização de recursos tecnológicos; e criação e execução de sistemas de amplificação de fontes sonoras, produto da pesquisa realizada pelos bolsistas.

Os patrocinadores desse projeto são a Brasil Telecom, o Programa Bolsas Vitae de Artes e a Transmídia (16^a. edição) e o Prêmio de Apoio à Mídia-arte, do Itaú Cultural.

As etapas desse procedimento são: exposição ao público da formulação coreográfica (40 minutos de duração) e a discussão dos parâmetros do procedimento. A discussão do procedimento é antecedida pela distribuição ao público de questionários sobre os parâmetros discutidos na coreografia. Os espectadores são convidados a escolher um dos parâmetros e responder à pergunta: Como você vê a relação entre os dois termos no parâmetro escolhido? Para esse momento, são destinados sete minutos cronometrados no telão para o público responder. A discussão é realizada entre coreógrafo, orientador convidado e platéia. Esse último momento também é cronometrado no telão, e predeterminado o tempo de 40 minutos.

Na primeira etapa, ou seja, exposição da formulação coreográfica, há predominância de quedas na linguagem corporal do grupo, que é condicionada por estímulos (ação e reação). Pares ordenados de dançarinos alteram-se para discutir as relações dos parâmetros: homem e máquina, sujeito e objeto, controle e comunicação.



Figura 15: Foto da coreografia *Projeto SKR – procedimento 01* (2002)

Fonte: Foto de Fernando Rosa, disponível: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

Um par de robôs permeia o espetáculo. Um demarca o chão e o outro capta imagens dos dançarinos em tempo real, que são projetadas no telão no fundo do palco. Em um dos momentos da coreografia, parece ocorrer um duo dos carrinhos de controle remoto. No telão são projetadas as imagens captadas pelo carrinho que filma, mas elas são do outro carrinho que está demarcando o chão. Nesse momento, somente os dois carrinhos compõem a cena. Em outro momento, o carrinho que filma foca um sapato que foi colocado no centro do palco.

Diferentemente dos espetáculos anteriores, esse não apresenta volumosos cenários. Duas cadeiras ficam posicionadas nos fundos do palco, cada uma de um lado. Os dançarinos não saem totalmente de cena, posicionam-se nas laterais, porém, ficam pouco visíveis.

Márcia está posicionada no fundo central do palco. Em alguns momentos, ela canta ao vivo. Existe um momento em que Márcia chama os dançarinos que formam duos, sendo o chamamento previamente gravado. No mesmo momento em que o nome dos dançarinos é dito, a foto deles é mostrada no telão. O equipamento de Márcia, posicionado no palco, é semelhante às mesas de DJs, onde ela realiza remixagens ao vivo.

O figurino compõe-se por roupas comuns do cotidiano, como camisa, calça, vestido e sapato, e quase passam despercebidos alguns dos recursos de proteção, como a espuma presa na crista ilíaca de algumas dançarinas. Na cena em que o carrinho de controle remoto marca o chão e os dançarinos Pablo e Luísa posicionam-se nos “x” marcados no chão, executando várias quedas, o figurino é constituído por joelheira, proteção da crista ilíaca, cotoveleira, botas e cobertura para as genitais. A descrição desse figurino contempla todos os recursos utilizados durante o espetáculo para a proteção dos corpos, frente à execução técnica complexa e de risco do grupo. Durante o espetáculo, as quedas, que são marcas da técnica corporal do grupo, aparecem oito vezes projetadas no telão.



Figura 16: Foto da coreografia *Projeto SKR – procedimento 01*

Fonte: Foto de Fernando Rosa, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

Outros recursos utilizados no espetáculo que influenciam as movimentações são patins, grandes bastões, sapato e blusas.

Limitações no corpo também são exploradas com blusas [...] o figurino tem aqui uma função diferente, atuando diretamente na seqüência de movimentos de duplas, que se alteram. Agilidade e violência fluida impressionam. O figurino está entre. Entre um corpo e outro, entre a tensão e a queda: é alavanca e meio. É sujeito e objeto, tal qual os corpos (SPANGHERO, 2003, p.106).

Muitas ações acontecem simultaneamente no espetáculo. Os sons presentes na apresentação são variados, e a música realizada por Márcia parece ser completada pelos sons produzidos pelas quedas dos dançarinos, quedas das barras, carrinhos de controle remoto e pequenas falas dos dançarinos.

As barras utilizadas na coreografia ficam posicionadas ao redor do palco. A técnica do *break* aparece nas movimentações. Parece predominar um “vocabulário” de movimento particular do grupo com muitas quedas. Saltos que são considerados incompletos e de risco em outras modalidades, como ginástica olímpica, são realizados pelos integrantes do grupo como possibilidade de movimentação.

A utilização de equipamentos de proteção para a realização da técnica, uma técnica que aparenta machucar os dançarinos, faz questionar qual técnica está presente no grupo e que relações se estabelecem para realizar essa técnica.

2.8 Skinnerbox

Skinnerbox, mais do que continuação do espetáculo *Projeto SKR*, é o próprio resultado das pesquisas realizadas nesse último. Talvez seja mais correto dizer que o *Projeto SKR* é a exposição de alguns resultados da pesquisa de criação para *Skinnerbox*. De qualquer forma, esse espetáculo encerra um importante ciclo na trajetória do grupo e também direciona novos objetivos para ele. “Confluir teoria e prática no entendimento de dança é o centro e o desafio que permeiam SKINNERBOX” (Folder do espetáculo, 2005). Assim, o grupo apresentou a partir das investigações realizadas no *Projeto SKR* os aperfeiçoamentos dos protótipos de robôs, figurinos, a pesquisa técnica e de movimentação dos bailarinos, os elementos de cena e vídeo e o adestramento de um cachorro. Depois de dois anos de projeto e a organização de um relatório com base nos dados do projeto, formularam-se as idéias para *Skinnerbox*.

O elenco do espetáculo é composto por 11 integrantes, 10 dançarinos e uma cachorra chamada Nina. Certamente, esse espetáculo inova com muitas iniciativas, e diversos recursos o compõem.

Sua estréia ocorreu no Centro Integrado de Cultura, na cidade de Florianópolis, no dia 18 de março de 2005. Nesse ano, foram realizadas três apresentações em Florianópolis, com presença de grande público. O grupo realizou apresentações pelo Brasil, incluindo estados do nordeste brasileiro, e participou do Projeto BrasilMoveBerlim, realizando apresentações na Alemanha.

Skinnerbox, a caixa de Skinner, é o nome de um famoso instrumento utilizado para “isolar animais em laboratório para estudar seus comportamentos em condições tidas como ideais. Uma espécie de teoria materializada que institui o comportamento como objeto, e objetiva garantir o rigor de seu controle e de sua previsão” (CENA 11, 2006, s.p.). Esse instrumento foi desenvolvido pelo cientista Burrhus Frederic Skinner (1904-1990). Do nome desse instrumento partiu o grupo Cena 11 para a montagem de sua última coreografia, que tem foco no comportamento. “A coreografia SKINNERBOX é uma pergunta sobre comportamento, formulada para que a resposta possa ser investigada através dos corpos que a tornarem dança” (Folder do espetáculo, 2005). Partindo de um conceito sobre liberdade, o grupo realizou uma investigação sobre liberdade, na qual disciplina e regra foram consideradas cúmplices indissociáveis.

Encabeçados pelo coreógrafo do grupo, vários questionamentos entrelaçam a realização da arte do grupo, como a questão da autoria no corpo involuntário que perpassa o conceito de liberdade, presente no *site* do grupo. O que “define e delimita a natureza do

entendimento que temos sobre Liberdade é a maneira que organizamos nossas ações” (CENA 11, 2006). Continua assim:

Um Padrão sugere melhores soluções para a procura sobre autoria e identidade associadas a regras pré-determinadas na criação e execução de um movimento. Entender qual Padrão de ação buscamos para SKINNERBOX é procurar um melhor critério para avaliar nossa movimentação. Num Padrão o movimento é um dos elementos responsáveis pela ação. Ele não acaba nele mesmo. O movimento é sujeito e objeto desta ação em cooperação com o ambiente e o indivíduo. Assim, o design é uma possibilidade de organização e não um fato consumado, dando viabilidade de co-existência à coreografia pré-determinada e a improvisação. O ‘passo de dança’ nesse contexto tende a não sobreviver, para ir adiante precisa se instrumentar do contexto, e aí ele já é outra coisa. Liberdade em SKINNERBOX é um jogo em que regras são criadas para solicitar ao corpo seu modo de jogar (CENA 11, 2006).

Muitas são as cenas desse espetáculo que chamam a atenção pela riqueza nas movimentações, pela utilização de recursos, pela trilha sonora e outras inúmeras características. Descrever-se-á um dos momentos do espetáculo que mais marcou a pesquisadora, dentre todas as cenas.



Figura 17: Foto da coreografia *Skinnerbox* (2005)

Fonte: Foto de Fernando Rosa, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

A cena referida inicia após uma hora e 17 minutos de espetáculo. Há uma dançarina sozinha no centro do palco, com um foco de luz sobre ela. Imagens do rosto dos participantes são projetadas no telão de fundo, com o nome deles. Os dançarinos Pablo e João patinam em volta da dançarina, que está no centro. Pablo passa um bastão de ferro para a dançarina, que o apóia no chão. A dançarina permanece em posição ereta, com três apoios: seus pés e o bastão. Os dançarinos começam a apoiar bastões, um por vez, na dançarina, que permanece imóvel. São colocados 11 bastões, totalizando 12, tendo em vista o primeiro entregue à dançarina. A colocação dos bastões é filmada do teto do palco e projetada no fundo do palco. Após o término da colocação, que dura em média dois minutos, João coloca um pequeno aparelho na frente da dançarina. Parece vir desse pequeno aparelho o som que compõe a cena, som que remete às campainhas usadas nos experimentos de Burrhus Frederic Skinner.

A imagem que fica é de um grande jogo de varetas metálicas com uma mulher no meio, equilibrando-as. Nada é projetado no telão, e a dançarina lentamente começa a aproximar seu corpo do chão, equilibrando todos os bastões. Termina a cena com ela deitada, com todos os bastões ainda equilibrados sobre seu corpo. Em nenhum momento, ela utiliza as mãos para segurar os bastões, com exceção do primeiro recebido em cena que serve de apoio para a dançarina. Termina a cena com a dançarina embaixo dos bastões mexendo-se, parecendo querer sair de baixo dos bastões. Ocorre um blecaute e a cena termina.

Nesse espetáculo, muitas filmadoras são usadas, e elas estão em diversas partes: presas ao corpo dos dançarinos, no teto do palco, dentro do aquário que aparece no final do espetáculo e em um carrinho de controle remoto. Muitos efeitos de imagens são realizados com as filmadoras e, em um momento do espetáculo, três dançarinas dançam no escuro, e há uma filmadora presa ao corpo de uma delas. As cenas são projetadas no telão, único local onde é possível visualizar a dança, e do palco provém o som das quedas realizadas pelas dançarinas.

Muitas idéias iniciadas no espetáculo *SKR – Procedimento 01* são efetivadas em *Skinnerbox*, ficando claros a realização de mais pesquisas e o aumento de complexidade. As movimentações com bastões ficaram muito mais complexas, e os dançarinos necessitam de grande controle para realizá-las. Os movimentos parecem mais fluidos e, muitas vezes, após as quedas, são realizadas pausas de movimentação.

As mulheres, na maior parte do espetáculo, usam vestidos e os homens, calças com camisa de botão. Nos pés das pessoas estão botas. Em alguns momentos, os dançarinos utilizam sapatos de palhaço para dançar. Uma das cenas marcantes do espetáculo é quando o dançarino Pablo entra em palco nu, somente com sapatos de palhaço vermelho. As cenas

apresentam muitos recursos e, em uma delas, estava presente Nina (cachorra do Grupo Cena 11), um carrinho de controle remoto e dançarinos.



Figura 18: Foto da coreografia *Skinnerbox*

Fonte: Foto de Fernando Rosa, disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>.

O espetáculo termina quando são colocadas várias placas de acrílico no palco, em um desenho semelhante a um caracol. No centro das placas está um aquário. A primeira placa de acrílico é derrubada, o que desencadeia a queda da próxima, e assim por diante, no final derrubam-se todas as placas. A última placa está presa por uma corda ao aquário e, com sua movimentação, solta dois peixes beta dentro do aquário. A imagem dos peixes é projetada no telão e uma das últimas cenas que são projetadas é dos peixes parecendo grudados pela boca.

Com todas essas relações entre seres humanos, tecnologias e animais, a dança do Grupo Cena 11 é feita.

3 A dança das técnicas: Percepção na arte do Cena 11

Entende-se que, diante dessa descrição do campo empírico e também diante dos dados nele observados, faz-se necessário refletir sobre a categoria técnica e suas relações com a tecnologia, no intuito de compreender a construção da arte por parte desse grupo e a forma como constrói essa linguagem, a partir do mundo que o rodeia.

A técnica sempre permeou, de certa maneira, os estudos daqueles que refletiam sobre a relação do ser humano com o mundo. Quando a técnica começou a ser questionada como categoria de análise, buscou-se entender seu significado e sentido histórico. Como afirma Habermas (1968, p. 47), “a técnica é, em cada caso um projeto histórico-social; nele se projeta o que uma sociedade e os interesses dominantes pensam fazer com os homens e com as coisas”. A técnica, por mais que aparentemente seja ingênua, constitui-se a partir de um posicionamento político, longe, portanto, do que se afirma, ou seja, sua neutralidade.

O corpo, nesse movimento, vem sendo um dos centros de investimento e conhecimento e, muito mais do que promover modificações corporais, as técnicas atravessam a subjetividade, o pensar e os desejos dos seres humanos. Seus pensamentos parecem matizados por essa busca incessante de progresso pautada no desvelamento dos processos técnicos, nos quais se ressaltam as características de algo técnico que, em certa medida, resume as próprias características humanas. É como se, pela técnica e em nome da racionalidade instrumental, se implantasse uma forma determinada de dominação política oculta, que se legitima pela eficiência frente aos avanços técnicos correspondentes à lógica do trabalho.

Na seqüência, analisar-se-á o cotidiano do Grupo Cena 11, procurando-se identificar sua compreensão de técnica e as implicações para sua arte daí derivadas. Pretende-se averiguar algumas das relações existentes entre o grupo e o mundo circundante, combinadas com a construção da arte do grupo, e também as mediações dessas relações estabelecidas pelo uso das tecnologias e a influência dessa compreensão.

3.1 Novos registros corporais: a dança do Cena 11 na perspectiva da dança contemporânea

No cotidiano do grupo Cena 11, existem momentos diferenciados, em termos de objetivo e metodologia, os quais são voltados para a criação, o ensaio ou para a preparação

física. Certamente, são momentos que se entrelaçam, e para todos esses momentos torna-se indispensável a presença das técnicas, o que faz necessário ampliar o entendimento de técnica. Desse modo, é possível compreender que, para além das técnicas institucionalizadas na dança, por exemplo, a técnica do balé clássico, os movimentos que compõem o ato de dançar, por mais “simples” que sejam, exigem técnicas para ser realizados.

Na preparação física do grupo, são realizados treinos com dois estilos de técnicas corporais distintas. Os treinos da companhia são realizados de segunda à sexta, no período da manhã, com duração de 90 minutos. Durante as manhãs de segunda, quarta e sexta-feira, os treinos são coordenados por Álvaro, o coreógrafo do grupo, e terças e quintas-feiras, por Daniele, que é a assistente de ensaio e ministrante dos treinos de técnica clássica.

Dentre as técnicas, identifica-se a técnica clássica e a “percepção física”, a segunda é intitulada assim pelo próprio grupo. A percepção física é a técnica criada por Álvaro, a qual propõe uma dança em função do corpo: “um corpo capaz de processar melhor as idéias contidas na movimentação” (CENA 11, 2004, s.p.). É uma técnica corporal, que pode ser compreendida dentro das tendências de dança contemporânea.

Sabe-se da dificuldade de conceituar dança contemporânea, dadas suas diferentes formas, aliás, “no que se refere a dança contemporânea, não toda a dança contemporânea, mas aquela que apresenta uma organização de movimento com determinadas especificidades técnicas e estéticas, evidencia-se a presença de um carácter investigativo, que leva a novos registros corporais” (NUNES, 2002, p.84). Acreditando-se que o grupo em questão corrobora a perspectiva citada, por suas características, compreende-se seu trabalho dentro do universo da dança contemporânea.

O processo investigativo desenvolvido com os movimentos de dança nos treinos do Cena 11 está criando novos registros corporais e, como característica disso, pode-se pensar nas movimentações de quedas presentes na dança do grupo, que surpreendem por sua frequência, variedade e impressão de dor em sua realização. A organização de uma técnica corporal particular, intitulada percepção física, como mencionado, parece também ser característica relevante na busca por novos registros corporais no universo da dança proposto por esse grupo. Álvaro parte da premissa de que “dança é o pensamento do corpo”²⁴, e pelo corpo procura responder às questões que se colocam diante do mundo como as que se observaram nas temáticas dos espetáculos.

²⁴ Essa é uma das grandes teses da estudiosa e crítica de dança Helena Katz, que parece influenciar as construções artísticas do grupo. No *site* do grupo estão presentes vários artigos da imprensa escrita assinados por Katz, além de ela ser citada por muitos integrantes do grupo nas entrevistas.

A dança contemporânea, em certa medida, é realizada em função das características do corpo, e apresenta pesquisas de movimento variadas, como percepções, peso e outras qualidades específicas de cada corpo que dança. “Como se lhe tirassem as certezas, os resquícios de movimentos de um tempo clássico, alguns criadores da dança contemporânea abrigam-se numa nova ciência. Não se contentam em se utilizar somente de uma gramática corporal construída até então via dança clássica e moderna” (NUNES, 2002, p. 84). O corpo de cada ser humano que dança como foco das pesquisas de movimentação parece importante na busca pela inversão, na execução de técnicas de dança que, freqüentemente, partem do corpo do outro e não do corpo do dançarino que executa a ação. Exemplo disso são as tradicionais aulas de dança, nas quais os professores executam técnicas de movimentos e os alunos repetem-nas, tentando aproximar-se o máximo possível do movimento modelo.

Uma reflexão clássica acerca do conceito de técnica foi desenvolvida por Heidegger, e caracterizou-se pela busca da essência da técnica, o que possibilita ampliar o entendimento corrente para além de um meio para fins e um fazer humano. Em sua concepção, partindo da essência da técnica, percebe-se que ela é um desocultamento, ou seja, um trazer à luz, produzir o que é possível. As qualidades da matéria possibilitam fazer com ela aquilo que se pretende. Toda matéria, até mesmo aquela que constitui cada ser humano, apresenta uma auto-organização²⁵ e, assim, pela técnica, pode-se trazer à luz o que é possível com cada matéria. A técnica possibilita que a “coisa” se mostre; é algo que aproxima o sujeito de si mesmo, muito mais do que a aplicação de algo sobre um objeto. Desse modo, é a possibilidade de dimensões como *poiesis*, criação, arte manifestarem-se.

A aproximação dos conceitos de arte e técnica remete ao conceito grego *tekné*, o qual não separava arte e produção. O desocultar apresentado por Heidegger refere-se à existência da episteme ou conhecimento, no ato do desocultamento.

Parecem existir na dança contemporânea possibilidades daquilo que Heidegger intitulava *dasein* – ser aí –, pois o relacionamento entre as técnicas de dança e os modelos deixou de ser externo e pode proporcionar, em seu ato, um momento no qual o ser esteja consciente de si mesmo e realizando as técnicas. É um momento em que ocorre um aproximar de si mesmo, trazendo à luz, produzindo o que é possível, por sua materialidade, nas relações que estabelece com o que está em sua volta.

Nesse sentido, é importante ressaltar, em particular sobre o Grupo Cena 11, a presença de coreógrafo e a forma de trabalho desenvolvida por ele. Nos treinos ministrados pelo

²⁵ O conceito de auto-organização aqui utilizado remete às próprias características materiais, que são determinantes para a realização de qualquer técnica.

coreógrafo, os movimentos são passados por ele e todos os repetem. Observando essa situação nos treinos, questiona-se se a idéia de passar estímulos, da forma como o coreógrafo faz para alcançar uma resposta, não incorre, novamente, na realização do movimento a partir de algo externo, semelhante às aulas de balé clássico, inclusive as de técnica clássica, realizadas na companhia. Quando, na entrevista realizada com o coreógrafo, questionou-se o que era diferente em sua aula, nas quais ele também demonstra os movimentos, ele comentou:

A gente não tem que ter preconceito com mostrar ou não mostrar. Tem que ter capacidade, material e equipamento pra, na hora em que você mesmo está demonstrando, pontuar aquilo que você precisa pontuar, para que aquilo não aconteça através da mímica, e sim através de uma transformação no corpo (ÁLVARO, em 03/08/06).

Apesar das várias críticas realizadas pelo próprio grupo sobre passar passos, o que já é um indicativo de busca por romper essa organização na construção dos movimentos de dança, esse modelo ainda está presente no cotidiano do grupo. Assim, procura-se analisar de forma mais sistemática a construção da arte do Cena 11, para desvelar o que fundamenta a construção desses novos registros corporais e que, em certa medida, choca-se com o que tradicionalmente se encontra no universo da dança.

3.2 A idéia de narrativa na arte do Cena 11: implicações e fundamentos

Uma das mais importantes características nos treinos do grupo são as idéias de autoria e narração da movimentação, sempre lembradas pelo coreógrafo durante os treinos. Narra-se para que a realização da movimentação não seja feita de forma mecânica, mas sim de forma a se ter consciência de cada gesto durante a movimentação. Nas palavras de Álvaro (em 03/08/06):

*Vou puxar o meu joelho, que eu não puxe ele tantas vezes que ele vire só uma outra coisa. Ao contrário, ele tem que, **cada vez que eu puxar, tem que ser a primeira vez para ele, ser uma interferência no meu corpo e não ser um controle do meu corpo sobre o meu joelho.** É uma diferença bem sutil, mas que, na maneira de se mexer, é bem importante.*

Parece que o grupo entende uma relação do corpo com o movimento como se o movimento fosse uma interferência no corpo, e não o corpo que executa um movimento,

podendo chegar o corpo a controlar uma de suas partes, como na frase citada. Também parece existir algo que controla o corpo. Logo na seqüência, o coreógrafo comenta:

*Então, eu tô controlando aquela ação, aquela **idéia de controle sobre aquela ação** é muito mais forte do que a **idéia de interferência da ação sobre o meu corpo**, e o que me faz dançar sou eu e aqui, **o que me faz dançar são as coisas que interferem em mim, incluindo eu**. Essa é a diferença que eu acho primordial para algumas coisas que a gente faz (ÁLVARO, em 03/08/06).*

Parece que o diferencial para a arte do grupo está em mais do que passar passos, ou seja, está em evidenciar cada gesto pelo controle sobre ele, havendo assim controle sobre a movimentação realizada. Nesse sentido, o grupo parece reservar um “lugar” especial ao pensar e racionalizar as ações, buscando seu controle, em vez de senti-las. Não se entende o pensar e o sentir como duas dimensões antagônicas, e, por mais que se busque “negar” o sentir (interferência do corpo), ele sempre estará presente na realização da movimentação. Busca-se, com isso, pontuar uma das diferenças da movimentação do Cena 11, que materializa sua compreensão de técnica. Na realização da movimentação, o mais importante é a idéia de controle sobre a ação, para que depois, com importância um pouco menor, seja a movimentação interferência sobre o corpo, na intenção de fugir de uma movimentação automática ou mecânica.

A busca por algo não mecânico na realização da movimentação é o próprio controle sobre a movimentação, entendido como o pensamento de cada gesto em sua realização. Isso garantiria para o grupo, que o dançarino que realiza o movimento, mais do que o cria ou expressá-lo, seria o “autor” desse movimento, ao controlar a movimentação. A idéia de “autoria no corpo involuntário”, presente na dança do Cena 11, considera que o aprendizado de movimentações, como a queda, acaba por naturalizar essa movimentação. Por se considerar que ocorreu aprendizado desse movimento, a movimentação é considerada de autoria de quem a realiza:

É autoral essa queda do Cena 11, mesmo que seja um acidente [...] porque tem na natureza dela um aprendizado de queda que se naturalizou. Por isso que é Cena 11, por isso que ela caiu daquela forma então [...], autoria por isso, pra saber trabalhar com corpo-objeto, corpo-sujeito e a própria ação como sujeito dela mesma (ÁLVARO, em 03/08/06).

Para o grupo, o corpo na realização da queda não utiliza mais recursos como proteção das mãos ou mostra expressões de medo. Ele “aprendeu” a queda e a executa de forma autoral²⁶, mas é a ação de queda proposta pelo grupo, e não as habituais (talvez naturais) que realizamos quando caímos.

Dois grandes questões aparecem. A primeira delas é a idéia de um dualismo entre corpo e mente, herdada na longa trajetória civilizatória, de um desencantamento do mundo. Um tipo de dualismo já estava presente desde os clássicos gregos, sucedido por outros, e assim, “tudo o que mais diretamente tem a ver com o corpo (dor, sofrimento, sentimento, coração, paixões, eroticidade...) é menosprezado como realidade que conta [...], ou submetido totalmente à alma (estoicismo), ou posto como local do mal por excelência (o dualismo cristão)” (VAZ; SILVA; ASSMANN, 2001, p. 83).

A revolução científica que o século XVII presenciou, com forte influência de René Descartes, parece ter fortalecido o dualismo, considerando-se assim o corpo “como objeto, como ‘res’ (coisa) sobre a qual o ser humano deva estabelecer seu senhorio, mesmo que seja com astúcia (Bacon²⁷), enquanto se reconhece que a razão humana não é capaz de mudar as leis internas da realidade física” (VAZ; SILVA; ASSMANN, 2001, p.84).

A segunda questão é a idéia de um tipo de racionalidade que justifique as ações e a busca pelo controle sobre elas. Ambas as questões aqui levantadas encontram-se fortemente entrelaçadas e próximas do pensamento predominante na ciência tradicional.

A dança realizada pela companhia objetiva que o corpo processe a idéia contida na movimentação, ou seja, a dança no Cena 11 não parte do corpo em si, das características de sua materialidade, mas de uma idéia de movimentação que o corpo deve processar. Como comenta o coreógrafo, “minha linha de trabalho é proporcionar maneiras para que determinadas idéias aconteçam no corpo” (apud COLLAÇO; AHMED, 2006, p.104). A técnica de dança realizada no grupo parte de **idéias** de movimentação, e não da expressão de outros elementos ou das características corporais. Ela parece restringir o corpo a algo que executa e processa a partir de estratégias e maneiras ideais, e encontra-se, assim, um pouco distante da condição de autor como criador das movimentações.

No desenvolvimento do grupo, esses fundamentos e argumentações fortaleceram-se, e como comenta Álvaro (em 03/08/06): “*Eu acho que a principal mudança entre corpo e dança é essa clareza [...] de que a gente contém uma **informação agora capaz de aplicar em outros***

²⁶ Essa discussão será ampliada no próximo capítulo.

²⁷ Francis Bacon (1561-1626) foi citado no livro *Tubo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*, como referência para a construção do espetáculo *Violência*, no ano 2000.

corpos com mais tranqüilidade, com mais certeza. Antes a gente ainda procurava fundamentar essa informação". O fortalecimento dessa argumentação parece ter possibilitado sua ampliação e difusão para outros grupos de dança, ficando considerada legítima essa forma de dança desenvolvida pelo grupo na sociedade hodierna, como se percebe pelos convites realizados ao coreógrafo do grupo para participar de construções coreográficas em grupos renomados nacional e internacionalmente, como é o exemplo do Grupo Corpo (Minas Gerais, Brasil).

Poder-se-ia dizer, talvez, em relação a essa forma de dualismo presente no grupo, que aparece também como "didático" nas explicações nas aulas, porém, mesmo assim ele não deixa de ter implicações sérias e complexas para o ato de dançar. A hipótese do dualismo ocorrer por motivo didático é ilustrada na fala de Álvaro (em 03/08/06): "*Então, essa autoria sou eu e ao mesmo tempo é o meu corpo. Então, eu e meu corpo não são exatamente a mesma coisa, quando eu tô propondo isso, e, ao mesmo tempo, eles são a mesma coisa. Então ali que eu falo autoria no corpo involuntário*". Separa-se, dessa forma, a pessoa (eu) de seu corpo, almejando-se explicar a idéia de autoria presente no grupo, talvez, o grupo não possa compreender realmente a pessoa e o corpo como "coisas" separadas.

Sabe-se da dificuldade e tensão dessas relações sobre as quais é pautada nossa educação, que se funda na fragmentação dos conteúdos e na compreensão de ser humano. Importante no desenvolvimento desse pensamento é René Descartes²⁸. Ele tem como base em seu método a dúvida sistemática, e assim procura distinguir o verdadeiro do falso pelo julgamento da razão. Tal método lembra o princípio dualista das explicações didáticas do Cena 11 citadas, que procura racionalizar os movimentos e fragmentar a compreensão de corpo e mente, para realizar algo "novo" no universo da dança.

Descartes, em seu método, utiliza quatro preceitos, que são: evitar a precipitação, "dividir cada uma das dificuldades que eu examinasse em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las" (DESCARTES, 1979, p. 38); iniciar pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para ir até os mais complexos (ordenar); e fazer por toda parte enumerações tão complexas e revisões tão gerais que se tenha certeza de nada omitir. Ainda, em seu método, rejeitou tudo aquilo "que pudesse imaginar qualquer

²⁸ René Descartes (1596-1650) foi um importante filósofo na Revolução Científica do XVII. Dentre suas obras, citam-se *Discurso do Método* (1637), marco inaugural do pensamento moderno; *Meditações* (1641), prova a existência de Deus, o absoluto fundamento; e *As paixões da alma* (1649), que descreve o relacionamento entre alma e corpo.

dúvida” (idem, ibidem, p.46), a fim de verificar se sobraria algo indubitável. Chegou a apenas uma verdade: a de que duvida e o duvidar denota que ele existe. Assim chegou ao centro do *cogito*: “penso, logo existo”.

Sabe-se da eficácia de tal método ao inspirar alguns fazeres humanos, em particular, para a ciência tradicional, principalmente as naturais. Entrementes, não se pode deixar de realizar crítica a essa fragmentação nas compreensões e no conhecimento, que acaba por afastá-los do real e aproximá-los de algo subjetivo. Esse procedimento, definido pelo ser humano, leva a uma simplificação da complexidade das “coisas” e dos fenômenos, por meio de explicações que dizem garantir verdades absolutas. Importante é questionar o grande predomínio desse método e compreensão, inclusive em função de sua influência, até mesmo nas esferas artísticas, como é o exemplo do grupo Cena 11.

A dicotomia entre corpo e mente é freqüente e forte em nossa sociedade, e também está presente no grupo em questão, que acredita existir um treino mental para realizar suas técnicas, um treino mental que possibilita ao corpo realizar cada vez mais movimentações. Como comenta Álvaro (em 05/07/06): “*Tem que pensar em girar o corpo*”, e continua a explicação, [...] *mas a idéia é que eu passe por outro, é outro treino para a cabeça [...]*”. Essa distinção entre corpo e alma está presente em Descartes, que no livro *As paixões da alma* tenta demonstrar fisiologicamente que a alma e o corpo são de natureza diversa, apenas unidos pela glândula pineal. Sua argumentação parece fortalecer a valorização da alma sobre o corpo, pois o corpo era considerado capaz de nos enganar, afastar-nos de o que é a verdade.

Nas explicações de Descartes, é na glândula pineal que a alma exerce suas funções mais especificamente do que nas outras partes do corpo. Ele explica que temos um objeto e duas impressões desse objeto pelos órgãos dos sentidos, que são duplos. Assim, por exemplo, os dois olhos que temos fornecem duas impressões do objeto, que serão passadas para o cérebro, que é dividido em duas partes, até a glândula pineal, que é única, chegando assim à alma, que mostra o que é o correto, pois só tínhamos um objeto a nossa frente. Sustenta, assim, a valorização da alma como mais próxima do verdadeiro, em distinção e detrimento do corpo.

A soberania da “alma” sobre o “corpo” pode acarretar exigências de movimentações, as quais no Grupo Cena 11 colocam-se como idéias de movimentação que o corpo deve realizar, numa dança que provoca a própria negação de suas características e sensações, por elas serem consideradas distantes da verdade. Talvez o grupo tenha consciência da unidade e complexidade humanas que se entrelaçam com todas suas características, mas, apesar disso, parte de uma idéia dual para realizar sua dança. O fato de essas idéias perpassarem a arte do

grupo, talvez, justifique-se pela própria eficiência e aceitação desse pensamento em nossa sociedade. Parece quase anacrônico questionar a soberania dessa forma de razão, frente a sua eficiência nas produções humanas, incluindo-se nelas as produções e repercussão da dança do Cena 11.

A racionalização, ou seja, a ampliação das esferas sociais que estão submetidas aos critérios de decisão racional permeia, de forma decisiva, todas as esferas da vida humana. Pela eficiência que advém da escolha correta, da eleição de estratégias e das adequadas tecnologias, subtrai-se o entrelaçamento social global de interesses de que emanam tais escolhas e procuras. “Marcuse está convencido [...] [sobre aquilo] que Max Weber chamou ‘racionalização’, [de que] não se implanta a ‘ racionalidade’ como tal, mas, em nome da racionalidade, uma forma determinada de dominação política oculta” (HABERMAS, 1968, p. 46). Toda essa “configuração” para a esfera social pautada pela idéia de progresso não elimina os retrocessos e as contradições da história humana, entretentes, possibilita a dominação frente ao pensamento que prevalece em nossa sociedade, mantendo assim a organização social vigente.

E, até mesmo em esferas em que a racionalização e a eficiência não se mostravam como características centrais, como é o caso da artística, prevalece conhecimentos pautados numa razão que seja eficiente para alcançar fins perseguidos. Até mesmo a razão, nesse contexto, parece passar por um processo de instrumentalização, ou seja, “o pensamento é rebaixado” a simples meio a serviço de iniciativas, que podem ser boas ou más. “É seu uso segundo um método rigoroso, conduzindo a um crescente sistema – cada vez mais minucioso e aperfeiçoado – de saber objetivamente” (BICCA apud PERETI; SILVA, 2005, p.187).

É importante ressaltar que, durante os treinos observados, as seqüências foram propostas juntamente com explicações técnicas minuciosas, entendidas como estímulos pelo coreógrafo e, depois, realizadas por todos os integrantes. Tal circunstância de reprodução dos movimentos a partir da explicação técnica leva a pensar nas relações de causa e efeito e na busca pela eficácia presente em tais relações.

A concepção de causalidade mostra-se freqüente nos métodos científicos experimentais e mostra-se, no mínimo, surpreendente, no universo artístico e no caso particular do Cena 11, na construção das técnicas corporais. A relação de causalidade, ou seja, causas que produzem efeitos, freqüentemente relacionamos com a causa eficiente. Como esclarece Ribeiro (2003, p. 16):

[...] isso permite, em primeiro lugar, descobrir as causas do mundo que temos diante de nós. A palavra *objeto* significa isso: que as coisas sejam colocadas (jeto) à nossa frente (ob). Passamos a vê-las, olhá-las, a tratá-las como decifráveis. E isso permite, em segundo lugar, uma vez desvendado o mecanismo de causa e efeito, que também causemos os efeitos que desejarmos.

As idéias de objetivação e causalidade parecem entrelaçadas com as buscas do grupo diante do mundo circundante, como demonstra Álvaro em sua interpretação frente à hipótese da emoção de Damásio:

*[...] a emoção fazendo parte da clareza da razão, como um elemento biológico do seu corpo, pra ele ter uma consciência mais efetiva. A gente nunca vê a emoção desse jeito; a emoção sempre é algo etéreo algo não palpável, né? É algo que é oposto à razão [...] Ter esse vínculo com a emoção me permite acreditar que a emoção é treinável e que ela pode ser um veículo tecnológico para dançar também. **Você pode ter a tecnologia de treinamento da emoção, por exemplo, para controlar medo, para transformar medo em ação, em força, e pra várias coisas, né?** (em 03/08/07).*

Dessa forma, o grupo vislumbra tornar as emoções algo decifrável, a ser racionalizado, treina para controlar o medo e realizar sua dança. O grupo compreende as emoções como algo mais próximo da razão, por isso controlável, que faz parte da própria clareza da razão²⁹. Essa articulação entre ciência e tecnologia, hoje mais forte do que nunca, iniciou com a Modernidade. “A objetividade no conhecimento é condição para a eficácia na ação num sentido muito específico, que é o de produção ou fabricação” (RIBEIRO, 2003, p.16). Na Modernidade, com seus múltiplos determinantes, parece calcar uma técnica afastada de sua essência e, como tal, de suas possibilidades de *poiesis*, de estética. Impera o desafiar no sentido de *stellt*, apresentado por Heidegger, o qual coloca algo num ato de imposição, numa posição para atender a uma demanda específica, afastando a técnica de sua essência e a restringido à aplicação de uma lógica eficiente de conhecimento e realizações para os fazeres humanos.

No Grupo Cena 11, até mesmo as emoções parecem ser compreendidas como algo a ser treinado para alcançar os objetivos de movimentação existentes no grupo. Assim, “o

²⁹ Esse entendimento do grupo apresenta-se na contramão de pesquisas e indicadores mais recentes da neurofisiologia, como é o caso dos estudos do renomado médico Antônio Damásio. Importante é ressaltar que Damásio, em sua teoria, busca superar o próprio dualismo na compreensão de ser humano. Longe de pensar em tornar as emoções algo decifrável e objetivado, Damásio indica em suas pesquisas que razão e emoção são co-formadoras do humano em sua inteireza e integridade, E estão presentes em todo seu pensar e agir, ou seja, em seu comportamento e em sua existência.

humano passa a ‘pôr’ a natureza em situação de desafio e, na medida em que ele cultiva esta dimensão da técnica, constrói um desafio que acaba reunindo-o em um modo de desabrigar pautado na dimensão de ‘requerer’, em um ‘exigir’ que extrai, traga e suga” (PERETI; SILVA, 2005, p. 188).

Os movimentos propostos pelo coreógrafo ao grupo são compreendidos como estímulos transmitidos, que resultam em respostas dos dançarinos. Álvaro informa que não determina o que acontecerá com os integrantes durante a movimentação, apenas passa estímulos. Em um dos treinos, após Álvaro ter demonstrado a seqüência, Maria, uma das dançarinas do grupo, questionou a execução, perguntando se jogava o corpo, e Álvaro respondeu que esse era outro estímulo que poderia ser realizado, mas não era o que ele estava passando. Afirmou que Maria poderia realizá-lo daquela forma (jogando mais o corpo), mas a resposta seria diferente (Diário de campo, 13/08/04). Essas idéias, dentre outras presentes nas falas de Álvaro, remetem a aproximar os treinos das relações estabelecidas na ciência: sabendo-se a causa, pode-se alcançar o efeito desejado, desconsiderando-se a individualidade da expressão humana em um momento artístico.

A aparente liberdade de poder utilizar outro estímulo não aparece concretamente nos treinos. Em outro treino, o dançarino Pablo realizou quase todas as seqüências “respondendo”, ou seja, modificando os estímulos transmitidos por Álvaro, o que engendrou momentos de maior tensão entre os dois. Chegou um momento em que Álvaro questionou Pablo sobre o estímulo de movimento: Quando pára? Onde apóia? Onde libera? Com essas perguntas, fez o dançarino questionar o que estava fazendo e fomentou a idéia de procurar saber qual era o estímulo para resolver o problema. Álvaro acha necessário ter noção do estímulo utilizado em cada movimentação, se não, cada um toma uma direção: “*Tem de saber o que estou pensando para poder corrigir*” (Diário de campo, 16/08/04). Essa observação remete ao pensamento de que, quando fins são perseguidos, meios são empregados e, onde domina o instrumental, ali impera a causalidade.

A objetividade do conhecimento posta pela relação entre causa e efeito presente na arte do grupo Cena 11 é próxima dos preceitos da técnica moderna. Pode-se pensar que, talvez, as características tão particulares que o grupo apresenta façam com que seja necessária a sistematização do que ele produz. Entrementes, é possível perceber o “controle” em muitas das ações do grupo, tanto nos treinos, pelos exercícios, como nos espetáculos observados. Ilustra esse controle uma observação de campo: “[...] Carla começou a realizar a movimentação, e ficou bem claro o detalhamento com que ela realizava cada movimento, tendo consciência de cada alteração e contração de seu corpo” (Diário de campo, 03/07/06).

Anotações corroboram as idéias que fundamentam a técnica do grupo, ou seja, a narração e busca por “autoria” da ação: “Parece que estão buscando um conhecimento quase exato sobre seus corpos, sabendo e prevendo tudo que vai ocorrer [...] a busca é por um controle muito real dos movimentos, e a partir disso estabelecer relações concretas com tudo, tecnologia, outros corpos” (Diário de campo, 03/07/06). Assim, os dançarinos executam movimentos que apresentam grande complexidade e têm grande domínio em sua realização, o que pode restringir o ato de dançar a uma execução técnica rígida e racionalizada.

Nas entrevistas, nenhum integrante do grupo criticou a teorização (racionalização) presente na arte do grupo ou (se) questionou sobre ela, ao contrário, sempre colocavam essas relações como positivas e diferenciadoras do grupo no universo da dança, por realizar pesquisa. Comentou Ricardo (em 05/04/06), quando questionado sobre como entende o Cena 11 no mundo da dança: “*Como pesquisa*”. Na seqüência, comentou (em 05/04/06):

*A dança é uma pesquisa, é sempre estar pesquisando. É tipo, **tem regras**, é como uma pesquisa querer pesquisar tudo. Tu não consegues. Tu tens que pontuar os pontos pra tu pesquisares [...] até o Álvaro falou [...] é uma companhia de pesquisa. Tem as companhias que executam e a nossa que pesquisa, digamos, tem outras que pesquisam. Não estou dizendo que é a única, isso que nos diferencia um pouco da Déborah Colckeer, eu acho.*

A argumentação presente para a realização da arte do grupo parece bem organizada e não questionada pelos integrantes da companhia, e também é vista como diferencial no universo da dança. Na entrevista realizada com Maria, percebe-se a dificuldade de questionar pela grande formulação de argumentos para as ações do grupo. Ela relata que era uma pessoa acostumada a questionar e colocar sua opinião, o que de certa forma mudou desde sua entrada na companhia. A mudança em seu posicionamento advém um pouco da maturidade frente às relações coletivas, dada a possibilidade de aprendizado pela observação, mas fica evidente também que outras relações permeiam essa mudança. Nas palavras dela:

Tem um jeito de ele [Álvaro] desenvolver a coisa que há uma justificativa pra cada coisa. Não adianta eu querer falar uma coisa, querer colocar uma coisa naquele momento, que não vai funcionar. Tem coisas que são assim no grupo, se vê que não vão modificar. Então, não adianta você querer ser do contra, querer se colocar, porque vai acabar sendo do contra, sabe? (MARIA, em 11/04/06).

A argumentação desenvolvida pelo grupo, pautada na racionalização dos movimentos e em princípios científicos também extremamente racionais, parece legítima ao grupo e revela

um caminho interessante para produzir dança. Os conhecimentos advindos do corpo parecem considerados inferiores, e todo o arcabouço teórico desenvolvido no Cena 11 pauta-se na razão. O corpo parece ser a temática que permeia e motiva a construção da arte do grupo, mas não seu fundamento. A técnica corporal criada e desenvolvida pelo Cena 11 questiona os próprios limites do corpo. Os processos investigativos, realizados tanto nos treinos como nos espetáculos demonstra esses questionamentos sobre o corpo, tendo como exemplo os próprios temas geradores das coreografias, os quais são: as imperfeições do corpo, a dor, o comportamento. Como o coreógrafo comenta:

O que a gente quer é que o assunto seja o próprio corpo e que esse corpo seja transformado em dança. Então, pra isso, a gente precisa das técnicas [...] a gente trabalha e a gente procura de vez em quando em outro lugar, em outras informações, pra que elas forneçam facilitadores para isso, facilitadores para que o nosso corpo seja o assunto (ÁLVARO, em 03/08/06).

Novamente, o corpo executa algo, e não produz algo. Ele é transformado em dança e não no que a realiza, no ato de dançar. Parece que o corpo, como assunto na arte do grupo, concretiza-se mais na tentativa de aplicar conhecimentos construídos historicamente sobre o corpo. A soberania da razão parece extremamente entrelaçada na arte do Cena 11, que até mesmo os momentos de extremo prazer freqüentes na dança, procurados como forma de criar, são questionados pelo coreógrafo, como ele comenta:

Quando a gente sabe que deu certo, algo vem, ah, que bom! É o prazer que vai dirigindo também os caminhos por que a gente vai optando. Ele só não pode se tornar diretor das fascinações. A gente tem determinadas coisas de você ficar fascinado e o prazer não te deixar perceber a narrativa de tudo que está acontecendo no seu corpo, incluindo ele mesmo [prazer] [...] Ah, meu Deus, como eu estou demais. Você pode estar demais, mas você tem que estar narrando esse demais, [...] o prazer não me permite enxergar o que ocorre no corpo, é que [isso] é ruim pro que a gente faz (ÁLVARO, em 03/08/06).

Parece que o prazer deve ser racionalizado, narrado, pois o fascínio pelas relações prazerosas e o envolvimento com elas podem prejudicar a construção da dança da companhia Cena 11. Assim, o corpo e tudo que é relacionado a ele podem estar presentes, desde que controlados e racionalizados. O prazer é considerado algo que pode ser ruim, ao que parece, pela possibilidade de ele “desviar” a atenção, a concentração, ou seja, o que fundamenta a arte

do grupo. Assim pode levar a arte do grupo a desenvolver-se por caminhos não tão precisos e eficientes como os pautados na razão.

A eficiência possível pela causalidade está relacionada ao trabalho da companhia, inclusive na preocupação de comunicar ao público, pelos espetáculos. Como o coreógrafo comenta na *Revista Combi* (2003, p.40), “a polêmica é um argumento eficiente de perguntar coisas. E as boas perguntas te fazem frear a linearidade do que está pensando”. A intenção de frear a linearidade por parte do grupo parece interessante e faz da arte do grupo algo que busca criticar o que vem sendo aceito como dança, principalmente no que se refere aos estereótipos de corpo³⁰. Muitas das questões que perpassam a construção artística da companhia trazem muitos dos dilemas humanos, como, por exemplo, a própria criação do mundo discutida no espetáculo *In’perfeito*. Apesar de todos esses avanços nas produções de dança, muitos dos valores predominantes na modernidade e a busca por algo eficiente pautado na racionalidade levam a questionar o que vem sendo produzido pelo grupo como produção artística.

A busca por algo eficiente para comunicar leva a questionar se não estaria havendo objetivação nas relações do público com a arte. Um dos indicadores dessa situação foi observado na finalização do espetáculo *SKR – Procedimento 01*, em que ocorre uma discussão sistemática sobre o espetáculo. Essa discussão entre o coreógrafo, a orientadora do projeto e o público mostra-se como interessante inovação, ao mesmo tempo em que parece direcionar o olhar do público para o entendimento desejado do espetáculo. Essa situação, criada pelo grupo como parte do espetáculo, parece aproximar-se muito das artes conceituais, nas quais a obra sempre acompanha explicações. Tais explicações parecem não ter sido, pelo menos em sua totalidade, construídas coletivamente pelo grupo, haja vista o comentário de Pablo (em 06/04/06) sobre sua participação nessa etapa do espetáculo: “*Eu não tive acesso nem a ler tudo também, mas a gente ouvia. Tinha lugares em que dava para ouvir, tinha lugares em que não*”. Como hipótese, tem-se que o acesso mais concreto a todo o material, inclusive sua produção, concentrou-se no conselho diretor, que é composto por quatro pessoas.

Assim, a partir dos fatos, a análise pode oferecer sentido real e inteligível aos fenômenos observados e suas diversas ligações mútuas, ainda que sem compreender sua origem. Essas idéias permeiam a estética, que é conceituada como estética positiva, como aponta Denis Huisman (1994, p.53), referindo-se às obras de arte dessa estética: “Elas

³⁰ Essa discussão será desenvolvida na seqüência deste capítulo.

pretendem utilizar métodos tão rigorosos quanto os das ciências”. Observa-se isso na forma como o grupo entende a dança que produz, ou seja, como pesquisa, pautando sua construção em leis como a da causalidade, presentes na ciência moderna. Ainda,

[...] a obra de arte seria apreendida por critérios precisos de elucidação, e uma linguagem discursiva, não intuitiva, poderia preencher a distância entre o produtor artístico, a sua obra, e o estado de civilização no qual surge. Chegar-se-ia assim a esclarecer o mundo das formas e a sua gênese, e a arte seria tão formalizável quanto os diversos saberes de uma época (HUISMAN, 1994, p.53).

Esses procedimentos utilizados no âmbito da arte aproximam-nos do universo da ciência positiva, tal como nas palavras de seu próprio formulador:

A pura imaginação perde então de modo irrevogável a sua antiga supremacia mental e subordina-se necessariamente à observação, de maneira a constituir um estado lógico plenamente normal, sem deixar contudo de exercer, nas especulações positivas, um papel tão capital como inesgotável, para criar ou aperfeiçoar os meios de ligação, quer definitiva, quer provisória (COMTE, 1976, p.16).

O destino das leis positivas é a previsão racional. O espírito positivo caminha entre o misticismo e o empirismo. Mais do que o acúmulo de fatos que possibilitem verdades parciais, a chamada ciência positiva consiste nas leis dos fenômenos, e pode substituir a exploração direta pela previsão racional. “Assim, o genuíno espírito positivo consiste em ver para prever, em estudar o que é, a fim de concluir o que será, seguindo o dogma geral da invariabilidade das leis naturais” (COMTE, 1976, p.20). Ainda que essas idéias não sejam aplicáveis diretamente à arte do Grupo Cena 11, não deixa de chamar a atenção esse desejo explicativo que acompanha seus espetáculos, dentre outras situações observadas.

O controle sobre os corpos existente nos treinos e a busca por racionalizar todas as etapas do trabalho, de alguma forma, podem comprometer o trabalho do grupo, como exemplo, o prazer. As idéias de aperfeiçoamento das estratégias para a continuidade das produções do grupo parecem ser o próprio controle sobre as ações, assim, possibilitam que os dançarinos sejam os autores das ações que seus corpos, considerados pelos grupos como involuntários, realizam. Prevalece uma noção de corpo como mero objeto em que se aplicarão conhecimentos e de que se exigirão movimentos.

3.3 O antigo e o novo na arte do Cena 11: o mesmo princípio nas técnicas?

A dança permeada pelos ideais da ciência parece estar mais presente em sua forma mais clássica, ou seja, no balé clássico, elemento também presente na preparação do Cena 11. Com toda sua complexidade técnica, o balé é considerado dentro do rol das artes maiores. Essa forma de dança, muitas vezes referida como filha legítima de Luís XIV, criador da Academia Real de Dança, marca “a vontade de imobilizar o movimento em regras, cujo objetivo é fornecer [aos movimentos] um rótulo oficial de beleza formal” (BOURCIER, 1987, p.114). Outro personagem decisivo na elaboração e codificação da técnica clássica é Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, que quis “impor à dança uma organização reconhecida universalmente. Como toda a arte da época de Luís XIV, seu sistema tende à beleza das formas, à sua rigidez” (BOURCIER, 1987, p.116). Beauchamps é responsável pela definição das cinco posições básicas e trabalha a partir dos passos de dança da corte, “atribuindo-lhes uma beleza formal, uma regra dentro da qual se fixa a via de sua evolução. Em suma, trata-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se o torna, forçosamente, artificial” (BOURCIER, 1987, p.117).

O balé clássico passou historicamente por modificações. A escola acadêmica de balé clássico foi transmitida pela tradição e, em 1930, foi formulada como método. “A dinâmica do balé torna-se, por outro lado, de uma mecânica quase tão precisa quanto a de um relógio: uma coreografia acadêmica é como uma cerimônia de corte, com todas suas funções, submetidas a uma marcação imposta” (BOURCIER, 1987, p.221). O balé vai assumindo, em sua história, o paradoxo entre técnica e criação.

Compondo o vocabulário corporal do grupo analisado, estão os treinos de técnica clássica. Essa técnica é uma apropriação da técnica do balé clássico, porém, não da totalidade de sua complexidade, pois há algumas características voltadas às necessidades do grupo. No Cena 11, as músicas, os passos e a estruturação do treino aproximam-se das aulas tradicionais do balé clássico. Contudo, as roupas, a disciplina e muitos detalhes técnicos característicos do balé clássico não são compreendidos como importantes para a dança do grupo ou para sua poética. Exemplo marcante da técnica clássica é a ponta de pé, na qual, durante o primeiro período de observação dos treinos do Cena 11, não apareceram correções e somente alguns dançarinos a utilizaram em suas movimentações.

É importante lembrar que as observações dos treinos foram realizadas em dois momentos diferentes, com afastamento de dois anos entre cada visita ao campo. Pôde-se perceber, no último período de observação, a presença mais significativa das movimentações tradicionais do balé, como a questão da ponta de pé. Como ilustram os registros de campo, “é

notável como todos estão com as mãos mais delicadas e as pontas dos pés aparecem com mais frequência. Os movimentos das cabeças parecem mais alinhados. Parece que a técnica clássica está muito mais ‘incorporada’ pelos integrantes do Cena 11” (Diário de Campo, 04/07/06).

Permeando essa questão, percebe-se que, no treino de técnica clássica, o tempo de realização das movimentações é determinado pela música. As músicas são semelhantes às aquelas presentes em aulas tradicionais de balé clássico. Notaram-se algumas rupturas nessa organização no segundo período de observações, em que ocorreram alterações nas músicas e movimentações iniciais dos treinos, e essas alterações se repetiram nos dois dias de observação. A música lembrava ou era a do filme *Amelie Polain*. Ao que parece, existe uma seqüência de movimento marcada a ser realizada junto com a música. Observou-se que “Daniele começa no chão mexendo de forma circular os pés” (Diário de Campo, 04/07/06) e todos estavam deitados. Assim, sem visualizar Daniele, realizam a seqüência de movimentos semelhante à dela. Certamente, a realização dos movimentos no chão é uma grande quebra dos padrões tradicionais das aulas de balé clássico, tipo de movimentos que inexistem nas aulas tradicionais de balé, com exceção dos alongamentos que são realizados no chão. Entrementes, aproximando-se novamente das aulas tradicionais, as seqüências parecem já definidas e, durante o treino, as movimentações são executadas pela professora Daniele e repetidas pelos integrantes do grupo.

No momento inicial da aula, Daniele realiza deitada os movimentos, e vários integrantes fazem movimentos diferentes dos realizados por ela. Como ela encontra-se deitada realizando os movimentos, não observa a movimentação realizada pelos integrantes do grupo. “Daniele realiza os movimentos próxima ao som, bem no canto da sala. Em vários momentos, somente duas pessoas realizavam movimentos iguais aos dela” (Diário de Campo, 04/07/06). Modifica-se a música e todos sentam. Como na seqüência anterior, todos parecem já conhecê-la, porém, novamente muitos modificam a seqüência de movimento. “Daniele realiza junto e dessa forma parece prejudicar a percepção dos ‘erros’ na realização das movimentações” (Diário de Campo, 04/07/06). A diferença entre as movimentações dos integrantes do grupo e as de Daniele não é muito significativa, porém se mostra representativa pelo grande número de integrantes que “modificam” a seqüência de movimento. Também a presença de alterações parece significativa, haja vista que, no restante das seqüências da aula, as movimentações são realizadas de forma sistemática e todos procuram aproximar-se das demonstradas por Daniele.

As outras seqüências de movimentação realizadas nas aulas são determinadas pelas músicas, em certa medida, pois elas já são elaboradas pensando-se em uma seqüência de

passos definida. A ministrante da aula posiciona-se próxima ao som, e são os integrantes do grupo que se deslocam para observar qual seqüência é passada.

Freqüentemente, observou-se a ministrante passando sozinha a seqüência próxima ao som, depois na barra, sem música, demonstrando ao grupo e, no terceiro momento, o grupo executando-a com a música. Essa organização de aula mostrou-se quase como um ritual, sendo repetida diversas vezes. Outra característica marcante é o posicionamento dos integrantes na barra, relativamente permanente, como se os locais estivessem demarcados, ao ocupar a sala. O local no qual Daniele demonstrava os movimentos na barra era o mais próximo ao som, ocupado nos treinos observados por um dos bolsistas³¹ da companhia. Ele afastava-se da barra para que Daniele demonstrasse a seqüência no lugar por ele ocupado. É “importante notar que os alunos que não têm visibilidade dos passos demonstrados por Daniele na barra têm de se deslocar até o centro da sala para visualizar a demonstração” (Diário de Campo, 04/07/06). Após a demonstração na barra, Daniele “novamente retorna ao som e repassa os passos com explicações técnicas, sendo todos os passos falados em francês” (Diário de Campo, 04/07/06).

Algumas estruturas mais tradicionais das aulas de balé clássico são mantidas, como barra, alongamento, centro, diagonais e *allegro*. Nesse último momento, até mesmo as músicas são diferenciadas entre homens e mulheres, porém, isso não é determinante no grupo. A música para os homens é mais lenta, e as mulheres que mostram alguma dificuldade ou disposição realizam a seqüência junto com os homens. Em alguns momentos, também os homens realizaram a seqüência junto das mulheres³².

Há disciplina durante os treinos, porém, é muito distante da disciplina existente nas companhias tradicionais de balé clássico. Nos intervalos entre as seqüências, os integrantes freqüentemente fazem movimentações diversas, muitas vezes, no plano baixo³³. A professora, em algumas aulas, realizou propostas de atividades em dupla, com a intenção da correção mútua. Os exercícios em dupla tencionavam a correção, a partir da observação ou realização de resistência à movimentação do outro dançarino, sendo a última utilizada para que se percebesse a necessidade de imprimir força em determinados movimentos.

³¹ Como as aulas da companhia não são abertas ao público, há três classificações diferentes para as pessoas que realizam aulas. Bolsista é considerada a pessoa que realiza aulas sem pagar, e não recebe nada por parte do grupo. Estagiário não paga para realizar aula, mas recebe cachê, à medida que participa das coreografias. A última classificação é de integrantes do grupo, que recebem para fazer aula e apresentações. No momento, a companhia tem dois bolsistas e dois estagiários.

³² Em uma das aulas observadas, o critério de separação de grupo foi a cor das roupas, havia o grupo de cores escuras e o grupo de cores claras.

³³ O plano baixo é referente às movimentações de chão.

A linguagem utilizada nos treinos de técnica clássica do Cena 11 é a tradicional do balé clássico, com nomes dos passos em francês. Em poucos momentos, observaram-se explicações dos passos em português, em uma tentativa de tradução, para facilitar sua compreensão pelos integrantes, no momento de realizar os movimentos. A professora, em conversa após um treino, comentou que muitos não consideram suas aulas como sendo de técnica clássica, porém, reafirmou que elas são, sim, em sua compreensão, treinos de técnica clássica.

O balé geometrizado está presente no trabalho do grupo, destaca-se pela linearidade do corpo. A correção dos detalhes técnicos é frequente nas aulas e direcionada para a particularidade de cada integrante. A verticalidade e a linearidade do corpo são as correções mais presentes nas aulas. Em alguns momentos, emerge a importância da expressão de leveza existente no balé clássico, porém, a tensão aparece nas mãos espalmadas de alguns dançarinos do grupo. Coexistem, no trabalho desenvolvido pelo grupo, momentos de resistir às normas corporais do balé e um certo conformismo com elas, haja vista que é técnica do balé, ou seja, uma técnica rígida e de grande complexidade, realizada sistematicamente duas vezes por semana, pelos membros da companhia. Apesar de o grupo compreender que produz uma dança que busca mudar os padrões estabelecidos por esse próprio universo, tem, em sua organização, em certa medida, a forma mais tradicional de dança, o balé clássico.

No início da companhia, as aulas de balé eram realizadas três vezes por semana, e passaram a ser realizadas duas vezes por semana. O coreógrafo considera que a presença do balé no grupo não é questão única do Cena 11, e sim que “*No fundo o balé clássico é um problema no Brasil [...], da minha geração*” (ÁLVARO, em 03/08/06). Ele também expõe que “*Na época em que a gente começou, todos tinham algum contato [com o balé]. Então era uma maneira padrão de fornecer alguma informação e de aceitar essa informação também como uma rotina diária*” (ÁLVARO, em 03/08/06). Para a formação de bailarinos clássicos, são necessárias aulas diárias e preparação rígida, o que o grupo considera não realizar e, como comenta Álvaro (em 03/08/06): “*Nunca foi diário para nós na companhia, então, a gente, de alguma forma, já também intuindo o que a gente estava pretendendo fazer, não colocava ele como aula todo dia. Ele nunca foi [aula todo dia]*”. Seu depoimento mostra que ele resiste a esse forte padrão de dança, por estar restrita a quantidade de aulas dessa técnica na formação dos dançarinos do grupo.

O cotidiano dos grupos profissionais de dança contemporânea, quase em sua totalidade, encontra no balé a técnica básica a ser desenvolvida com os dançarinos. Nas seleções para ingresso em companhias, o domínio da técnica clássica do balé apresenta-se

determinante na escolha dos dançarinos. Como comenta Maria (em 11/04/06), formada em dança e que já integrou outra companhia profissional de dança:

Pensar especificamente em mercado clássico ainda é uma coisa muito importante [...] Você quer fazer uma audição, tem que fazer uma aula de balé razoável, não dá para você chegar e não ter balé. Daí a primeira fase da audição é balé no Grupo Corpo. [...] Você não tem nada do balé? Não vai dançar ali.

Já no particular do grupo analisado, o coreógrafo comentou que, na seleção dos dançarinos para o grupo, o balé não é cobrado, porém, essa técnica está presente no cotidiano do grupo, em sua formação corporal e no domínio do movimento, ainda que com algumas modificações, que configuram os treinos de técnica clássica.

No universo da dança, de forma mais ampla, podem-se observar resistências e conformismos à importância do balé clássico. Essa é uma das discussões que ocorreram no Festival de Dança de Joinville, nos anos de 2004 e 2005. Nesse festival, reúne-se grande número de dançarinos, coreógrafos, pensadores, enfim, pessoas envolvidas e que constroem conhecimentos sobre dança. Essa discussão parece sem fim, todavia, é visível a valorização dessa técnica no universo da dança. Muitos defensores do balé como técnica fundamental chegam ao extremo de argumentar que aqueles que não consideram isso é por não conseguir alcançar a complexidade de sua técnica ou não querer se dedicar tanto, frente à complexidade do balé clássico. Parece que os grupos de dança contemporânea que realizam essa técnica em sua formação estão isentos da possibilidade de ser vistos como não capazes e, dessa forma, quase considerados “inferiores”, se comparados com outras companhias que realizam aulas de balé clássico.

Certamente, existe um desenvolvimento de habilidades muito grande na técnica do balé, porém, questiona-se se, ao entender que, para dançar é necessário alcançar grau de complexidade semelhante ao do balé, não se estariam restringindo as possibilidades dessa prática a um “modelo ou padrão” para ser realizado. O próprio coreógrafo do grupo questiona também os padrões de movimento colocados pelo balé, tal como demonstra esta sua fala: “[...] a filosofia da técnica clássica, em termos, sei lá, epistemologicamente, [...] não ajuda muito, por que, quando você sai do chão, você tem que esticar os pés, ou seja, você tem que criar uma imagem de alguma coisa, tipo uma imagem de leveza, de ser longilíneo, de ser esguio” (ÁLVARO, em 03/08/06).

Na seqüência, ele questiona o padrão corporal presente no balé e, ao mesmo tempo, a presença do balé na arte do grupo:

Não existe a imagem de ser gordo no bale clássico, não existe a imagem de ser pesado, não existe a imagem de nada disso. Você constrói imagens que hoje não são compatíveis com o que a gente quer que seja compatível, ao contrário, eu acho que funciona agora, é uma pergunta sempre por que a gente faz técnica clássica [...] (ÁLVARO, em 03/08/06).

Nesse comentário, Álvaro parece, além de questionar a presença do balé clássico, questionar a imagem de corpo presente na dança, firmando outros padrões corporais como possíveis para a dança, sendo essa uma busca do grupo pesquisado. O corpo firmado como padrão para o balé clássico é certamente pautado na concepção do belo clássico, e as bailarinas devem apresentar um biótipo padrão: magra, alta, seios pequenos e pernas finas. A exigência de padrão para as bailarinas é tão forte que, nos festivais competitivos³⁴, o biótipo é uma das características a serem avaliadas, sem esquecer a idade, que também influencia o julgamento³⁵. Colocam-se, assim, exigências ao corpo que dança, que podem “ser externas ao corpo, relacionadas ao espaço e ao tempo, ou internas a sua própria constituição, de onde temos um corpo mais magro, mais forte, com esse ou aquele músculo mais desenvolvido, conforme as conveniências e exigências de plantão” (VAZ, 1999, p.101).

Assim, ao ser humano são impostas exigências, sem se respeitar características genéticas, dores, desejos do estômago, fantasias. Tudo é controlado para o alcance da *performance* técnica e corporal. A exigência do balé para o ato de dançar vem carregada de problemáticas, e algumas são citadas pelos próprios integrantes do grupo, quando comentam suas vivências com essa técnica, como se percebe na fala de Andréia (em 03/04/06):

Eu lembro que eu fazia como eu enxergava, por que eu tinha aquele modelo e eu achava que eu tinha que ser daquele jeito [...] Eu não era daquele jeito e ficava pensando com meu pé, que não é um pé para sapatilha de ponta. Não ia dar certo nunca, mas eu entrei, cheguei a fazer aula [...] tu tens que ter aquele padrão de corpo pra balé clássico, se não, tu não vais ser bailarina clássica.

³⁴ Essas análises sobre festivais competitivos são fruto de pesquisa realizada na graduação por Elisa Abrão, intitulada: *A perda da arte no processo de desportivização da dança*, sob orientação da professora Astrid Baecker Ávila (UFPR).

³⁵ Demonstrando também a soberania dos padrões de movimento para dançar balé estão os critérios avaliativos que, nessa modalidade, obedecem a uma certa divisão: 80% da nota são por *performance* técnica e os outros 20% são para musicalidade, interpretação artística e biótipo.

Reafirma-se, assim, como necessário para o ato de dançar, um específico padrão corporal e exigem-se padrões de movimento muitas vezes não compatíveis com as características corpóreas das pessoas, com imposições sobre os corpos nas produções em dança. Ainda, destituem-se deles as capacidades criativas diante do ato de dançar.

A discussão do balé como base ou não para o ato de dançar acompanha a história da dança e certamente influenciou a trajetória de muitos dos integrantes do Grupo Cena 11, como ilustra a fala de Maria (em 11/04/06): “*Daí fui fazer balé moderno, dancei jazz um tempo, mas eu [...] nunca quis fazer balé, eu fazia porque diziam que quem era bailarina tinha que fazer balé, dá linha, dá força [...] Então fazia, mas não tinha vontade de dançar balé*”. Ilustra-se, assim, como o balé é considerado social e historicamente necessário para o ato de dançar. Esse caminho, em certa medida, não foi seguido pelo grupo em questão, como comenta Andréia (em 03/04/06):

No nosso primeiro espetáculo uma das professoras de dança aqui de Floripa chegou pro Álvaro e falou: – Aos poucos, tu vais mudando teu elenco por elenco, por pessoas que têm base clássica, que infelizmente tu não tens. E a gente fez justamente o contrário. Entendeu? A gente largou isso, as pessoas que estão entrando agora nem base de dança têm.

Em certa medida, o Cena 11 vem se contrapondo a esse pensamento do balé como base para o ato de dançar, ainda que contraditoriamente mantenha aulas semanais dessa prática. Para além disso, entende que outras práticas corporais consideradas socialmente artísticas ou não possam ser a base para as pessoas entrarem na companhia. Isso, de certa forma, gerou estranhamento por parte de uma das integrantes do grupo, como ela comenta:

Eu vim de uma história de dança, minha vida tem um começo, um meio, uma história. Aí, assim, não é a história da Érica³⁶, que tá começando agora com a dança. Eu tenho 20 anos de história na dança, sabe? Isso é difícil, e você se aceitar trabalhando, você aceitar essa outra forma de lidar, entrar em cena com a pessoa que não é da dança, que nunca se apresentou é outra... é outra coisa” (MARIA, em 11/04/06).

A entrada de pessoas que não têm experiência com dança no grupo vem ocorrendo devido ao próprio amadurecimento da companhia, como comenta Álvaro (em 03/08/06):

³⁶ Érica é uma estagiária da companhia, que tem muita vivência com as práticas corporais advindas do judô.

Acho que a gente descobriu, a gente organizou realmente alguns fatores que já são estáveis, assim que a gente encontrou esse lugar, que é o Cena 11. Naquela época, a gente ainda tava procurando, a gente ainda era muito vinculado à técnica clássica de alguma forma, e agora a gente é muito vinculado à gente mesmo e àquelas coisas que têm a ver com a gente. Então eu acho que isso abriu bastante, a gente consegue realmente trabalhar com pessoas que não são da área de dança, que não começaram com treinamento em dança, [...] a gente não teria essa capacidade antes, não teria mesmo. Assim, hoje a gente é muito mais tranquilo com a gente mesmo.

Parece que o grupo passou por um processo de construção e legitimação de sua arte. Durante esse processo, o balé fez parte da constituição da companhia, e permanece sendo questionado na construção da arte do grupo. As rupturas com as estruturas tradicionalmente encontradas na dança parece que se fortaleceram, por exemplo, com a entrada na companhia de pessoas sem grande experiência em dança³⁷. Porém, permanece o questionamento acerca do porquê da permanência dessa técnica no cotidiano do grupo, ainda mais, diante de tantas críticas realizadas pelos próprios integrantes a essa forma de dança. Significativo para essa questão é o comentário de Maria (em 11/04/06): “É uma coisa muito do meu gosto, por exemplo, eu não faria mais aula de clássico”. Quando questionada na sequência sobre seu posicionamento referente a realizar as aulas da Daniele, ela respondeu: “Não [...] é uma coisa que já o formato dela já não me é [...] tem aquela musiquinha do balé. Não é uma coisa que eu faço porque... é do formato do meu trabalho e que tem de fazer, senão...” (MARIA, em 11/04/06).

Percebe-se nas falas de alguns dos integrantes do grupo que a permanência das aulas de técnica clássica se deve à consideração por Daniele:

Além de ela ser uma ótima professora de balé clássico, ela é uma ótima professora pra bailarino contemporâneo. Assim, ela consegue utilizar o clássico pra aquilo que a gente quer fazer, ela consegue sempre estar junto no trabalho atual. Ela não dá aquela técnica, né?, que a gente sabe que é pra dançar daquele jeito. Sim, é pra dançar do jeito que a gente mais precisa (PABLO, em 06/04/06).

Alguns integrantes também consideram a técnica clássica uma forma de compensar o corpo diante das exigências da técnica desenvolvida pelo grupo. Pablo (em 06/04/06) comenta que:

³⁷ Importante é ressaltar que os integrantes sem relação direta com a dança apresentam experiências com outras práticas e artes corporais, como ginástica olímpica, judô e artes cênicas.

A própria técnica clássica te enquadra num quadradinho certinho e deixa bem o lado direito igual ao lado esquerdo. Agora, a outra é bem assimétrica [...] não é uma coisa tão quadradinha como o balé [...] e aí fica esse exercício de se sentir seguro fazendo a coisa só pra um lado, por que depois ela vai compensar a gente, né? Acho que a compensação está na aula dela.

Daniele é uma pessoa muito querida pelos integrantes do grupo, pelo que se percebeu, além de participar intensamente da construção do grupo, modificou sua aula na busca por atender às demandas e necessidades da companhia. Assim, parece que, dentre outros motivos da permanência dessa técnica no grupo, está o respeito pela profissional Daniele, que trabalha há muito tempo com o grupo e é “*também ensaiadora, procurou trabalhar e mudar a aula em vários aspectos*” (ÁLVARO, em 03/08/06). Além disso:

Ficou muito claro que, quando a companhia tem uma rotina de companhia, quem dá aula reconhece a rotina da companhia [...], e isso é muito claro na aula da Daniele. Por isso é importante alguém que trabalhe com a gente desde o começo, e não chegar e dizer assim: “Ah, tá, agora não vai mais ter essa aula!” Uma companhia também tem essas questões hierárquicas, e em respeito profissional, mesmo com quem tá inserido ali, né? Então você não pode ficar brincando com isso, porque isso também estrutura outra coisa, é essa ética mesmo de lidar com as pessoas. Por isso, a gente é envolvido, é realmente profissional (ÁLVARO, em 03/08/06).

Demonstra-se, assim, respeito pela pessoa de Daniele, que vem construindo o dia-a-dia junto ao grupo, dedicando-se e buscando, com seus conhecimentos, engrandecer o trabalho do grupo.

O balé traz em suas formas uma idealização de seres humanos, e

[...] o verdadeiro artista acadêmico alcança regiões bem mais profundas; apresenta ao homem uma imagem ideal dele mesmo: a imponderabilidade, o salto fora do tempo e do espaço, a gratuidade simbólica também são uma liturgia que o coloca em relação com o seu sonho permanente de alcançar, ao menos por um instante, a ilusão de ter se tornado um ser imortal (BOURCIER, 1987, p. 221).

A bailarina, muitas vezes, transmite uma imagem de perfeição e leveza, escondendo em seus simétricos passos de dança o adestramento corporal que passou nos treinos, e “a perfeição do movimento, por mais artificial que seja, é um trampolim que lança o espectador para além da aparência material” (BOURCIER, 1987, p. 221).

Parece que, mais do que busca pela eficiência e perfeição física, a idealização de ultrapassar a materialidade, em certa medida, compreende a própria busca dos seres humanos

por superar sua condição humana e acreditar em sua eternização. A busca por superar as características humanas também parece ter sido outro motor da incorporação do balé clássico na arte do Cena 11, haja vista o comentário do coreógrafo, ao ser questionado sobre por que do balé no grupo: “[...] acho que [...] ele era o acesso mais fácil e ao mesmo tempo, ah, o **mito mais forte de que conseguiria preparar alguém para fazer qualquer coisa. Então, ele começa nesse mito e nesse acesso. Duas coisas, tipo uma lenda que tá do lado da sua casa [...]**” (ÁLVARO, em 03/08/06).

Entrelaçada com esses ideais está a própria objetivação nas relações com o mundo, demonstrada pela rigidez da técnica presente nesse estilo de dança. No entanto, é necessário considerar que essa escola de dança tornou-se uma das mais elaboradas e refinadas tecnicamente no universo da dança e, mesmo entre todas as possíveis críticas que se possam direcionar ao balé clássico, não se desconhece nele a marcante presença do belo e seu valor estético. Todavia, entende-se que o valor estético – formulado pelas qualidades da arte – não está separado da natureza social e ideológica da produção artística, sendo necessário, para compreender as obras clássicas em suas particularidades históricas, não separar esses aspectos, para não incorrer no risco de engessá-las e impossibilitar que os seres humanos envolvidos em tal prática contribuam para sua construção.

Considerar como “puro” o valor estético no cerne na compreensão da arte pode impossibilitar o florescimento de novas manifestações artísticas, ao se determinar padrões para sua realização. Talvez seja a condensação de certo valor estético e do valor social, tal como ocorre na estética clássica considerada a única escola com validade por séculos, cujos valores persistem até o presente, que possibilite o florescimento de certas expressões artísticas e, nesse particular, o balé clássico.

Parece que a dança desenvolvida pelo Cena 11 quebra alguns padrões cristalizados na dança, como a própria biografia do coreógrafo, que permeia toda a construção da arte do grupo. O grupo parte dos limites humanos, e esse é um motor para pensar e criar uma dança com “estratégias” que são processadas nos corpos, almejando-se superar as limitações. Adentram, assim, no universo da dança, corpos que estão longe do padrão de beleza formal, buscando transformar as fragilidades em vigor pela técnica criada e desenvolvida pela companhia.

A dança do Cena 11 passou por processo de reconhecimento social, no qual teve em sua formação e organização a forma de dança mais aceita socialmente, ou seja, o balé. O grupo entende a técnica particular desenvolvida pelo Cena 11 como legítima e, em alguns momentos, parece considerá-la superior ao que se encontra na dança, até mesmo o balé. Como

ilustra o comentário de Álvaro (em 03/08/06): *“É que a técnica que a gente trabalha pode fornecer melhor qualidade na execução de outras técnicas. Então, a gente instala uma maneira de pensar com aquela técnica, e essa maneira de pensar tem que se visibilizar em outros lugares”*.

Colocando a técnica e a justificativa teórica da técnica desenvolvida pela companhia como base para dança, a forma como isso ocorre é ilustrada nas falas de Álvaro (em 03/08/06): *“É tipo, na hora de fazer o balé, a gente vai usar as quebras, vai usar o corpo como objeto dele mesmo, vai trabalhar em cima dessas questões”*. Durante os treinos, não se observou isso de forma sistemática, porém, a concentração na execução dos movimentos pode estar “narrando” que o movimento ocorreu. A compreensão da técnica do grupo como “base” para realizar o balé não foi comentada por nenhum outro integrante do grupo durante as entrevistas realizadas com eles. Talvez essa seja uma possível explicação ou justificativa do coreógrafo para a presença do balé na arte do grupo. Assim, considera-se a técnica desenvolvida pelo Cena 11 como possível de melhorar a técnica de dança mais aceita socialmente: o balé.

Dentre as muitas questões tratadas sobre o convívio dessas duas técnicas na arte de um grupo que é considerado inovador, percebe-se que o balé se fez importante por seu grande reconhecimento social e permanece por relações de respeito com a profissional e a própria construção do grupo. Apesar de parecer distantes nos registros corporais, algumas relações são muito próximas entre o balé e a percepção física do Cena 11. Dentre elas, cita-se a rigidez das técnicas, evidente nas formas do balé e na racionalização e no alto nível de exigência da técnica de percepção física. Assim, tanto em uma como na outra, a técnica tem parâmetros externos para a realização dos movimentos, como também proximidade com conhecimentos científicos, que fundamentam essa forma de arte. Na técnica da percepção física, são próximos os preceitos da causalidade que, de certa forma, ainda imperam na ciência moderna. No balé clássico, encontra-se a rigidez e o formalismo que, em certa medida, são as próprias características alcançadas pela causalidade presente na técnica criada e desenvolvida pelo Cena 11.

Outra característica presente na realização da técnica corporal percepção física é a realização das quedas e, embora haja idéia de negar o esforço feito para execução dessa técnica, nos treinos observou-se a dor e a necessidade de adestramento corporal nesses movimentos, semelhantes ao que ocorre no balé. Essa observação permite aproximar o balé da técnica percepção física, executada pela companhia, e compreender sua participação na construção da arte do grupo.

Na preparação física do grupo, o coreógrafo, em média, trabalha de cinco a sete seqüências de movimentos por treino. Da segunda seqüência em diante, as quedas apresentam-se mais freqüentes. O impacto das quedas aumenta no decorrer do treino, bem como a utilização dos recursos de proteção por parte dos dançarinos. Alguns tipos de quedas são várias vezes realizados nos treinos. Cada dançarino põe os recursos de proteção no momento em que percebe a necessidade de fazê-lo, porém, em alguns momentos, parece que essa colocação já está determinada pela movimentação exigida. Álvaro mostra a seqüência e, em seguida, alguns dançarinos direcionam-se e põem os recursos para realizar a seqüência. Essas questões referentes à utilização de recursos de proteção e às relações sobre dor e os limites do corpo merecem reflexão mais apurada, e serão tratadas na seqüência.

3.4 Recursos tecnológicos: extensões do ser humano na busca por superar os limites do corpo

Os equipamentos de proteção permitem realizar movimentos que, talvez, não fossem possíveis sem eles, permitindo ao ser humano ir mais longe em suas possibilidades para o dançar. Dessa forma, novos horizontes abrem-se para as possibilidades em dança. Em certa medida, potencializa-se o desafiar da materialidade humana, pois parece ser possível ao ser humano, sem nenhuma “perda”, realizar movimentos distantes de suas capacidades “convencionais”.

As tecnologias são compreendidas e utilizadas pelos integrantes do grupo como extensões do próprio corpo: *“Eu acho que a tecnologia é um complemento, uma extensão do corpo que a gente constrói, tá construindo, que a gente tá procurando construir”* (ÁLVARO, em 03/08/06). Desse modo, a tecnologia utilizada no grupo vem completar esse corpo “construído” pelo grupo, um corpo capaz de processar as informações contidas na movimentação. A tecnologia *“aparece como algo capaz de expandir as idéias que a gente quer trabalhar”* (ÁLVARO, em 03/08/06). As tecnologias são consideradas, assim, facilitadoras para as buscas e intenções já existentes no grupo, sendo recursos para alcançar o que se pretende com a técnica criada e desenvolvida pela companhia. São extensões do corpo e talvez tornem o corpo “mais capaz” de concretizar as idéias almejadas na construção da arte do grupo.

Dessa forma, as ações do grupo aproximam-se muito de o que Eagleton (1993, p. 147) afirma ser a história que o marxismo tem para contar, que

[...] é um relato classicamente hubrístico de como o corpo humano, através de suas extensões que nós chamamos de sociedade e tecnologia, chega a superar a si mesmo e a levar a si mesmo até o nada, reduzindo sua própria riqueza sensível a uma cifra no ato de converter o mundo em um órgão de seu corpo.

Os recursos de proteção, muito além de desenhar novas possibilidades para o fazer humano, parecem ser usados para superar características intrínsecas à condição humana. Dentre elas, considera-se a dor algo a ser evitado. Pode-se pensar na quantidade de analgésicos e anestésias, dentre inúmeras drogas utilizadas para inibir ou prevenir dores. Mais importante do que saber o motivo da dor é eliminá-la, como se na sensação de dor estivesse o problema. “A dor passou a ser vista não como uma sensação inerente à condição humana, que se previne contra o mal, mas sim como o próprio mal a ser evitado” (PIRES, 2005, p.110).

As intervenções nos corpos são freqüentes na busca por torná-los mais produtivos e eficientes, frente às exigências a que são submetidos. Isso, em certa medida, representa a própria busca por superar os limites impostos por nossa materialidade, incorporando assim tecnologias para nos tornarmos mais fortes, mais rápidos, mais resistentes... Em particular, no grupo analisado, a presença dos recursos de proteção é freqüente, tanto em seus espetáculos como em seus treinos, o que possibilita movimentações mais “ousadas”, frente ao que se encontra freqüentemente no universo da dança. Os recursos de proteção parecem fortalecer o que é sistematizado na técnica do grupo.

A compreensão de que a junção da tecnologia presente nos recursos de proteção com a sistematização da técnica desenvolvida pelo grupo possibilita a execução de movimentos como as quedas sem ocasionar dor é ilustrada na fala de Maria (em 11/04/06): “*Não cheguei a me machucar, tem as proteções*”. Parece que o que deve ser superado é o medo, pois, como Maria (em 11/04/06) comenta:

Me machuquei assim de botar a mão nas coisas das quedas. É não usar proteção nesse sentido, criar ponto, né,? no sentido de criar ponto no corpo, deixar o corpo inteiro relaxado e aí, com medinho, você faz isso com a mão e você tem o punho. Não é que a dança machuca, mas é assim, você não acreditar que você vai cair e não vai acontecer nada.

Apesar de o grupo reconhecer que sua dança é de risco, parece também confiar em suas estratégias de movimentação e nos recursos utilizados para “proteger” o corpo na realização de sua dança. Tendo como hipótese que o medo é o vilão da história, que atrapalha a sistematização do grupo, também é considerado que o grupo “*tem que lidar melhor em*

determinado aspecto com o medo” (ÁLVARO, em 03/08/06), acreditar que não vai sentir dor na realização das movimentações, por isso, não deve ter medo de realizá-las. Isso novamente remete à idéia de que a dança do grupo, em certa medida, nega o corpo, pois, “pensar o corpo, ou simplesmente pensar, não é possível sem que se pense a dor, o seu negativo, aquilo que constitui seu momento mais íntimo e limítrofe, que antecipa a morte, o seu não-ser mais. Refletir sobre isso significa, então fazê-lo sobre o corpo e seus limites” (VAZ; SILVA; ASSMANN, 2001, p. 84).

O grupo parece buscar a superação dos limites e aplicar sobre eles conhecimentos produzidos, sejam tecnologias ou a própria técnica do grupo, pautada na ciência moderna. Ao mesmo tempo em que o corpo é questionado, evidenciado, também é negado.

Diferenciando-se da técnica clássica, os treinos de percepção física possibilitam desenvolver técnicas a partir das chamadas “limitações” do corpo, como no espetáculo *In’perfeito*, que tematizava essa questão. De forma ambígua, parece que, ao mesmo tempo em que se assumem as “imperfeições”, ocorre a busca por superá-las. O olhar de Álvaro “sempre esteve voltado para os limites do corpo e as possibilidades que ele propõe para a transformação do corpo do outro, sendo esse ‘outro’ um espectador e/ou um cúmplice da ação a que o corpo é submetido” (CENA 11, 2004, s.p.). Partindo dos limites do corpo, percebe-se um paradoxo: ao mesmo tempo em que se luta e se quer o corpo vivo, é necessário negá-lo para acreditar em nossa eternização.

A resistência que o corpo oferece, da materialidade humana, torna-se, na tentativa de sair desse labirinto, um dos centros das investidas da tecnociência, na medida da aspiração por concretizar a máxima moderna do senhorio sobre a natureza, do ser humano elevado à condição de *dominus*, divindade (VAZ, SILVA & ASSMANN, 2001, p.82).

Entrelaçada ao paradoxo que evidencia e, ao mesmo tempo, nega o corpo, está a argumentação de que há desatenção para com os ferimentos e as dores na execução da dança do grupo. Andréia comenta (em 03/04/06), quando questionada sobre os acidentes e ferimentos que podem ocorrer nos treinos: “*Não, muito difícil. É só desatenção, se tem algum machucado como esse. É bem aquela coisa, tu tá **fazendo uma queda, é uma coisa de risco, com a cabeça no mundo da lua.** Na ginástica olímpica, [...] andando na rua, com a cabeça no mundo da lua, tu viras o pé. Acho que é por aí*”. Apesar de confirmar o risco nas movimentações do grupo, ela apresenta a argumentação do risco que é viver, com a possibilidade de ocorrer acidentes que ocasionem dor, por se estar vivo, em qualquer situação.

Assim, assumem-se “todos os riscos e conseqüências da condição humana: de que para viver melhor temos que olhar de frente o perigo que é viver, de que não podemos esquecer a dor, que sobretudo é a dor de termos de morrer” (VAZ; SILVA; ASSMANN, 2001, p.83).

Na arte do grupo, o risco parece estar potencializado, tornando-se inclusive um atrativo para o público, apesar de esse fato não ser compreendido pelo grupo. A negação do risco vem pela “crença” na eficiência e nas garantias de o que é produzido pelo grupo. Argumenta-se que a falta de atenção ocasiona as dores, passa-se a responsabilidade para a esfera individual. Isso remete a pensar que os machucados são ocasionados por não se narrar suficientemente a ação que é realizada, reafirmando-se a racionalização dos movimentos como eficiente para o ato de dançar, quase como uma “proteção” para o ser humano que dança.

As exigências da dança do grupo, além de causar dores físicas, geram dores existenciais pelo não-alcance das superações solicitadas para o ato de dançar, como ilustra a fala de Maria (em 11/04/06): “*Mais é a dor pessoal, assim, dor de vencer, saber se você vai conseguir ou não fazer aquilo. Você vê o outro, então, por que eu fico com medo? Por que me travo?*”. Também se percebeu supervalorização de uma das integrantes do grupo, por não utilizar os equipamentos de proteção na crista ilíaca para realizar as quedas. Essa situação foi citada por quase todos os entrevistados, como ilustra esta fala: “*A Juliana, ela dança sem a proteção aqui [crista ilíaca]. Eu fico olhando pra ela e uhuhu! Eu fico olhando pra ela – ninja – ela tem, não precisa, né?*” (RICARDO, em 05/04/06). Ainda, alguns compreendem que Juliana não tem medo no momento de realizar a movimentação, por ter treinado prática esportiva, mais especificamente, ginástica olímpica, em que o grau de exigência nas movimentações é alto e a dor, constante.

Esse caso específico representa uma possível eficiência da técnica desenvolvida pelo grupo, gerando assim legitimações aos discursos de exigências de movimentação e engendrando dores existenciais pelo não-alcance das demandas solicitadas, Coloca-se na esfera individual a “carga” de um corpo não produtivo ou adaptado para realizar a dança do Cena 11.

O uso dos equipamentos de proteção, em nenhum momento, foi questionado pelos dançarinos, e eles, em sua grande maioria, entram na sala com os equipamentos em mãos, os quais são deixados próximo ao local que cada dançarino ocupa na sala. Apesar de toda a argumentação existente, observaram-se expressões de dor de alguns dançarinos durante os treinos, mesmo com a utilização dos equipamentos de proteção. Aliás, durante a realização de alguns movimentos, manifestações verbais de dor foram freqüentes, além de outras demonstrações de dor pelos dançarinos.

Em alguns treinos, havia recursos que procuravam evitar, aliviar ou inibir a dor, como aerossóis, pomadas e comprimidos. Apesar da falta de garantia na utilização desses recursos e, ainda menos, do alerta sobre as conseqüências de continuar a execução dos movimentos após sua aplicação, notaram-se alguns contextos em que isso continuou ocorrendo. Esses fatos reforçam a hipótese dos recursos serem usados para inibir ou aliviar a dor sentida e pressentida.

A seguir, apresenta-se um exemplo de uma situação, que não foi a única, de demonstração de dor durante os treinos observados. Carla sentiu dores na coluna, tomou um comprimido e deitou-se em um colchonete. Permaneceu deitada até o fim do treino. Foi o único treino observado no qual a referida dançarina utilizou medicamentos de via oral. No final do treino, Carla, ainda deitada, perguntou se a sala estaria livre depois da aula. Ana respondeu que sim, porém, que seria limpa. Pablo perguntou o porquê do interesse a Carla e questionou se ela queria dormir. Carla respondeu que não conseguia se mexer de dor e aproximou as mãos do rosto (Diário de campo, 13/08/04).

Há utilização de recursos de proteção em todos os treinos ministrados pelo coreógrafo do grupo. Dentre os recursos, estão a joelheira, a cotoveleira, a proteção para a crista ilíaca e o sapato. Os dançarinos, no decorrer do treino, começam a acoplar a seus corpos esses recursos, em função das exigências de movimentação. Pôde-se observar que, pouco antes da metade do treino, quase todos os dançarinos colocam as joelheiras, alguns põem as proteções de crista ilíaca e a cotoveleira, freqüentemente, nesse mesmo momento ou alguns minutos depois. O sapato é o último recurso a ser utilizado, corresponde ao nível crescente de exigência do próprio treino. A exceção é o dançarino Pablo, que inicia os treinos já com todos os recursos de proteção. Quando questionado sobre isso, Pablo (em 06/04/06) respondeu: “*Eu já chego pronto pra tudo*”.

A dor é constante nos treinos de técnica clássica e nos treinos de percepção física. A dor é em partes específicas do corpo, para cada dançarino. Maria é um exemplo dessas dores constantes. Todo início de treino, massageia o joelho esquerdo com pomada e coloca um tensor, por causa de um problema causado anteriormente a sua entrada na companhia, advindo de não ter se recuperado de uma lesão, como ela comenta:

Tem coisa de querer estar em cena, querer estar se mostrando, de querer estar se apresentando, né? Eu tinha aquela vontade, e a gente acaba passando por cima dos machucados pra fazer a coisa. Então, eu nunca esperei sarar as coisa. Por exemplo, para dançar sempre, tipo, tem tendinite crônica de quatro anos que só vai sarar quando eu não usar mais [...] é muito pela repetição (MARIA, em 11/04/06).

São problemas enfrentados por muitos dançarinos profissionais e que, para Maria, já a impossibilitam de realizar algumas movimentações nos treinos de técnica clássica. A professora passa a movimentação e indica para Maria que não vá até embaixo. Parece que o problema de Maria é no joelho e fêmur. Daniele pede para ninguém copiar de Maria, pois ela não realiza todos os movimentos de forma correta, dada a complexidade das movimentações da técnica clássica. Daniele questiona, às 11h23min: “*Tá doendo muito, Maria?*” Maria faz quase um sim com a cabeça, e diz: “*O de sempre, Daniele*”, com um sorriso no rosto (Diário de campo, 24/08/04).

Existe demonstração de convívio com a dor nos treinos do grupo pesquisado, o que mostra semelhanças com o que ocorre no esporte. Aliando essas idéias, entende-se que a dança também procura superar limites semelhantes aos recordes e constrói uma naturalização da dor. Às vezes, a dor parece até ser valorizada, prestigiada, corresponder à lógica de produção a qualquer custo.

Talvez a falta de questionamento sobre a dor ocorra porque ela é intencional, ou seja, é compreendida como necessária para a realização dessa dança. É considerada suportável e normal, para aquele fazer humano. É pertinente ressaltar que as dores são diferentes das sensações dos observadores, que lembram das dores sentidas quando se machucam acidentalmente. A dor dos dançarinos é “procurada”, no sentido de ser uma escolha de quem realiza o movimento, ou seja, quando alguém entra e dança no grupo e se submete àquela prática, curiosamente, talvez não perceba a dor como algo que deva ser evitado. A dor parece ser incorporada como um elemento que compõe o ato de dançar, e deixa de ter a função de “avisar” o corpo de que algo está errado.

Como as limitações da materialidade apresentam-se para além da técnica desenvolvida pelo grupo, elas podem gerar inúmeras relações, podendo até mesmo, as dores sentidas, de alguma forma, metamorfosear-se em arte. Isso, em certa medida, foi o próprio caminho da construção da arte do grupo, que diante das limitações do corpo do coreógrafo criou e desenvolveu uma forma particular de dançar. O grupo constrói sua dança mais próxima da estética grotesca, o que não se considera oposto ao belo, e sim uma forma de permitir outros elementos e conteúdos adentrarem a arte. Assim, talvez, seja um forma de pensar que as dores podem engendrar produções, ou seja, mudar o olhar para com a dor, não vê-la mais como o que deve ser evitado, e sim experienciado em sua profundidade e riqueza, engendre ela criações artísticas ou não.

Maria sempre foi uma dançarina de destaque no universo da dança nacional e, após ter tido câncer, mudou algumas relações que estabelecia com a dança. Ela afirma: “*Foi a dança que me curou [risos]*” (em 11/04/16). No processo de recuperação de Maria, a vontade de dançar foi significativa: “*Eu não chorava por causa do meu corpo, eu não chorava por causa do que eu tive, eu só chorava quando eu pensava que eu não estaria dançando, no que eu ia estar perdendo, sendo que meu corpo ia estar se tratando*” (em 11/04/06). A dança parece ter influenciado sua recuperação da doença, como um canal para metamorfoseá-la em arte. Na entrevista, ela comenta:

Depois, assim que eu voltei dessa cirurgia, continuei dançando [...] só que fraca, meu corpo já frágil. Eu tinha um espaço no ensaio pra gente montar coreografias, assim, pra experimentar. Daí eu cheguei querendo trabalhar, só que eu não podia me oferecer pra ninguém, porque eu tava me recuperando, tinha que ter todo um cuidado [...] Daí eu comecei a pesquisar sozinha, e ver esse corpo doente em recuperação foi o [...] princípio deste trabalho (MARIA, em 11/04/06).

Nessa pesquisa, Maria também buscou, a partir de seu corpo, romper com a idéia de perfeição, pois “*até no solo que eu fiz eu buscava outras formas de me mexer, que eu não ficasse tão bonita, que eu não ficasse tão perfeita, que eu não ficasse, sabe, assim, tão certa, tão correta, sei lá*” (MARIA, em 11/04/06). A partir dessa experiência, a dançarina percebeu a necessidade de “*fazer outra coisa [...] Preciso buscar outra coisa, porque eu estou pensando diferente já. Aí foi isso, comecei a olhar pra fora o que tem de diferente, o que que tem, pra onde que eu vou [...] Aí que eu vim pra cá*” (MARIA, em 11/04/06). Após a doença, a dançarina saiu de uma grande companhia brasileira para entrar no Cena 11. O grupo correspondia às expectativas da dançarina na quebra de padrões corporais e na discussão sobre as imperfeições do corpo. Quando questionada se isso teve alguma relação com a doença do coreógrafo, ela comentou: “*Não foi uma coisa clara. Uma coisa assim por causa da minha doença... Ai, foi... deve ter tudo a ver, né!? [risos] Não foi pensado, mas assim de olhar para esse fator, o que é o corpo e o que é o corpo que dança, no caso, como você prepara aqui foi*” (MARIA, em 11/04/06).

Maria, como citado, sentia dores existenciais pela busca por conseguir dançar no grupo, o que chama muito a atenção. Pela especificidade da técnica desenvolvida pela companhia, ela sentiu como se não soubesse mais dançar, o que a deixou numa posição de estranhamento da situação, haja vista que ela sempre foi uma dançarina de destaque no universo dessa prática. A doença da dançarina possibilitou rupturas e novas buscas para seu

ato de dançar. Ocorreu quebra das formas, dos estereótipos corporais, mas as rupturas com esses fundamentos parecem restritas na dança produzida pelo grupo, como a própria questão da dor, que foi justificada pelo coreógrafo como algo que está presente em outras práticas e que:

*Ela atrapalha em qualquer lugar [...] A gente faz pra não sentir dor, tipo, a dor ela é um problema em qualquer utilização do corpo [...] tem que ter domínio sobre que tipo de especialização você está querendo provocar no seu corpo e qual é o tipo de problema que o corpo tem para este tipo de especialização ocorrer. Daí não é só na nossa dança, isso é em qualquer dança. É obvio, a gente pode assistir a dança sem dor, todo mundo, a gente também quer fazer sem dor, mas a gente escolheu, **ahh, a queda pode dar dor às vezes. Ah, carregar também pode dar dor, várias coisas, jogar a cabeça para trás como a gente está fazendo agora dá bastante dor. Subir na ponta, uhuh, dá muita dor. Então, a dor é normal em qualquer [...]**” (ÁLVARO, em 03/08/06).*

Isso, em certa medida, é verdadeiro, pois as grandes exigências feitas aos seres humanos na contemporaneidade, com suas extremas especialidades e extensas cargas horárias de trabalho, fazem das ações para garantir a sobrevivência algo um tanto doloroso. Na seqüência, quando questionado se sente dor, o coreógrafo responde: “*Sim, mas se tu perguntas para uma **bailarina ponta se ela sente dor, sim, sinto dor***” (ÁLVARO, em 03/08/06). Apesar de o grupo buscar rupturas com as imagens do balé clássico, principalmente relacionadas a estereótipos corporais e de movimento, ele parte desse mesmo modelo tão criticado por seus integrantes para justificar a presença da dor em sua arte. Trata-se de questões tão complexas e sérias como as “superadas” pelo Cena 11 e que, talvez, mereçam novos questionamentos de sua parte, para que, além de se construir novos registros corporais, construam-se novas relações para o ato de dançar.

A não-contestação da dor se mostra como algo característico do grupo, do coletivo que realiza tal dança. Quando se pensa em ações coletivas, entende-se que pode ocorrer, tendo em vista os ideais do grupo, supressão de certas características individuais, “uma identificação cega com o coletivo” (ADORNO, 2003, p.126). Talvez, para pertencer a esse coletivo, o Grupo Cena 11, a dor seja compreendida como “normal”, semelhante ao que acontece em muitos dos ritos de iniciação em organizações coletivas. Em nome de “costumes”, muitas ações que infligem dor física são realizadas, na busca pelas marcas de pertença a determinados grupos. Esses costumes presentes nas ações coletivas, pelo menos, devem ser questionados, e a eles deve-se resistir, “por meio do esclarecimento do problema da coletivização” (ADORNO, 2003, p.127), que suprime desejos individuais de seus

participantes, bem como exige deles a participação em ações que infligem dor para pertencer a organizações coletivas.

Assumir ações que infligem dor para a pessoa ter o direito de se sentir um filiado, um membro do coletivo, engendra relações que, em certa medida, se pautam na idéia de uma educação para suportar a dor. “O elogiado objetivo de ‘ser duro’, de uma tal educação significa indiferença contra a dor do outro e a dor de si próprio” (ADORNO, 2003, p.128). Essa indiferença à dor, bem como a busca por superá-la em suas movimentações peculiares, constitui o cerne da técnica realizada pelo grupo. As manifestações de dor pelos dançarinos são quase totalmente ignoradas pelos outros integrantes que as observam. A dor é tratada como algo que deve ser ocultado, negado.

A movimentação de queda, como característica peculiar e marcante da arte do grupo, é realizada sempre se buscando suportar ou negar a dor, o que corrobora tal educação. Álvaro, em um dos treinos, questionou a utilização de apoios com os braços para as quedas com menor intensidade, comparando-as com as de maior intensidade: “*Se precisamos de apoios para essas, imagine para as quedas que iniciamos em pé [...] Isso é um trabalho mental que possibilita que sejam realizadas depois quedas maiores*” (Diário de campo, 13/08/04). Os treinos tornam-se, também, uma preparação para suportar dores mais intensas. Esse preparo permeia a idéia comentada nesse mesmo treino pelo coreógrafo: “*Se deve ir um pouco mais do que o risco, pois, dessa forma, pode-se diminuir o risco já existente*”.

É importante ressaltar que Álvaro executa muitas das movimentações realizadas pelos outros dançarinos, e assim parece ter legitimidade para exigir sua realização. Isso remete ao seguinte pensamento de Adorno (2003, p.128): “Quem é severo consigo mesmo adquire o direito de ser severo também com os outros, vingando-se da dor, cujas manifestações precisou ocultar e reprimir”. Identifica-se certo mecanismo que dá direito a alguém, por ser severo consigo mesmo, de sê-lo com os outros e, dessa forma, vingar-se das repressões que sofreu, direcionando-as a outros, podendo assim criar um movimento constante nessa coletividade.

Ressalta-se que, apesar de Álvaro não realizar todas as quedas, ele considera que “superou” uma doença genética pela dança e realiza significativas movimentações de risco, potencializado pela doença que apresenta. Observa-se a necessidade de esse mecanismo ser desvelado, tornar-se consciente para os coletivos, para que não seja mais possível exigir que a dor seja reprimida, e se possam criar condições para cessar tal mecanismo. Percebe-se a necessidade de construir uma educação que não premie a dor e a capacidade de suportá-la e que permita a cada integrante do coletivo ter medo. “Quando o medo não é reprimido, quando nos permitimos ter realmente tanto medo quanto esta realidade exige, então, justamente por

essa via, desaparecerá provavelmente grande parte dos efeitos deletérios do medo inconsciente e reprimido” (ADORNO, 2003, p.129).

É válido ressaltar que Adorno, no texto citado, expõe o que, para ele, deveria ser a primeira exigência da educação: que Auschwitz não se repita. Auschwitz foi uma regressão à barbárie. Frente a isso, deve-se pensar que, além de educar os dançarinos do grupo, o público que assiste aos espetáculos também é educado. Dessa forma, a idéia passada pelo grupo de negação da dor e do medo pode educar, além dos dançarinos, o público, para a indiferença à dor, reforçando alguns mecanismos que possibilitam a regressão à barbárie. Muitas vezes, tais mecanismos são pautados em decisões racionais, pela crença de sua eficiência, em vez de práticas que inflijam dor.

É notável que os dançarinos do Grupo Cena 11 suportem a dor existente em seus movimentos. Existem novas tecnologias sendo geradas, as quais possibilitam ao grupo realizar sua dança. Atualmente, há múltiplos investimentos em aparatos tecnológicos que possibilitam que a dança “supere” suas possibilidades de movimentos, bem como firmam novos padrões de movimentação que anteriormente causariam dores insuportáveis para certos atos. “A repulsa a tudo que imponha limites pode levar ao desejo da supressão do corpo ou mesmo de uma substituição artificial, de um artefato que busque uma *perfeição*, porque criação de uma racionalidade humana que se quer onipotente” (VAZ; SILVA; ASSMANN, 2001, p. 85). Frequentemente, são consideradas as novas movimentações como inovações. A busca por inovações, em certa medida, retrata o espírito de nossa época, que as compreende como “evolução” e progresso para a humanidade.

Talvez, suportar a dor na realização de práticas corporais, como ocorre no Cena 11, possibilite que os bailarinos sejam vistos como mais fortes. O ser humano que realiza práticas calcadas na dor remete a uma possível busca por sentir seu corpo, desafiar os limites de sua materialidade, também constituídos historicamente. Ao fazer isso, porém, esconde a dor, mostra certa “soberania” sobre os outros corpos não “capazes” de romper os limites de sua materialidade.

Entrementes, diante de tanto controle social e tantas repressões, pode a dor ser uma forma de lembrar que se está vivo e que se é um ser humano. Pela dor, o ser humano pode sentir, diante de tantos controles sociais, seus limites, sua materialidade, sua condição de humano. A possibilidade de se sentir vivo pode acarretar o não-questionamento da dor, sendo ela uma das poucas lembranças de estar vivo, mesmo diante de todas as impossibilidades de sentir, expressar, pensar e agir.

4 “Dança é ciência”³⁸: o diálogo entre arte, ciência e tecnologia na dança do Cena 11

A dança tem passado por mudanças, e cada contexto histórico influencia a dança produzida e, ao mesmo tempo, é influenciado por ela. A dança tecnológica pode, atualmente, ser visualizada como inovadora, na forma de conceber arte frente às possibilidades de relações com o mundo circundante. Muitas são as influências do espírito de nossa época para esse fazer humano.

Como se observou no capítulo anterior, muitos dos valores constituídos a partir da Revolução Científica, iniciada no século XVII, correspondente, dentre outras questões, à elaboração do sistema de Galileu (1564-1642) e à filosofia de René Descartes, estão entrelaçados à dança produzida pelo Grupo Cena 11. Os elementos tradicionais da teoria são utilizados para organizar intervenções produtivas, até mesmo na arte do grupo. Apesar de o grupo indicar que toma o corpo como ponto de partida para desenvolver sua dança, uma análise mais sistemática mostra que, de fato, ele parte de uma idéia de corpo ou de um corpo idealizado, engendrando novas exigências aos corpos para produzir dança. Muitas dessas exigências parecem pautadas no legado da revolução mecanicista do século XVII, que é, entretanto, “um sólido conceito de tecnologia [...], na medida em que nem o conhecimento da natureza se dá apenas contemplativamente, nem à técnica é negada qualquer contribuição teórica ou científica” (DUARTE, 1988, p. 114).

Encontram-se essas duas dimensões, o conhecimento sobre a natureza e as técnicas calcadas em construções científicas, fortemente ligadas, e “a sociedade funciona como uma espécie de álibi para a exploração da natureza, que àquela época – ainda preparatória para a primeira revolução industrial – se dá numa escala que não compromete o equilíbrio da mesma” (DUARTE, 1988, p. 114). Idéias e relações causaram entusiasmo teórico, mas tal entusiasmo duraria “até inícios desse século [século XX], quando a multiplicação da intervenção nos processos naturais começou a ocasionar seus primeiros desastres e a tecnologia – desviada de suas funções de provedora de meios de subsistência material aos homens – transform[ou]-se em puro e simples baluarte da dominação e da alienação” (DUARTE, 1988, p.114).

³⁸ Frase de Ahmed, na *Revista Combi* (2003, p.42).

Cabe refletir, agora, sobre as determinações no universo da arte, focando principalmente suas implicações para os seres humanos que constituem o fazer artístico em nossa sociedade hodierna. Muitos dos conhecimentos produzidos historicamente recaem sobre o corpo, inclusive na dança do grupo analisado. O corpo que está em discussão na dança do Cena 11 mostra-se carregado de ambigüidades. Em alguns momentos, há certa banalização ou restrição da compreensão de corpo, entrelaçada ou reduzida ao entendimento dele como uma mera dimensão física, a ser aplicado conhecimento. Há a criação da técnica corporal do grupo, a partir de características corpóreas, almejando a superação dela, e com isso, esquece-se de que “além de ser um processo histórico, o corpo funciona como um processador da história, por meio do qual são veiculados e modificados os legados culturais” (SANT’ANNA, 2000, p.50).

Questionar o corpo que dança, atualmente, é perceber os sentidos culturais atribuídos a ele em nossa sociedade. Percebe-se não apenas o desenvolvimento de técnicas corporais, mas também as intervenções sobre ele, na busca por construir diferentes registros corporais. No processo de secularização da concepção de corpo que acontece nos últimos séculos, intervenções vêm ocorrendo e “a preocupação com ele não carece de grande justificativa: parece completamente natural ao ser humano inquietar-se diante de suas transformações corporais, especialmente quando elas anunciam doenças ou são percebidas como marcas de envelhecimento” (SANT’ANNA, 2000, p.51). Principalmente a liberação do corpo que ocorreu na década de 1960 engendrou maior preocupação com ele, pois “valorizava-se o corpo cada vez mais amplamente, como se ele tivesse sido descoberto pela primeira vez e se tornasse tão importante como outrora havia sido a alma” (SANT’ANNA, 2000, p. 51). Nesse período, presenciava-se a redescoberta e evidência do corpo.

Tais fatos engendram que atualmente, na arte do Cena 11, o corpo, em seu processo de hibridação, é discutido, questionado, analisado, não mais alienado nas discussões, em que a busca por mais informações parece infinita. Mudanças estão ocorrendo historicamente e

[...] as fronteiras entre natureza e culturas, entre corpo humano e não humano foram, mais uma vez, rompidas. Para alguns, não se tratava apenas de obter um corpo liberado sexualmente, mas, principalmente, de fabricar um corpo bem adaptado aos progressos e sonhos tecnocientíficos contemporâneos. E, caso o corpo não acompanhasse tal ambição, ele correria o risco de se tornar obsoleto (SANT’ANNA, 2000, p.53).

A busca por explorar os limites do corpo e acompanhar ambições parece permear a técnica corporal do grupo com todas as tensões aí existentes. Quando o coreógrafo foi questionado sobre os limites do corpo, respondeu:

Tem. Agora, onde estão?!? O que nos alimenta é essa pergunta sobre limites. Por isso usamos a tecnologia como extensão do corpo. Acredito que nossas roupas, além da função de agasalhar, têm a questão cultural de comunicar e identificar. Considero a cultura como extensão biológica. É disso que nos alimentamos: informação (REVISTA COMBI, 2003, p. 41).

As modificações no âmbito da ciência parecem ter engendrado modificações no universo da arte e ressoam, até o momento, na dança do grupo Cena 11, especialmente por meio das temáticas de seus espetáculos e do uso das tecnologias. Analisar-se-ão esses aspectos. A especificidade do entrelaçamento da tecnologia na arte do grupo pode engendrar a busca por tornar o corpo dos dançarinos mais adaptados para a proposta de dança do grupo. Procurar-se-á analisar o entrelaçamento das tecnologias na dança do Cena 11, identificando-se e analisando-se sua presença no trabalho artístico da companhia.

4.1 A tecnologia na arte do Cena 11: uma extensão do corpo?

Essa companhia assume publicamente ser parte de uma esfera específica da dança, na qual a tecnologia já está incorporada e é entendida como possibilidade para o universo artístico. Assume, portanto, a tecnologia como “marca registrada” de sua arte. A utilização de tecnologia acompanha a idéia de arte para o grupo, entrelaçada aos preceitos existentes na técnica corporal do grupo.

Em uma de suas entrevistas, Álvaro foi questionado sobre a função de recursos como patins, câmeras, projeções de *slides* e a importância dessas mesclas, ao que ele respondeu:

[...] são extensões do corpo. Eles surgem de uma maneira circunstancial, mas também estimulados pelo pensamento que a gente está tendo. Como nossa dança é em função do corpo, tudo aquilo que seja necessário dar a ele para que consiga manifestar a idéia com mais propriedade, não temos pudor de usar. E claro que isso tem um tratamento estético vinculado aos créditos que damos para a coisa (REVISTA COMBI, 2003, p. 43).

As tecnologias compreendidas como extensões do corpo permeiam a construção artística do grupo. As tecnologias que são extensões do ser humano engendram modificações

nas relações estabelecidas na organização social. Pense-se em uma extensão pontual, o vestuário. Certamente, o vestuário exerce a função de agasalhar, ou seja, “o vestuário, como extensão da pele, pode ser visto como um mecanismo de controle térmico e como meio de definição do ser social” (MCLUHAN, 2005, p. 140). Essas são idéias que parecem compreendidas pelo grupo, mas o vestuário também interfere em outros meios e extensões do ser humano na sociedade, pois as extensões do ser humano são produtores de acontecimentos que modificam as relações estabelecidas socialmente.

A roupa é uma forma de manifesto não verbal, que pode engendrar relações diante de sua utilização. A não-utilização da roupa diante de toda a carga de sensibilidade altamente visual e retorcida das sociedades industriais faz com que o contato visual com a pele possa ser algo chocante. Nos espetáculos do grupo, a nudez vem fazendo parte da composição cênica. Em uma das cenas de *Skinnerbox*, Pablo entra nu, e acoplado a seu corpo somente há um par de sapatos de palhaço vermelhos. Apesar de serem sapatos extremamente chamativos e provocantes, a atenção de alguns espectadores³⁹ ficou para o corpo do dançarino estar nu, por isso causar certo desconforto. Sobre isso, o dançarino comenta:

Aquela cena do nu sozinho ali numa luz branca, o que tem ali de mais que chama a atenção deveria ser o sapato, que é vermelho, que é também um sapato bem grandão. E às vezes, a pessoa está tão interessada, tão desconfortada com a situação que ela de repente... ninguém falou do meu sapato vermelho (PABLO, em 06/04/06).

Assim, as utilizações de roupas que são extensões do corpo e que produzem acontecimentos engendram relações e sentidos ao corpo em si. O corpo que dança no Grupo Cena 11 vem dialogando com muitas das possibilidades de extensões criadas socialmente. Para muito além das roupas, equipamentos de tecnologia mais elaborados, como robôs, vêm compondo a organização cênica do grupo. As tecnologias são consideradas pelo grupo como forma de ampliar a maneira de comunicar.

A perspectiva imediata para o homem ocidental, letrado e fragmentado, ao defrontar-se com a implosão elétrica dentro de sua própria cultura, é a de transformar-se rápido e seguramente numa criatura profundamente estruturada e complexa, emocionalmente consciente de sua total interdependência em relação ao resto da sociedade (MCLUHAN, 2005, p.69).

³⁹ Pôde-se perceber que a atenção dos espectadores estava voltada para o corpo do dançarino, e não para o sapato, pelos comentários feitos pelos espectadores na saída do teatro.

Sabe-se que muitas das extensões possíveis são consideradas possibilidade para a autonomia do ser humano diante da organização social. Assim, muitas das extensões produzidas socialmente adentram a produção artística do Grupo Cena 11. O diálogo com essas extensões vem carregado de múltiplas possibilidades e, no particular da arte do Cena 11, em muitos momentos, as extensões recebem destaque frente à organização da arte do grupo.

Como ilustra a análise do *Espectáculo SKR – Procedimento 01*, o tratamento estético dado à tecnologia pelo grupo, em alguns momentos, parece ressaltar as tecnologias em si. No espetáculo em questão, do total de 25 cenas⁴⁰, apenas 12 não apresentam o uso de equipamentos tecnológicos⁴¹, quatro são somente constituídas por equipamentos tecnológicos e nove consideram-se mistas, as quais compõem-se por dançarinos e equipamentos tecnológicos. Os indicadores mostram o número de 13 cenas, nas quais estão presentes equipamentos tecnológicos e um número menor, 12 cenas, sem a presença deles. Esses dados indicam uma possível analogia entre o universo tecnológico e o artístico, na arte do Cena 11.

Além da presença marcante das tecnologias na arte da companhia, a busca por um corpo eficiente para realizar a técnica corporal desenvolvida pelo grupo parece fortalecida pela utilização das tecnologias. O entusiasmo diante das tecnologias, na crença da superação dos limites físicos, principalmente diante das possibilidades das tecnologias digitais, parece florescer na arte do Cena 11. Esse entusiasmo é observado em muitas das relações humanas atuais. A eficiência das tecnologias digitais parece ter fortalecido sua utilização ou ser a argumentação para fundar seu predomínio em nossa sociedade.

De uma tecnologia de base física, como a analógica, que na execução de trabalhos ou no gozo do lazer demandava de homens e mulheres habilidades, destrezas físicas, treináveis ao longo da vida, passa-se para uma nova e desafiadora situação em que a demanda se volta a qualificações mentais, à capacidade de abstração (BIANCHETTI, 2001, p. 13).

Assim, as relações do seres humanos com as tecnologias modificaram as exigências de qualidades humanas para tal relação ocorrer. Parece que a pretensão do grupo é a utilização da tecnologia cada vez mais automatizada. Como comenta Márcia (em 13/04/06): “A gente trabalha meio no que o Álvaro chama de tecnologia do artesanato. A gente gostaria muito que as estruturas se movimentassem em cima das pessoas (risos), mas não é uma realidade

⁴⁰ Utiliza-se a palavra cena para designar modificações na composição do palco.

⁴¹ Não se consideram equipamentos tecnológicos, para esta análise, as vestimentas, os recursos de proteção corporal (como exemplo, joelheira), a música e a iluminação.

tão próxima". O grupo parece entusiasmado diante das possibilidades tecnológicas e de toda a eficiência existente em tal universo. Uma grande questão para o grupo é o acesso ainda ser restrito às tecnologias, situação também enfrentada por relevante parte da sociedade, que busca interminavelmente mais qualidade tecnológica.

Neste novo contexto pessoas e instituições [...] são levadas, por opção ou pela compulsoriedade a que são submetidos todos aqueles que pretendem manter-se coetâneos(as) ao seu tempo, a rever formas, métodos de ensinar e aprender – na escola e no trabalho –, uma vez que a tradição, a experiência e a formação/treinamento pontual deixaram de ser critério de qualificação para a vida/trabalho (BIANCHETTI, 2001, p. 13).

Isso, em certa medida, pode ser observado na arte do Grupo Cena 11. Apesar de o grupo em questão ter um treinamento físico específico, até mesmo por se tratar de dança na qual o corpo, até o momento, faz-se necessário para ela ser realizada, parece que também as tecnologias vêm adentrando suas produções e criando novas relações e métodos para o universo da dança. Assim, os saberes desenvolvidos nas áreas tecnológicas tornam-se tão necessários quanto os artísticos, apesar dos limitantes financeiros. Ilustra essas relações entre o universo artístico e tecnológico na arte do grupo a fala de Andréia (em 03/0/4/06):

Eu sei que dentro do que a gente pode estar fazendo estamos fazendo o melhor que a gente consegue. Mas eu gostaria que fosse melhor, pois acho a coisa ainda muito devagar. O robô podia ser... se tivesse alguém dessa área trabalhando junto, desenvolvendo, seria melhor. Não que ele esteja ruim, mas eu tinha na minha cabeça [que], se a gente tivesse mais dinheiro pra comprar o nosso projetor, a nossa luz, essa coisa tecnológica seria sempre a mesma, sempre seria a mesma qualidade de imagem, mas como a gente tem que locar o projetor em cada espetáculo, então, tem cidade a que tu chegas, olhas daquele jeito a definição. Então, eu acho que a gente podia construir mais, se tivesse uma sede, um lugar pra deixar tudo montado. Ia partir pra um outro lugar.

Demonstra-se a vontade do grupo de desenvolver e ampliar essa relação com as possibilidades tecnológicas, tanto pelo desejo de adquirir os aparatos tecnológicos quanto de contratar um especialista na área. Assim, compreende-se que a Companhia Cena 11 almeja o que, de certa forma, é pretensão vigente em nossa sociedade: que as tecnologias digitais predominem sobre as analógicas. A grande vantagem da linguagem binária está no maior diálogo entre os aparatos tecnológicos, que possibilita encurtar espaço e tempo, além de oferecer uma automatização tão desejada.

As tecnologias fazem parte da história da humanidade, e não se quer negá-las, mas se acha necessário que o entusiasmo diante de todos esses avanços seja crítico, capaz de compreender as contradições presentes no desenvolvimento das tecnologias. Deve-se não tê-las como imprescindíveis para o ato de dançar, e sim como possibilidade de ampliar algumas relações que estabelecemos com o mundo enquanto dançamos. Entretanto, elas podem, em alguns momentos, limitar o fazer artístico.

A utilização da tecnologia na dança soa como algo natural, nas palavras de Álvaro (em 03/08/06):

Eu acho que, desde que surgiu essa tecnologia, ela já começou ser usada pela arte. Isso tem a ver com o trânsito entre ciência e arte. Então, esse trânsito sempre ocorreu de uma forma ou outra. Sempre houve cientistas interessados em arte e artistas interessados em ciência, e esse trânsito, de alguma forma, sempre em algum ponto, convergiu para que se produzisse algo. Então, tem uma tendência pra o quanto a tecnologia evolui, e os modos de produzir arte também se diferenciam.

A ciência passa a validar a arte por meio da tecnologia, legitimação necessária, em um mundo cada vez mais tecnocrata, onde a ciência valida verdades e determina comportamentos.

A presença das tecnologias na vida das pessoas e no universo da dança passa despercebida com o decorrer do tempo, pois o maior uso e a maior quantidade de aparatos levam à naturalização dela. Um exemplo disso são os *recursos de proteção* utilizados pelos dançarinos, presentes em outros esportes, e compreendidos como essenciais para o trabalho do grupo.

Andréia (em 03/04/06) comenta que: “Desde o primeiro espetáculo que a gente fez, já tinha microfone, musica ao vivo. O Álvaro sempre pensou desse jeito, então, é uma coisa que não surpreende mais. Dizer tem vídeo é igual a dizer tem uma roupa, está normal [...] tá bem incorporado assim”. Demonstra-se que as tecnologias, como vídeo, são compreendidas pelo grupo como tão construtoras da arte quanto o ato de dançar, semelhantes às tecnologias que já passam despercebidas, como roupas, iluminação. Tal compreensão parece afirmar a hipótese de compreensão da relação de diálogo entre o universo tecnológico e artístico pelo grupo.

A partir disso, fica claro que a tecnologia, de forma geral, permeia a vida das pessoas, como também as relações interpessoais, não estando ausente nas artes. A presença das tecnologias na vida das pessoas e no universo da dança aparece de forma concreta na arte do grupo, e muitos recursos tecnológicos dele já se dissolveram e passam despercebidos. Para

questionar as diversas funções assumidas na utilização das tecnologias acopladas ao corpo na arte do Cena 11, parte-se de uma reflexão de Tomaz Tadeu da Silva (2000, p.14):

As tecnologias ciborguianas podem ser: 1. restauradoras: permitem restaurar funções e substituir órgãos e membros perdidos; 2. normalizadoras: retornam as criaturas a uma indiferente normalidade; 3. reconfiguradoras: criam criaturas pós-humanas, que são iguais aos seres humanos e, ao mesmo tempo, diferentes deles; 4. melhoradoras: criam criaturas melhoradas, relativamente ao ser humano.

A arte do Grupo Cena 11 é permeada por muitas dessas possibilidades citadas no uso das tecnologias. Percebe-se que muitas das intervenções, modificações sobre o corpo que vêm ocorrendo, sobretudo na modernidade, justificam a denominação pós-humano, mas se questiona se, ao fazer isso, não se estaria negando o próprio caráter histórico do humano.

Spanghero utiliza o termo “pós-humano” para referir-se aos dançarinos do Cena 11, aproximando-os da idéia de hologramas, na descrição da coreografia *Violência*. A autora corrobora a idéia proposta por Tomaz Tadeu da Silva, ao usar esse termo, pois acoplados aos corpos dos dançarinos da companhia estão: pernas e braços metálicos, bogobol, patins, separador bucal, botas, joelheiras, dentre outros recursos. “Essas peças artificiais tornam seus corpos mais altos, mais fortes, amplificados, assimétricos, capazes de pular, virar míssil e se arremessar. As próteses lhes garantem *superpoderes* e com elas sua dança é feita” (SPANGHERO, 2003, p. 94).

Como a história do coreógrafo permeia profundamente a história do grupo, e sabendo que ele “superou” uma doença genética por meio da dança, pode-se compreender a tecnologia tanto como normalizadora quanto restauradora. Na dança do Cena 11, o que é entendido como imperfeições são os limites da materialidade corpórea, enquanto as tecnologias são vistas como possibilidades, como, por exemplo, as próteses, que ampliam a potência do corpo. Englobam-se as possibilidades reconfiguradoras da tecnologia, para criar criaturas melhoradas, relativamente ao ser humano, ou seja, mais ágeis e fortes, dentre outras características.

Para o espetáculo *Skinnerbox*, foram desenvolvidos acessórios que distendem o corpo para ele mais bem lidar com o ambiente, de forma a ampliar a qualificação na preparação técnica, e isso parece aproximar as tecnologias ciborguianas como melhoradoras. Constituem criaturas melhores relativas ao ser humano, com o uso dos artifícios que determinam uma amplificação inusitada das capacidades humanas e a busca por lidar bem com o ambiente.

Como existe a busca por certa adaptação e preservação na temática do espetáculo *Skinnerbox*, a tecnologia vem funcionando, ao mesmo tempo, como normalizadora e melhoradora da relação indivíduo-ambiente-indivíduo. É necessário refletir sobre se essa condição, atrelada à idéia de superação na sociedade hodierna, permeada pelos ideais da ciência, leva em conta que a própria tecnociência criada pelo capital vem sendo considerada responsável pela deterioração dessa mesma relação. Importante é ressaltar que as melhorias e o progresso não necessariamente garantem que seremos mais felizes, porém, engendram relações ambíguas entre os seres humanos, que necessitam ser tratadas conscientemente.

Entende-se que é necessário questionar essas intervenções humanas pautadas na tecnociência, atreladas à idéia de progresso. A função que a tecnologia desempenha na dança do Cena 11, para vencer os limites corporais, compreendida como superpoderes ao ampliar potências, parece permeada pela idéia de progresso. Na ciência, em especial, no âmbito das ciências biomédicas, a máxima moderna de que tudo que é possível deve ser feito faz-se presente e é permeada com sua pretensa neutralidade, objetividade e eficiência. “Indústria e ideologia são voltadas a esse trabalho, subsidiadas por uma ciência e uma tecnologia que, concomitantemente, desprezam os limites da materialidade e exaltam a noção moderna do indivíduo livre, baseada na ambígua e perigosa crença de que se ‘pode ter o corpo que se quer’” (SILVA, 2001, p. 62).

A reconstrução e reestruturação do corpo presentes no processo civilizatório e as modificações corporais extremadas contemporaneamente permeiam a dança, como uma manifestação artística que acompanha a humanidade em sua trajetória. Na dança, esse processo ocorre, e “todas essas práticas sociais que se propõem a ser uma intervenção sobre o corpo têm como fundamento, em maior ou menor grau, os conhecimentos produzidos pela ciência e, em especial, pelas ciências biomédicas” (SILVA, 2001, p. 5).

O grupo compreende as tecnologias como algo que possibilitou a superação dos seres humanos diante dos outros animais, assumindo a influência da teoria evolucionista em sua produção. São idéias que permeiam a construção artística do grupo. Como comenta Ricardo (em 05/04/06):

É essa coisa, até que o Álvaro fala: a lança, o homem é bem mais frágil que um urso, porque que a gente evoluiu bem mais que o urso? Por esse nosso fascínio de conseguir fazer coisas que vão estender a nossa força? A gente não conseguia correr que nem um leopardo daí a gente fez o avião, o que foi que a gente adaptou, pra nossa sobrevivência?

Com essa perspectiva, os integrantes do Cena 11 põem o próprio desenvolvimento das tecnologias na busca por fortalecer os humanos, tornando-os assim mais adaptados diante dos outros animais e garantindo sua sobrevivência.

As relações entre ser humano, tecnologia e outros animais estava colocada no espetáculo *Skinnerbox*, e como comenta Ricardo (em 05/04/06) sobre o espetáculo:

Me chamou a atenção por trabalhar com um ser que é a Nina⁴², bem primitivo, bem eficaz, é claro, porque foi feito um trabalho ali com ela, e um robô que é bem futurístico e o homem. Essa relação é muito interessante. O homem tá dominando as duas coisas. Tem algum momento que tu podes até viajar que o cachorro domina, que também domina ele. Tá ali, ele também te impede algumas coisas, se não estivesse, tu poderias fazer, mas quem manda ali é o homem, sempre vai mandar. É o homem, independente, a máquina. Ah! O homem que pensou aquilo ali, ele evolui mais que a máquina pra fazer a máquina. Eu não posso ficar inferior à máquina. Como construir uma coisa inferior a ele? [...] O homem só pode ser destruído por ele mesmo. Só homem destrói outro homem, não vai ser a máquina que vai destruir um homem.

Assim, reafirma-se a máxima moderna do homem como senhor da natureza. O projeto científico ocidental parece ter a dominação em sua essência. De certa forma, isso ocorre com os próprios seres humanos envolvidos nesse contexto, tendo de ter controle sobre os animais, sobre as máquinas e sobre si próprios, em suas relações mais intrínsecas, como as sensações de medo, dor, vaidade para “sobreviverem” como dançarinos do Grupo Cena 11. Dessa forma, a busca pela dominação parece ter dominado o ser humano e, para além de alienar suas relações com a natureza, essa busca coisificou as relações entre os seres humanos, e as relações em si mesmas parecem enfeitizadas (DUARTE, 1988).

São relações de domínio humano sobre a natureza no controle da existência dela, e essa existência, sendo relativa à existência humana, pode ser observada pela presença de Nina na arte da companhia. Em uma das observações de treino, Andréia comentou que “*Nina foi comprada com mais dois cachorros, e ela foi a escolhida como a mais capaz, que reuniu as qualidades para a função*”. Isso deixa claro que a Nina existe no grupo por essa finalidade (Diário de Campo, 07/07/06). As qualidades para a função de dançar no grupo foram alcançadas pela cachorra, “que durante dois anos passou por um treinamento com adestrador”. Ainda sobre o cachorro, Andréia comentou que tem de educar o cachorro e o dono⁴³ do cachorro, para não perder o treinamento (Diário de Campo, 07/07/06).

⁴² Cachorra do grupo.

⁴³ A cachorra é considerada do grupo e mora com Álvaro.

O grupo parece resumir, em alguns momentos, a existência da cachorra às necessidades do próprio grupo. Demonstrou, em muitos momentos, a não-importância da cachorra como ser vivo em si, ressaltando apenas as funções que ela realiza no grupo, como mostram as observações de campo:

Juliana entra na sala com Nina, a cachorra sempre chega bem agitada. Juliana diz a Nina: *Calma, se não você vai levar uma porrada*, enquanto abre a porta do quartinho ao lado no qual Nina fica durante todo o treino. Nina chora alto várias vezes durante o treino, mas ninguém parece perceber ou ter preocupação (Diário de Campo, 07/07/06).

Nos outros treinos observados, Nina não era trancada imediatamente no quarto ao lado, primeiro, podia “cumprimentar” os integrantes do grupo e depois era colocada no quartinho ao lado, durante o treino. Como foi observado e registrado no diário de campo, “Quando a Nina chegou à sala todos sorriram e a cumprimentaram dando-lhe atenção. A cachorra parecia sempre assustada e me olhava com um olhar de medo. Ela é muito obediente e sempre parece muito assustada” (Diário de Campo, 03/07/06).

Apesar de toda essa relação de controle sobre Nina, ela parece ser um elo entre todos os integrantes do grupo, nos momentos em que aparece na sala. É importante ressaltar que, no início dos treinos, são poucos os diálogos existentes entre os integrantes. Como ilustra o relato de campo:

Todos faziam alongamentos com algumas conversas entre eles, quando Álvaro chegou e começou a fazer alongamento, ficou um silêncio momentâneo, e depois de alguns segundos começaram a ocorrer novamente algumas conversas entre os integrantes. Quase todos realizam seus alongamentos de forma concentrada e discreta, somente em um momento Ricardo⁴⁴ bate os pés no chão algumas vezes e, dessa forma, chama a atenção da maioria dos presentes na sala (Diário de Campo, 03/07/06).

Nina entra na sala em quase todo início e finalização dos treinos e parece quebrar a rigidez que, em alguma medida, é observada nos treinos. Quando Nina está presente, ela é o foco das atenções, e parece ter abertura para interagir com todos, ainda que haja certa desconsideração para com ela.

Acerca do Cena 11, Álvaro comenta:

⁴⁴ Em quase todos os treinos observados, Andréia estabelecia relações que destoavam desse silêncio e concentração. Muitas vezes, ela fazia comentários para todo o grupo, estabelecendo um tipo de diálogo coletivo, mesmo sem respostas.

Vejo o corpo como um aparato tecnológico (tecnologia = técnica aplicada). A relação com a tecnologia já vem em criar uma técnica ou utilizar uma técnica para alguma coisa. Balet clássico ou jiu-jitsu (técnicas) transformam-se em tecnologia quando são aplicados para, por exemplo, criar dança contemporânea. Óbvio que isso se estende para as relações que o Cena 11 tem com o vídeo, slides... Mas não acho que aí está o nosso forte em tecnologia; isso é o que as pessoas em geral entendem por tecnologia – que é um conhecimento muito pequeno. Não sentimos que o sapato é uma tecnologia, o corpo se adaptou ao sapato. Andar de sapato é uma técnica. E dança é ciência (REVISTA COMBI, 2003, p.42).

Essas idéias de Álvaro possibilitam reflexões importantes para compreender a arte do grupo. Inicialmente, entender o corpo como um aparato tecnológico parece resumi-lo a um objeto que executa técnicas aplicadas, além de reforçar uma concepção dualista de ser humano. Contraditoriamente, essa idéia pode restringir o próprio ser humano e a dominação da natureza atrelada à tecnologia, tal como ocorre desde os primórdios da modernidade, e parece se reafirmar na dominação do corpo que dança no grupo Cena 11. A natureza deixou de ser objeto de contemplação para ser explorada por saberes e práticas sociais.

A idéia de humanidade que não se contrapunha à natureza e que se entendia como parte dela parece ter ficado abandonada. A concepção que fundamenta a tecnociência há muito já mostrava estabelecer as relações entre sujeito e objeto como parâmetros matemáticos. Cabe refletir se essa concepção não permeia a arte do grupo em questão, sobrepondo-se a outras concepções e características antes associadas ao universo da arte.

Em um dos treinos observados, Álvaro comenta como os integrantes do grupo teriam de se sentir como uma porta e cair, e não usar outro estímulo, simplesmente cair como uma porta. Pablo brinca: “*Sou uma porta*”, e se joga. Álvaro comenta a idéia de configurar o corpo rápido nas pequenas quedas para agüentar quedas maiores (Diário de campo, 13/08/2004). A arte do grupo parece corroborar a idéia do dançarino, de um objeto que realiza a ação. A tecnologia que parecia ser um dos motes da arte do grupo apresenta-se como continuação dos pensamentos que constituem sua técnica corporal, na qual compreende o corpo como “objeto” que processa informações. Para o grupo: A “*tecnologia tá na maneira de produzir um movimento, [...] a gente trabalha com robô, a gente trabalha com [...], mas nada disso é tecnologia de ponta, isso é uma maneira de ampliar a tecnologia do corpo*” (MÁRCIA, em 13/04/06). O corpo parece entendido como objeto, afirma-se como um dos aparatos tecnológico da dança prevista.

A separação entre sujeito e objeto parece estabelecer relação com a arte do grupo, engendrando conseqüências ético-políticas de grande importância. A separação entre sujeito e objeto é considerada característica típica da racionalidade científica moderna, que se apresenta indispensável à objetividade científica. O afastamento do objeto não possibilita que o ser humano se reconheça no objeto, em nome da tão famosa objetividade científica. A extrema separação não parece possível e, com isso, o sujeito não se reconhece mais como tal, pois acaba tendo uma relação a serviço da exploração e dominação da natureza. “Delineia-se já aqui uma espécie de paradoxo em termos lógicos, o distanciamento infinito do sujeito com relação ao seu objeto não constituiria uma objetividade absoluta, mas simplesmente a perda [dele]” (DUARTE, 1988, p.115). Em nossa sociedade, esse distanciamento não parece ter limite, e juntamente com o desenvolvimento das forças produtivas, esse paradoxo se expressa, em termos político-existenciais, na alienação, na coisificação generalizada. “O desvario universal é, ao mesmo tempo, o seu produto e a condição propícia para o seu florescimento” (DUARTE, 1988, p.117).

Parecem existir algumas contradições referentes ao entendimento de tecnologia e técnica, além das já discutidas de corpo como aparato tecnológico. A dança é constituída por técnicas corporais, seja de balé ou jiu-jitsu, dentre outras, e utilizar outras técnicas não a transforma em tecnologia, e sim coloca novas possibilidades de técnicas corporais para o ato de dançar. A própria utilização de equipamentos e recursos nas movimentações exige determinadas técnicas específicas para realizá-las. A idéia fomentada pelo grupo de que andar de sapato é uma técnica parece correta. Andar é técnica e concorda-se com que andar de sapato é a técnica de andar de sapato, pois o aparato influencia a própria técnica corporal executada.

O grupo, porém, entende que o sapato não é uma tecnologia, pois percebe que o corpo se adaptou a ele. Essa adaptação naturaliza para o grupo o aparato tecnológico, considerando-o pertencente à natureza humana. Frente a isso, questiona-se: Se o sapato não é uma tecnologia, por que o corpo que dança o seria? O corpo desenvolve técnicas e, por isso, é considerado um aparato tecnológico para o grupo, e por que o sapato, no qual o ser humano aplica técnica, não é tecnologia? Ainda, questiona-se a utilização do conceito de “aplicar”, referente às técnicas corporais que podem ser realizadas para o ato de dançar, visto que possivelmente o conceituado “executar” seria o mais correto. Assim, questiona-se: Se as técnicas de jiu-jitsu e balé clássico fossem utilizadas para andar ou dançar isso as transformaria em tecnologia?

Percebe-se que não existe limiar que possibilite classificar a tecnologia utilizada na dança como boa ou ruim. Entrementes, encontram-se relações ambíguas, apresentando questões que merecem atenção, frente à grande valorização do uso da tecnologia no universo artístico com pouca reflexão. Muitos argumentos sustentam-na como pertencente à noção de progresso, o que já permite questionar uma apologia ao presente e um esquecimento das tradições.

A capacidade sensível do ser humano parece estar em declínio, em função da diminuição das possibilidades de experiências, em vez das vivências mais superficiais. A percepção das necessidades humanas tende a se dissipar, porque há dificuldade de o ser humano perceber-se como sujeito nas relações, e suas próprias necessidades parecem já estabelecidas por um esquema social. Em nossa sociedade reificada, o sujeito parece não apresentar possibilidades de sair dos esquemas estabelecidos ou, pelo menos, de ir muito além de o que é apresentado. Talvez, o sujeito não consiga perceber outras necessidades, além das firmadas socialmente como legítimas para o sujeito moderno.

Ocorre declínio das possibilidades de experiência e processo de reificação, como se o sujeito fosse a-histórico. Várias das ações da vida cotidiana apresentam-se como esquemas a ser seguidos, administrando a vida dos sujeitos em suas múltiplas dimensões. O corpo humano, percebido pelo grupo Cena 11 como aparato tecnológico, restringe a própria compreensão do ser humano como processador da história, pois o limita a execuções técnicas “aplicadas” sobre ele.

A utilização da tecnologia nas produções artísticas é uma das formas pelas quais o ser humano se distancia de uma simples imitação da natureza. Essa concepção de ser humano entendido como um aparato tecnológico parece ser uma negação a tudo que remeta à natureza humana. Essas idéias parecem corroborar o que aponta Huisman sobre uma nova perspectiva de arte, na qual

quanto menos ela é natural mais é artística. Uma obra de arte tem necessidade de ser sobre-real para poder ser autêntica. Se a pintura é de extrema monotonia é porque constitui uma imitação servil da natureza. A arte digna desse nome abstém-se de tomar por tema o pôr-do-sol no Adriático ou a pequenez do homem face ao mar Antártico. Porque ela se sente nesse ponto tão inferior à própria Natureza que não teria nenhuma vantagem em rivalizar com Deus (HUISMAN, 1994, p. 75-76).

A arte contemporânea é influenciada por seu tempo, no qual as tecnologias, com as mais diversas funções, permeiam-na. A utilização de tecnologias na arte vem se apresentando

como tendência, e o Cena 11, de forma geral, é compreendido como um dos grupos que mais inovam no universo da dança

Os recursos plásticos (dos tipos de materiais empregados na construção do cenário até sua disposição espacial) e sonoros [...] desenham um ambiente que dá nascimento a um tipo de mundo até então ausente da dança brasileira. Ave, Cena 11. Depois de Violência, a cena ficou é mais ampla (KATZ *in* O ESTADO DE SÃO PAULO, 2000).

Essa arte tecnológica apresentada pelo Cena 11 legitima e reforça uma “nova” tendência de arte, arte reconhecida no cenário nacional e até mesmo internacional. A grande influência do Cena 11 no universo da dança coloca-o em um lugar de destaque, tornando-o capaz de ditar e reforçar tendências presentes no universo artístico da dança. Como indicativo do reconhecimento da companhia e, especialmente do coreógrafo, cita-se o fato de Álvaro já ter sido juiz do Festival de Joinville, curador do Itaú Transmídia em Dança, ser mediador de eventos de dança com muita frequência e ministrar oficinas em eventos de importância no cenário da dança nacional, como a participação do grupo, algumas vezes, no evento BrasilMoveBerlim. Esses dados reafirmam o reconhecimento público do Cena 11 no mercado da dança, construindo uma dança representativa dentro desse universo.

Entende-se que as teorias científicas e as tecnologias presentes na arte do grupo são produtos associados, os quais têm “em vista uma perspectiva de ser humano e de sociedade e, em decorrência disso, o tipo de necessidades a que devem responder; nesse caso, as necessidades de uma sociedade capitalista e ao tipo de ser humano que está se formando em seu interior” (SILVA, 2001, p.57). O Cena 11 compreende que a tecnologia é uma forma de ampliar o pensamento do grupo sobre dança, como também compreende tecnologia como extensão do corpo. Haja vista certo desencantamento do mundo que acompanha o desenvolvimento da ciência e que, de certa forma, é considerado legítimo para o Grupo Cena 11, base sobre a qual muitos dos recursos tecnológicos são desenvolvidos, faz-se necessário discutir a presença da ciência na arte do grupo. A ciência é considerada pelo grupo “*uma das nossas bases*” e

[...] assim que a gente precisa perceber [...] o que a gente entende por corpo, por exemplo, pra isso, a gente precisa ir à ciência pra ajudar a entender essa idéia de corpo da Helena⁴⁵. Se você não estuda, você viaja naquilo ali e começa a falar sobre coisas que na verdade vão se distanciando pouco a pouco, e daqui a pouco não tem nada a ver com aquilo (ÁLVARO, em 03/08/06).

Essa referência, dentre outras, reafirma a ciência como base para a construção artística e de certa forma necessária para a compreensão das “coisas” e dos fenômenos. Também parece demonstrar o respeito pelo que é produzido cientificamente, sem realizar apropriações fugazes, e sim estudos⁴⁶ para compreender as idéias desenvolvidas por alguns cientistas. Apesar de anteriormente o coreógrafo ter manifestado que “*dança é ciência*”, em entrevista realizada recentemente, afirma que “*a gente usa a ciência, mas não é ciência...*” (ÁLVARO, em 03/08/06). Demonstra, assim, a possibilidade de diálogo entre esses universos, ciente das distinções entre eles, mas também entende a tecnologia como fruto desse diálogo entre ciência e arte, numa aproximação tal como se pode acompanhar na discussão a seguir.

4.2 Evolucionismo: uma teoria científica como base da arte do Cena 11

A ciência, de certa forma, contribui fortemente para desencantar o mundo no processo de esclarecimento. Muitas já foram as buscas da filosofia, religião e ciência para explicar o surgimento do mundo, quem somos, para onde vamos, a morte, dentre outras inúmeras questões. No espetáculo *In'perfeito*, o Grupo Cena 11 mostrou-se envolvido com muitas dessas discussões e, dentre elas, o surgimento do mundo. Por muito tempo, a liturgia bíblica era a maior força explicativa para definir da onde viemos, quem somos e para onde vamos, até o advento da biologia moderna. A interpretação da gênese do mundo era o último cordão umbilical entre a religião cristã e a ciência moderna. Nessa interpretação, a vida na terra teria aproximadamente seis mil anos e as espécies seriam imutáveis, pois, feitas pelo criador, manter-se-iam biologicamente as mesmas. Contudo, estudos geológicos e paleontológicos estavam abalando a fé no tempo bíblico. Enquanto a imutabilidade das espécies era posta em xeque com o livro do inglês Charles Darwin (1809-1882), intitulado *A origem das espécies* (1859), a interpretação bíblica da gênese do mundo era colocada em paralelo a uma laica.

⁴⁵ Referência a Helena Katz.

⁴⁶ O coreógrafo esclarece que não realiza estudos sistemáticos sobre nenhuma teoria, mas busca ter diálogos sérios com pessoas comprometidas com a função de estudar e estruturar teorias. É importante ressaltar que o coreógrafo e a musicista do grupo realizaram leituras sobre alguns autores científicos, que, de certa forma, permeiam a arte do grupo.

Álvaro identifica, entre as teorias científicas em seu trabalho, as de base evolucionista. Segundo ele: *“É a mais forte assim [...] é mais os neoevolucionistas, né? Não diretamente Darwin, mas é óbvio que partiu de Darwin pra [...] essa galera que pensa a evolução tipo acreditar na Seleção Natural, bem longe do criacionismo”* (ÁLVARO, em 03/08/06). O grupo mostra-se fortemente entrelaçado a esse pensamento, pois na seqüência o coreógrafo comenta: *“a dança que a gente faz [...] seria difícil trabalhar, se tivesse algum criacionista acirrado trabalhando com a gente. Se torna mais difícil para ele trabalhar com a gente”* (ÁLVARO, em 03/08/06).

As rupturas referentes às explicações colocadas pela Igreja sobre a origem do mundo, como a imutabilidade da espécie humana, talvez fossem necessárias frente ao momento histórico e as organizações sociais em que as rupturas ocorreram. Todavia, não se pode negar que essa quebra de paradigmas possibilitou também o sonho da evolução da espécie como infinito, o que, em certa medida, é um impulso para buscar as transformações humanas, pois, considerando que o ser humano não é mais criado por Deus, ele talvez possa ser “recriado”, transformado pelo próprio ser humano. Também a busca por superar os “limites” humanos pautada na evolução da espécie parece impulsionada pela idéia de mutabilidade da espécie. Como é fomentado no espetáculo *In’perfeito*: inicia com o ser humano sendo criado por Deus e encerra com a genética fabricando novos seres humanos.

A construção artística do grupo é permeada pelo conceito de seleção natural. Entre o século XVIII e XIX, os estudos sobre evolução de Erasmus Darwin (1731-1802)⁴⁷, sobre mutabilidade das espécies biológicas, juntamente com o naturalista francês Jean Baptiste de Lamarck (1744-1829)⁴⁸, somados às inquietações de Thomas Robert Malthus (1766-1834), levantaram questões que se tornariam a base do conceito de seleção natural de Charles Darwin. A questão malthusiana era entender por que o número de nascidos em uma espécie é muito maior do que o número que chegará a se reproduzir. A resposta que tornou Darwin ícone da moderna biologia é a de porque há uma seleção natural, e foi ele “quem inaugurou a passagem, na moderna biologia, do pensamento tipológico para o da população” (LEAKEY, 2004, p.15). Com isso, ocorreram precedentes para a análise biológica das sociedades humanas. Estava posta a idéia de que todos os seres vivos disputam recursos naturais e que, nessa luta, apenas os indivíduos e as espécies mais aptas sobrevivem.

É importante ressaltar que a base evolucionista para o fazer artístico do grupo tem implicações até mesmo na metodologia empregada, que advém da biologia e, como tal,

⁴⁷ Avô de Charles Darwin.

⁴⁸ Defende que todas as espécies derivam de outras.

prioriza o uso de uma metodologia comparativa e uma certa visão de sistema. Isso, de certa forma, tem implicações para o fazer artístico e para os seres humanos envolvidos em tal realização.

Como comenta Álvaro, “considerando o Cena 11 um sistema vivo, as escolhas coletivas acontecem de modo macro, e as escolhas individuais que tecem a rede de suporte ao coletivo, de modo micro” (apud COLLAÇO & AHMED, 2006, p. 106). Como o grupo parte de idéias evolucionistas, da existência de uma seleção natural que o compreende como um sistema vivo, o Cena 11 parece colocar as escolhas coletivas frente às “disputas” de recursos em uma visão macro e as individuais, que fortalecem o sistema Cena 11, em visão micro. Isso se dá, talvez, por se entender que os sistemas, segundo algumas linhas de pensamento, também sofrem certo tipo de seleção natural, pois, na natureza, são postos em concorrência uns com outros, e sobrevive o mais apto a conviver em determinado ambiente. Assim, parece que o grupo compreende que “as escolhas são dadas a cada momento pelo próprio sistema, e é preciso treinar a leitura do sistema para encontrar e discutir as melhores escolhas para continuidade da saúde [dele]” (COLLAÇO & AHMED, 2006, p. 106).

Parece posta a idéia do Cena 11 como algo que, apesar de composto por individualidades, é em si um sistema vivo, e assim deve procurar fazer as escolhas que permitam sua sobrevivência como sistema vivo⁴⁹. Ilustra isso o comentário de Márcia (em 13/04/06):

Acho que não existe um grupo se movendo das individualidades [...] Claro que existe a contribuição individual de cada um [...], mas eu acredito muito numa pré-seleção natural do que é a companhia. Por exemplo, as pessoas [...] que não se encaixam nesse tronco comum, elas acabam naturalmente deixando a companhia. Então existe uma verdade conjunta, se não acredita naquilo ali, tu acabas naturalmente sendo expelido, e não é questão de dinheiro, não é nada. É um jeito de encarar a realidade, é um jeito de acreditar em como as coisas funcionam.

Em certa medida, parece ocorrer uma seleção “natural” para as pessoas fazerem parte desse sistema vivo chamado Cena 11. Como não se trata de uma disputa direta por recursos⁵⁰ (referente ao conceito utilizado pela biologia), parece que a seleção é feita pelas verdades e

⁴⁹ Durante as entrevistas com os integrantes do grupo, foi freqüente a comparação do Cena 11 com outras companhias, para reafirmar características particulares da arte do grupo.

⁵⁰ Essas teorias parecem próximas da forma de sistema econômico no qual vivemos, ou seja, o capitalismo. Na seqüência, faz-se uma análise mais detalhada das relações de mercado, o que, em certa medida, garante a sobrevivência e a obtenção de recursos para os seres humanos em nossa organização social.

argumentações presentes na construção da arte do grupo, com base numa certa forma de funcionamento dele. Aplica-se assim, uma teoria que é utilizada para pensar uma seleção natural na captura de recursos naturais nas relações permeadas por questões culturais, como verdades de um coletivo, e que propiciam um tipo peculiar de funcionamento dele.

É importante ressaltar que o surgimento da teoria da seleção natural ocorreu no século XIX, época na qual a Europa passava por grande aumento demográfico, fato que levou os estudos naturais a serem utilizados na constituição de modelos sociais humanos. A corrente darwinista social, estruturada a princípio por Herbert Spencer (1862-1904), “transplantou, do mundo biológico ao mundo cultural, o modelo das tipologias e dos sistemas classificatórios, implementando a noção de diferenças entre os povos e as sociedades” (CHAVES, 2003, p. 30). Esses preceitos biológicos, juntamente com os determinismos geográficos, foram justificativas para legitimar a dominação dos europeus sobre suas colônias, dos brancos sobre os não-brancos. Segundo Zilly (1999, p. 310):

O evolucionismo, na sua vertente social-darwinista, estabelecia uma relação direta entre determinadas qualidades genéticas, ou seja, a ascendência racial de indivíduos, grupos ou povos por um lado e os diversos estágios culturais da humanidade, supondo-se um condicionamento da evolução cultural pela evolução biológica, ambas atingindo na civilização “branca” o seu mais elevado grau.

Entrelaçados aos pensamentos evolucionistas, muitas barbáries concretizaram-se e, de certa forma, foram muitas vezes justificadas pelo tão sonhado progresso evolutivo da humanidade. Um dos exemplos disso a citar são as guerras, como Ricardo (em 05/04/06) comenta: *“A guerra é horrível, mas o quanto a gente evoluiu com a guerra, em termos da comunicação, em termos de conservar alimentos, o quanto a gente evoluiu com essa guerra horrível. As experiências ruins sempre trazer o que é bom”*. Talvez, longe das intenções do integrante do grupo, mas de certa forma freqüente em nossa sociedade, está a idéia de dominar pessoas por considerá-las “inferiores”, e que a eliminação delas teria um lado positivo na busca pela “melhoria” da espécie humana, assim fazendo parte da evolução humana o extermínio dos que se desviam dos padrões considerados “superiores”.

A ciência não questiona o conhecimento que produz e, em nome desse conhecimento científico, concretiza barbáries como aquelas que ocorreram nos campos de concentração e extermínio. “Em tempos de não civilização, a vida e a morte bem podiam depender de tudo isso; após milênios de domesticação isso se transformou num ritual absurdo” (ADORNO, 1993, p. 109). A naturalização da renúncia à auto-reflexão na ciência emancipa o método “que

transforma tudo em objeto, precisa tornar-se ela própria objeto do pensamento, ao invés de guiá-lo” (ADORNO, 1993, p. 109). Parece existir a necessidade de autocrítica da ciência e da arte, engendrando rompimentos com as idéias vigentes em nossa organização social.

A participação no Grupo Cena 11 parece pautada na crença da adaptação dos corpos às movimentações, mesmo naquelas em que o risco está presente, como comenta um dos integrantes do grupo: “*Como tu vais adaptar o teu corpo a não se machucar quando vai pro chão. Essa é uma maneira diferente que, até então, quando eu dançava, tinha uma coisa lá, às vezes, no chão, mas era outra idéia de ir pro chão*” (RICARDO, em 05/04/06). Ilustra-se assim no grupo analisado a idéia de adaptação às movimentações como as quedas, um dos movimentos fundamentais na arte do grupo.

Quando se questionou Álvaro sobre como é possível pensar seleção natural na dança, ele respondeu: “*Ela se aplica, eu acho, a todas as coisas que evoluem, qualquer coisa, então*” (ÁLVARO, em 03/08/06). Compreender que todas as coisas evoluem, como também pautar a seleção natural como um processo evolutivo implícito, faz com que se corra o risco de esquecer ou negar os retrocessos históricos existentes em toda a história da humanidade, por não ser a história algo linear, ou seja, não ser um processo evolutivo que caminha necessariamente ao encontro do progresso. A própria busca por progresso, fundamentada na evolução e crença dos que se consideram superiores, já traz em si contradições e questões a serem analisadas.

A aplicação do conceito de seleção natural na esfera da cultura é explicada por Álvaro (em 03/08/06) como uma:

[...] pequena analogia ao gene, mas que acontece em caráter cultural, que aí a gente poderia começar a aplicar nossa dança através dessa idéia da mimética, de que o papel do gene a gente faria como o papel da idéia. Por exemplo, a idéia da dança com queda é um gene que pode se replicar, quando entra em contato com outro cérebro que, de alguma forma, sentirá convergência para essa idéia.

Apresenta-se a idéia de que, em vez de replicar genes, são replicadas idéias, talvez mais especificamente idéias de movimentação, como as quedas. Para que as idéias sejam “replicadas” há a necessidade de convergência de outras pessoas para com a idéia. Assim, se várias pessoas compreendem que uma específica idéia de movimentação, como as quedas, é importante ou interessante, ou seja, que deve ser realizada, ela acaba sendo replicada pela aceitação de outras pessoas, assim, pode ser executada, pois será aceita. Isso pode justificar, em alguma medida, o fato de o Cena 11 seguir muitos padrões do pensamento moderno que

são aceitos e assim passíveis de legitimar a arte do grupo. Na interpretação da pesquisadora, o balé, a ciência tradicional e a tecnologia podem ser utilizados pelo grupo pela facilidade de convergências com essas idéias, e assim haver mais viabilidade de garantir a “sobrevivência” do grupo socialmente.

Álvaro (em 03/08/06) comenta que, na dança:

Funcionando muito similarmente a como funciona na genética, por exemplo, a seleção cria um corpo capaz de lidar em tal ambiente. Esse corpo sobrevive, prolifera, dá descendentes e esses descendentes sobrevivem melhor, dão mais descendentes, o ambiente muda e esse corpo não consegue sobreviver e outro tipo de corpo nasce. Aquele que tava diferente começa a...

É importante ressaltar que a seleção natural desenvolvida por Darwin não acredita que se “cria” um corpo mais adaptado ao ambiente, e sim que o corpo mais adaptado ao ambiente vai sobreviver por uma seleção que ocorre “naturalmente”.

De certa forma, há problemática na aplicação dessa teoria na esfera da cultura, pois se compreende que a técnica de cada ser humano é, em certa medida, independente da espécie, bem como é “criativa, consciente, mutável e pessoal e isto descreve para Spengler a grandeza do homem e... sua fatalidade” (BRÜSEKE, 2005, p. 4). Isso implica que o homem é criador de sua própria técnica vital e, como afirma Spengler (1993, p. 58), “a forma íntima da sua criatividade chama-se cultura; ter cultura, criar cultura, padecer pela cultura. As criações do homem são expressões, em forma pessoal, da sua existência”. De certa forma, isso pode ser observado na própria criação da arte do Cena 11, pois, apesar de o grupo ir ao encontro do espírito de nossa época, ele quebra alguns padrões colocados por tal espírito, como a própria questão dos estereótipos de movimento e de corpo presentes no universo da dança.

Como citado, muitas dessas buscas são permeadas pela própria história do coreógrafo, como ele comenta, “[...] a necessidade de dança para meu corpo ativou a necessidade de um corpo para minhas idéias” (apud COLLAÇO & AHMED, 2006, p.104). Assim, a partir de um corpo com uma doença genética que não correspondia aos padrões colocados pela dança, foi criado um novo padrão de corpo e de movimento, pautado em idéias que, em certa medida, permeiam quase a totalidade do fazer humano hodierno, ou seja, ciência e tecnologia, bases que parecem garantir a “sobrevivência” e a “prevalência” da arte do grupo, criando novos padrões de movimento e de corpo e reforçando uma tendência em curso de predomínio de certa lógica.

A arte do Cena 11 não transmite o que freqüentemente se observa em outros momentos históricos da arte, pois se observa na arte contemporânea um movimento que não se centra no do belo em si, permite que o feio e o grotesco façam parte das obras arte.

A arte contemporânea, que surge com as revoluções artísticas a partir do final do século XIX, contra a arte acadêmica burguesa, é de fato uma rebelião contra a beleza à qual se rendeu culto desde a Antigüidade grega e, sobretudo, a partir do Renascimento. E ao torcer-se assim o pescoço do cisne de bela plumagem – dito com palavras de um poeta – em que a arte havia se convertido, o feio assegura sua consagração estética” (VÁZQUEZ, 1999, p. 222-3).

O feio, como integrante da arte do Cena 11, não nega sua existência, mas aproxima o grupo desse pensamento contemporâneo. Parece existir no grupo certa tensão, pois o querer superar os “limites” e o haver uma objetivação, de um tipo de formalismo também existente na ciência, há muito já ocorria na dança, ainda que sem a tecnologia atualmente possível para essa forma de arte.

A teoria do evolucionismo também é aplicada ao processo de criação dos espetáculos, como comenta Álvaro (em 03/08/06):

E assim, a mesma coisa, posso criar um espetáculo que não é mais pra cair, as quedas vão se perdendo [...] Daqui a pouco não tem mais queda, mas a queda continua no corpo do Cena 11 como história evolutiva. De alguma forma, ela tá lá, mas ela tá lá, porque ela não está mais lá, tá lá porque já esteve, tá lá porque pelo caminho dela se chegou a um outro lugar. Há seleção natural nesse sentido. Ela vai se propagando ou se... consumindo, depende do ambiente que tu precisas sobreviver.

Vale ressaltar que, na construção desse conceito de “história evolutiva”, Álvaro traz a característica de processo histórico de forma concreta, entendendo as construções humanas como históricas. Assim, remete a pensar que vivemos em um momento histórico, no qual a organização social é capitalista. Caso pensemos somente em nossa sobrevivência diante da realidade concreta que vivemos, ou seja, um “ambiente” capitalista, teremos de reafirmar a arte como mercadoria, não podendo resistir, se nos pautarmos em explicações simplesmente biológicas, pois o foco é sobreviver.

Questionou-se também o que seria sobreviver em dança, e Álvaro (em 03/08/06) respondeu:

Seria se adequar às condições que cada trabalho propõe, se adequar às condições que a companhia propõe, que a idéia do grupo propõe, em que a gente não quer uma dança de fascinação. Se você insiste em, se fascinar consigo mesmo, você não vai poder fazer parte daquilo. Ela tá morta pra aquilo ali, não tem concessão de sobreviver naquele ambiente, entendeu?

Assim, para sobreviver na dança, parece ser necessário se adequar ao ambiente, adequando-se às exigências realizadas pelo grupo e às relações de trabalhos colocadas para realizar a dança do Cena 11. Isso remete àquilo que a antropologia denomina “novo darwinismo social” (MARTINS apud SILVA, 2001, p.79). Como esclarece Silva (2001, p.79), “as características do mundo do trabalho estariam sendo alteradas e, ao mesmo tempo, transformar-se-iam em condições imprescindíveis para que os trabalhadores pudessem manter-se ativos e ser incluídos como força-de-trabalho apta a ser mercadorizada”, considerando-se saúde no sentido restrito de condição para sobreviver num mercado globalizado. Eficiência é a máxima nesse contexto e produtividade é condição de sobrevivência frente a essa ordem capitalista globalizada.

As adequações exigidas para trabalhar no grupo Cena 11 parecem compreendidas pelos dançarinos como possíveis, ou seja, que o corpo é capaz de se adaptar para realizar a dança do grupo, como comenta Andréia (em 03/04/06):

*Se a gente fizesse outra dança, a gente ia ter outro tipo de corpo. E esse corpo, ele se adapta às necessidades que precisa. Se precisa andar de quatro, se anda de sapato, minha mão tem mais calo que meu pé. **O corpo vai se adaptando.** A gente usa joelheira, eu não consigo colocar meu joelho no chão sem joelheira, porque já acostumei. Se eu fosse fazer uma outra dança, eu ia ter um período bem grande de adaptação. **Os corpos do Cena 11 vão sendo moldados pra dança que a gente faz.***

É interessante que, na realização da dança do Cena 11, não se presenciaram questionamentos dos integrantes do grupo frente às exigências de adequação para realizá-la, diferentemente das exigências presentes no balé clássico. O grupo vem firmando um “novo” padrão de corpo e movimento, que talvez camufle outras exigências colocadas, talvez, tão sérias como as exigências do balé clássico.

O Cena 11 compreende que, em sua arte, as exigências são referentes a padrão de organização dos movimentos, como comenta Álvaro (em 03/08/06):

Eu acho que a gente tá na busca de padrão de organização, ser mais forte que esse padrão de corpo [...]. Ele tem que saber organizar a informação de determinada maneira. Daí o corpo que não tem condição de organizar dessa maneira não consegue fazer parte da nossa equipe, por mais que seja forte, gordo, magro ou...

Essas idéias parecem não colocar as exigências nas características corporais em si, e sim corresponder a uma forma de organização. Entrementes, essas exigências não deixam de ser corporais, pois, para o ato de dançar no grupo, faz-se necessário acreditar na adaptação de características intrínsecas à condição humana, como medo e dor, que devem ser organizadas de determinada forma que possibilite aos dançarinos realizar movimentos de risco sem sentir medo e a busca por adaptar-se a sensações de dor. Também se pode considerar que há quase negação a essas características do corpo, o que engendra certa forma de dominação pautada em argumentações, gera a idéia de que os seres humanos devem buscar se adaptar mais bem às exigências colocadas a eles, diante de suas relações com o mundo circundante.

Tais características afastam o ser humano de realizar o ato de dançar a partir de suas características e dificuldades na relação com mundo, colocando-o na busca por corresponder aos padrões e exigências de plantão. De certa forma, isso é afirmado na investigação do Cena 11, que ocorre no “trânsito aberto entre um movimento predeterminado e um padrão de informação que desencadeie padrões de movimento” (COLLAÇO & AHMED, 2006, p. 103).

A comparação como método de análise que prevalece na biologia faz com que novamente o ser humano seja comparado e tenha de corresponder a padrões semelhantes aos que ocorrem no balé, não possibilitando que ele procure dança pelas múltiplas sensações e experiências com o mundo e no mundo. Restringe-se, dessa forma, o ato de dançar a algo para os mais adaptados e que correspondam a determinado padrão de organização, elimina-se quem não corresponder a essa perspectiva.

O fato de o Cena 11 considerar a ciência como base para sua dança permite que esquematizações presentes nos ideais científicos permeiem sua arte. A funcionalidade da técnica subsiste às necessidades dos sujeitos na modernidade e concretiza ações que restringem o sujeito à obediência de métodos a serem seguidos. A tecnocracia tem o progresso da sociedade como justificativa para o domínio da natureza e torna a sociedade vítima de sua dominação cada vez mais difundida.

A idéia de adaptação tem implicações sérias, pois compreender que devemos nos adaptar é a própria negação das possibilidades de transformação social. A partir do momento em que temos de nos adequar a determinados padrões, os questionamentos e as buscas de

transformação real parecem anacrônicos nessa lógica, podendo até mesmo dificultar a busca pela sobrevivência, fim único que parece almejado frente a essa teoria evolucionista. A ciência tradicional separou a filosofia e ciência, instituindo assim no método a centralidade, a busca pela objetividade científica.

A idéia do que é relevante é definida segundo pontos de vista organizacionais, a do que é atual é medida pela tendência que for a objetivamente mais poderosa. A esquematização de acordo com o que é importante e o que é secundário subscreve, quanto à forma, a escala de valores da práxis imperante, mesmo quando a contradiz no conteúdo (ADORNO, 1993, p. 109).

Essa compreensão de Adorno incita a uma reflexão acerca da obra de arte, em que forma e conteúdo podem estar em contradição ou interferindo no espectador, num sentido diferente daquele almejado pelo artista.

A idéia de sobrevivência também parece carregada de contradições. A questão de o ser humano ter de se adaptar para garantir sua sobrevivência diante da seleção “natural” coloca-o em disputa com todos os demais seres humanos e com tudo que está a sua volta, devendo ele somente defender e garantir sua sobrevivência. Para garantir a sobrevivência, parece que ele deve ser o centro das relações, as relações com os outros seres humanos, com os outros seres vivos e com tudo que o rodeia. Garante assim que tudo dependa ou esteja controlado por ele.

As relações do seres humanos com o mundo circundante parecem pautadas na dominação. Existem muitas outras maneiras de os seres humanos se relacionarem entre si e com o mundo, mas se ressaltam as possibilidades de compreensão presentes na concepção grega de causalidade que, em certa medida, está distante das idéias predominantes na Modernidade e na arte do Cinema 11. O diálogo existente na causalidade grega apresenta quatro causas na realização de um fazer humano. Essa concepção de causalidade, na leitura de Heidegger, leva em conta todos os diferentes elementos envolvidos em cada fazer humano, não se impondo nenhum ao outro, respeitando-se todas as características de cada elemento envolvido. Ele entende que não há disputa ou adaptação entre os elementos que compõem cada fazer humano. As quatro causas gregas se entrelaçam e possibilitam os mais diversos fazeres humanos, de forma a respeitar e valorizar todos os determinantes desses fazeres. São elas:

1. a *causa materialis*, o material, a matéria a partir da qual, por exemplo, uma taça de prata é feita; 2. a *causa formalis*, a forma, a figura, na qual se instala o material; 3. a *causa finalis*, o fim, por exemplo, o sacrifício para o qual a taça requerida é determinada segundo matéria e forma; 4. a *causa efficiens*, o forjador da prata que efetua o efeito, a taça real acabada (HEIDEGGER, 1997, p.45).

Talvez, a busca por um corpo capaz de processar mais bem as exigências contidas na movimentação possa ocasionar que a *causa finalis* imponha-se à *causa materialis*, o corpo do dançarino. Assim, rompe-se com o equilíbrio presente nessa concepção, na qual as quatro causas são modos de comprometimento relacionados entre si e que levam alguma coisa a aparecer, ou seja, ao desocultamento. A realização da técnica da companhia parece exigir que algumas características do corpo sejam adaptadas para garantir a realização de movimentações, distanciando-se das idéias de entrelaçamento entre os elementos que compõem o ato de dançar. Assim, é exigido do ser humano que dança que realize determinado padrão de organização, acreditando que o corpo deva se adaptar para conseguir dançar e assim sobreviver no universo da dança, pelo menos, no particular da dança desenvolvida pelo Cena 11.

Essa imposição de uma das causas parece contribuir com a idéia de um adestramento do corpo na dança do grupo, pois ele deve se tornar capaz de realizar bem e de forma eficiente as técnicas corporais dele exigidas, esquecendo-se que é ele, o sujeito que dança, que possibilita, em sua materialidade, que a dança seja realizada. Com sua materialidade e suas formas possíveis, o dançarino gera os movimentos, e esse diálogo entre as causas *materialis*, *formalis* e *finalis* engendra o ato de dançar em si, *causa efficiens*.

Permeando e determinando o fazer artístico do Cena 11 estão as relações que ele estabelece com o contexto e as necessidades sociais, considerando-se o mercado um dado fundamental para a discussão que, de certa forma, faz-se necessária, porque se está analisando um grupo profissional de dança, situação na qual se torna inevitável que relações de produção e trabalho permeiem sua constituição.

4.3 A forma mercadoria: o contrapasso estético?

Partindo-se do fenômeno estudado, ou seja, um grupo profissional de dança, é necessário reconhecer que algumas relações são determinantes para esse fazer humano. O grupo entende que produz arte. O desafio aqui, porém, é analisar as relações que se

estabelecem em nossa organização social, dado que as produções de um grupo profissional, necessariamente, são arte e mercadoria ao mesmo tempo.

Recorre-se aos estudos de estética para auxiliar nessa discussão. Terry Eagleton propõe um recomeço dos estudos de estética, partindo do corpo para tal reflexão, o que parece auxiliar neste estudo, haja vista muitas das implicações dos corpos dos dançarinos, ao realizar a dança da companhia. Eagleton (1993, p. 146) afirma que “o materialismo implícito da estética poderá ainda ser redimido; mas, para descarregá-lo do peso do idealismo que o verga, é necessária uma revolução do pensamento que faça de sua base o próprio corpo, não um tipo de razão que luta por espaço próprio”. O autor parece problematizar a questão do pensamento, negando-o como realidade autônoma, remetendo à importância de sempre considerar os interesses corpóreos de onde ele foi gerado.

Existe na produção artística do grupo um processo de trabalho que, quando visto de forma geral, é independente de qualquer forma social, ou melhor, não está presente somente na forma capitalista. O trabalho é um processo entre o ser humano e a natureza. A natureza é necessária para a realização do trabalho, ou melhor, utilizada pela força de trabalho para a realização de um fim determinado pelo ser humano. Interessante é destacar que, no processo de trabalho dança, as relações entre natureza e ser humano fundem-se na própria “natureza humana”, em sua dimensão corporal. O desafio é analisar quais relações se estabelecem sobre o corpo nessa produção, frente à realidade de ser uma produção de arte e, ao mesmo tempo, mercadoria, ou seja, como essa dupla relação é experimentada nos corpos dos dançarinos.

Muitos grupos de dança sofrem com a falta de investimentos para realizar sua arte, problema enfrentado pelas artes, de forma geral, em nosso país, como comenta um dos integrantes do grupo:

[...] qual é a coisa que tu vais tirar do teu orçamento quando tu te aperta de dinheiro? O lazer? Tu não vai poder tirar o teu almoço; [...] hoje eu vou no teatro ou vou almoçar? Qual pesa mais? o que é mais vital? Não tô dizendo que não seja vital ir no teatro, também, mas para a existência é complicado (ADILSO, em 05/04/06).

Essa é a realidade de muitos trabalhadores brasileiros que têm suas ações às vezes limitadas e sua existência restrita à produção de sua subsistência, muito afastada das possibilidades artísticas. Essa fala também ressalta os escassos investimentos de nosso país nas produções artísticas, o que se legitima pela miséria e a pobreza de parte significativa da população.

Apesar das grandes dificuldades enfrentadas pelos produtores artísticos em nosso país e particularmente no Estado de Santa Catarina, o qual está fora do eixo Rio-São Paulo, existe o Grupo Cena 11 produzindo arte e se destacando no cenário nacional e internacional. O Cena 11, hoje um grupo profissional de dança, vem alcançando estabilidade financeira, mas ainda passa por dificuldades materiais para a realização de sua arte, como aponta a fala de uma das integrantes do grupo, que também é parte do núcleo de criação, em entrevista (MÁRCIA, em 13/04/06): *“Expectativa é conseguir pagar o salário todo mês das pessoas que trabalham com a gente. Isso seria a melhor coisa do mundo. Um pouco de tranquilidade”*.

Muitas são as características que diferenciam grupos amadores dos profissionais na dança. Certamente, o pagamento dos salários dos dançarinos ser cumprido pela companhia é uma importante característica, porém, não a única dos grupos profissionais. Diferenciando-se da maioria dos grupos amadores, os profissionais realizam espetáculos, apresentações específicas para a apreciação de sua arte, ou seja, a apresentação é realizada em um dia específico, num teatro específico e a única apresentação a ser realizada é do grupo profissional. As apresentações de grupos amadores normalmente ocorrem em festivais, ou nos espetáculos de academias no final de ano, entre outras mostras organizadas para o fomento à dança. O Cena 11, desde 1994, organiza-se como profissional e, dessa forma, suas apresentações, na grande maioria dos casos, são específicas da companhia.

A participação em eventos como festivais e mostras de dança normalmente ocorre na condição de convidado especial, são apresentações na abertura, na noite especial ou no encerramento do evento. Normalmente, o tempo dos espetáculos de grupos profissionais também se apresenta mais longo⁵¹, pois, em festivais competitivos, grandes centralizadores das apresentações dos grupos de dança amadores, o tempo de duração das coreografias é estipulado e normalmente não ultrapassa dez minutos. A especificidade dos espetáculos dos grupos profissionais exige investimento em cenários, figurinos, aluguéis de teatro, iluminação, divulgação, dentre outros inúmeros gastos para a realização do espetáculo artístico. Como os dançarinos dedicam-se exclusivamente à construção da arte do grupo do qual são integrantes, faz-se necessário o pagamento de salário a eles, para que possam garantir sua sobrevivência.

O Cena 11 busca estabilidade financeira necessária para trabalhar, tanto no sustento dos dançarinos como para as produções de espetáculos. Ressalta-se que grupos profissionais, por mais que busquem resistir à lógica do mercado, estão imersos na sociedade e, portanto,

⁵¹ A duração dos espetáculos do grupo Cena 11 após a profissionalização é, em média, de 40 a 60 minutos.

em sua lógica. A produção social da vida, no caso particular dos dançarinos, contrai determinadas relações “necessárias e independentes de suas vontades, relações de produção que correspondem a uma determinada fase de desenvolvimento das forças produtivas materiais” (MARX, 1983, p. 24). Existem particularidades do setor artístico, o qual historicamente passou por modificações, até mesmo de concepção acerca de o que era considerado arte. Historicamente, as artes buscaram a autonomia, o que as fez desvincular-se de certas dependências, porém, criou outras. As relações de produção artísticas são produtos de um trabalho criador sobre a matéria que, com atenção à forma sensível, faz do produto da atividade humana o que se considera arte.

A arte, originalmente no grego *tekné*, significa a habilidade para fazer algo bem, tanto nas práticas que englobavam os ofícios, as profissões, como para produzir arte no sentido moderno. A expressão arte no sentido moderno refere-se aos produtos que se chama de artísticos atualmente, dos quais muitos já existiam como produções humanas, mas, durante séculos e séculos, não existiam como arte. A recuperação desses produtos como obra de arte tem lugar no século XIX e, mais expressivamente, no século XX. Vários objetos que foram produzidos sem finalidade estética, mas sim com finalidade ritualística, mágica, religiosa, dentre outras, assumiram na Modernidade *status* de arte, processo ainda balbuciante na Grécia clássica. Assim, produções humanas criadoras deslocam sua atenção da função utilitária para estética e seus produtos de obras para “*obras de arte*, quer dizer como produtos de uma atividade humana prática, criadora, específica” (VÁZQUEZ, 1999, p. 89).

Esse processo de autonomia do estético e do artístico que iniciou com os gregos teve já, nessa mesma época, Platão como crítico da arte sem utilidade, gratuita e prazerosa, o qual se contrapõe a uma arte que emane dos valores religiosos e políticos. Isso, de certa forma, demonstra que sempre ocorreram contradições e conflitos nas concepções e nos entendimentos da arte, como mostra a história da arte.

No entanto, a Idade Média, marcada pela organização social feudal, tendo escala hierárquica de poder “ou organização social em pirâmide, só reconhece no cume o verdadeiro criador: Deus” (VÁZQUEZ, 1999, p. 89). Assim, qualquer ação humana era considerada ação de Deus e as práticas criadoras realizadas pelos artistas eram consideradas obra na qual Deus fala aos homens. A modificação do centro das ações para o homem, não sendo mais Deus, só foi possível “com o desenvolvimento de novas relações de produção capitalistas, e com elas uma nova organização social, na qual uma nova classe dominante, a burguesia, afirma[va] cada vez mais seu poder econômico e político” (VÁZQUEZ, 1999, p. 89). A ideologia

humanista, além de admitir o poder criador ao homem, considera comparáveis as criações humanas artísticas com as divinas.

O artista é aquele que cria e desenvolve a obra de arte, contrapondo-se à idéia de que era Deus o único criador – isso fez com que, no Renascimento “os artistas assina[sse]m seus trabalhos para fazer valer sua personalidade individual, e, ainda que recorr[esse]m a temas religiosos, é o artista e não Deus quem valoriza a obra” (VÁZQUEZ, 1999, p. 90). Os artistas ainda recebiam encomendas da Igreja, mas essa não era mais a única a realizá-las, e o artista não era mais um simples artesão a serviço da Igreja. “E assim vai se afirmando na consciência estética moderna a idéia de que a arte não é um mero instrumento ou meio, mas sim *arte*; ou seja, uma atividade que consiste não só em fazer bem as coisas, criativamente, mas sim em fazê-las tendo nelas seu próprio objetivo” (VÁZQUEZ, 1999, p. 90).

Por outro olhar, a autonomização da arte e a personalidade individual criadora do artista firmaram a atividade artística como profissão, mediante uma divisão do trabalho que a diferenciava das produções ocorridas nas guildas medievais, que eram consideradas atividades realizadas por trabalhadores manuais ou artesãos nelas agrupados. A arte era considerada uma atividade “mental”, criativa, diferente das atividades manuais dos artesões, e assim assemelhava-se à ciência. Partir do pressuposto de que a arte era algo “mental” possibilitou comparar obras de arte, já consideradas como criações do homem, com as criações divinas⁵².

Esse movimento, de certa forma, é firmado na arte do grupo Cena 11, pela soberania da razão sobre o corpo, compreendendo que sua dança é investigativa, aproxima-se muito de procedimentos utilizados na ciência tradicional. Isso se observa na organização do espetáculo *Projeto SKR*, a respeito do qual Álvaro comenta:

[...] aplicamos a idéia de experiência científica para investigar, através do estudo de determinadas variáveis (um grupo de bailarinos, uma coreografia, figurino, o público) e estimulados por determinadas idéias (homem e máquina, sujeito e objeto, controle e comunicação), as possibilidades de entendimento de LIBERDADE e o que surgiria deste experimento. É a idéia de LIBERDADE que fundamenta SKINNERBOX (apud COLLAÇO & AHMED, 2006, p. 104).

Aproximam-se as produções artísticas das produções científicas que, em certa medida, são consideradas produções intelectuais e, muitas vezes, consideradas superiores às produções manuais.

⁵² Essas relações ocorreram principalmente nas reflexões sobre a pintura.

Outro exemplo são as discussões presentes no espetáculo *In'perfeito*. Que perpassam a história das várias rupturas dos pensamentos de Deus como criador do mundo e as criações realizadas pela engenharia genética. Essas rupturas engendraram modificações como as já observadas na influência de uma certa teoria evolucionista na arte do Grupo Cena 11.

Esse processo, ao mesmo tempo artístico e social, de independência do artístico com relação à Igreja e aos poderosos, reis e príncipes, não acaba com toda dependência. As obras começam a tornar-se mercadorias, que são vendidas a um comprador que o artista não conhece. Embora o artista produza algo com valor específico, estético, “o artista só pode conseguir que alcance seu destino final – seu consumo peculiar: a contemplação e avaliação estética – se passar pelo mercado e se submeter às suas leis inexoráveis” (VÁZQUEZ, 1999, p. 91). Para que a obra chegue a seu valor de uso, o estético assume, como toda mercadoria, um valor de troca.

A arte afasta-se de um tipo de dependência e estabelece outra, pois é uma prática social e, frente a isso, está imersa em suas determinações. “Mas, embora mercantilizada e sujeita, portanto às exigências do mercador que não deixam de influir em gosto e preferência, a obra é vendida como mercadoria, em uma peculiar conjunção e contradição – próprias da sociedade moderna capitalista – valor de uso (estético) e do valor de troca” (VÁZQUEZ, 1999, p. 91).

Essas relações são vividas por muitos grupos de dança na atualidade, pelos vários editais de incentivo à cultura. Os grupos, para conseguir incentivo financeiro para realizar sua arte, têm de enviar projetos a serem selecionados pelos órgãos de fomento à arte, como exemplo, a Fundação Catarinense de Cultura⁵³. Esses órgãos aprovam os projetos que assim serão patrocinados por contribuintes do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias (ICMS) e sobre prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação. Esse mecanismo caracteriza a dependência dos grupos de dança para arrecadar subsídios para suas produções artísticas. Para a conquista pelos grupos de dança de condições concretas e materiais para realizar sua arte, é necessária a seleção do projeto nos órgãos de fomento à cultura para que, posteriormente, ocorra o patrocínio de empresas privadas ou estatais (contribuintes do ICMS). O grupo Cena 11 submeteu projetos que foram aprovados, e recebeu assim apoio financeiro da Fundação Catarinense de Cultura, nos anos de 2002, 2003 e 2004.

⁵³ Dados disponíveis em: <http://www.sol.sc.gov.br/fcc/arquivos/lei10929_1998.doc>. Referem-se à Lei n°. 10.929, de 23 de setembro de 1998, que institui o Sistema Estadual de Incentivo à Cultura e adota outras providências.

Esse processo vivido pelo Cena 11 com suas relações concretas faz com que as dimensões arte e mercadoria coexistam no mesmo produto artístico e, talvez, sejam responsáveis pelo fenômeno Cena 11 ocorrer. Certamente, essa relação passou por modificações na história do grupo, até chegar ao profissionalismo, como comenta Márcia (em 13/04/06):

Já nasceu como profissional. Na real, não tinha uma fase de transição, óbvio que dentro do profissional tem a fase em que ninguém recebe nada, tem a fase... eu lembro o primeiro envelope que ganhei, era com 10 reais, mas era de apresentação, não era de ensaio. Então, você vai passando por essa fase, recebendo por apresentação, depois você consegue pagar e [...] às vezes, a gente pagou dois anos, depois ficou um ano e meio sem pagar, depois começou a pagar de novo, e agora que a gente conseguiu durante quatro anos manter uma regularidade. Profissional também é isso, né?

Apesar de a entrevistada não considerar a transição ocorrida no grupo de amador para profissional, alguns elementos de sua fala mostram que isso aconteceu, e sua entrada na companhia ocorreu no início da profissionalização do Cena 11.

Os processos descritos pela entrevistada parecem próprios dessa transição, demonstram o caminhar do grupo para uma estabilidade financeira. A modificação da qualidade da arte do grupo de amador para profissional só foi possível, porque já tinha em seu momento amador os germes para ser profissional, tanto que a entrevistada considera que o grupo já nasceu profissional. Parece estar em questão que o grupo sempre pensou em ser profissional e lutou muito para conquistar essa forma de organização para além das características financeiras. O grupo vem passando por uma mudança de qualidade, na qual vem conquistando investimentos de patrocinadores mais significativos e sólidos. As experiências acumuladas nesse processo de profissionalização certamente contribuíram para as modificações por que a companhia vem passando, e as experiências iniciais auxiliaram o grupo a ser hoje profissional.

Como comenta o primeiro diretor do grupo, quando ele ainda era amador, que hoje ocupa a função de dançarino:

No início, quando o Cena 11 não era profissional, que era grupo amador Cena 11, eu tinha que ser tudo [...] eu não conseguia deixar nada na mão de ninguém, eu tinha que fazer a coreografia, eu tinha que fazer o cenário, tinha que fazer o figurino, [...] Parece que só faltava eu querer dançar no lugar de todo mundo. [...] Como era uma coisa inexistente, eu não acreditava em nada ainda. Eu achava que a coisa só tava dentro de mim, aí depois eu comecei a ver a resposta. Aí isso me mudou bastante, isso me fez acreditar e continuar, e o grupo foi mudando completamente todas as minhas expectativas (PABLO, em 06/04/06).

Nessa fala, ele demonstra o processo de reconhecimento público do trabalho desenvolvido pelo grupo, que, primeiramente, veio em âmbito nacional e, gradativamente, junto a públicos de alguns países no exterior.

A organização do trabalho do grupo vem se modificando, e cada pessoa assumiu determinada função na construção da arte do grupo. Também o grupo passou por algumas alterações de função que certamente influenciaram a construção de sua arte. Pablo (em 06/04/06) comenta que:

Depois também eu apreendi a não ser mais o diretor e comecei a inverter o papel [...] Eu não preciso ser preocupado com mais nada disso, só altas cabeças, “rilex”, eu só faço a minha parte que é dançar [...] todo mundo tem o seu papel direitinho assim. Não é uma pessoa fazendo a coisarada toda. Era amador também, era outra a questão. Era realmente acontecer alguma coisa que não tinha nem perspectiva de que tivesse alguém para olhar, pra ver.

De certa forma, o depoimento desse componente do grupo demonstra algumas modificações na estrutura do trabalho em vários aspectos, dentre eles, o reconhecimento do trabalho e as responsabilidades assumidas por cada integrante, alterando assim sua função dentro da companhia. Também apresenta a busca por reconhecimento do trabalho que, no início, não havia, nem a certeza de que haveria alguém para apreciar a arte do grupo.

Hoje, o grupo é profissional e os dados mostram que o Grupo Cena 11 vem crescendo e seu reconhecimento vem se tornando sólido, a ponto de o grupo conquistar patrocínios maiores e estáveis, como é o exemplo da Petrobrás, novo patrocinador da companhia desde o final do ano de 2006. Percebe-se que o grupo está em um momento de transição de um grupo já profissional e reconhecido, mas sem grandes patrocínios, para um grupo reconhecido e com grandes patrocínios. A importância de um patrocinador como a Petrobrás foi manifestada pelos integrantes do grupo, por se estabelecer contratos mais longos⁵⁴ de apoio às produções

⁵⁴ Os contratos com a Petrobrás têm duração de cinco anos na maioria das vezes.

artísticas do grupo. Dessa forma, não precisa submeter projetos a ser aprovados anualmente, como exemplo, os apoios financeiros advindos da Fundação Catarinense de Cultura. Esse fato também possibilita que a companhia trabalhe com mais tranquilidade, conseguindo planejar suas produções em um prazo mais longo, assim pode visualizar novas possibilidades para suas produções.

Observar o envolvimento dos dançarinos no processo de constituição do grupo faz questionar o próprio corpo no ato de dançar e impulsiona a pensar que poderia partir das percepções sensíveis dos dançarinos o desenvolvimento das produções artísticas do grupo analisado. Poderia partir da dupla forma da percepção sensível: da consciência sensível e da necessidade dos sentidos, ou seja, cada corpo a partir de suas percepções sensíveis realiza sua dança e sua história, o que se mostra como busca, na qual “toda a história é uma preparação, um desenvolvimento, para que o *homem* se torne o objeto da consciência *sensível* e para que as necessidades do ‘homem enquanto homem’ tornem-se necessidades (sensíveis)” (MARX apud EAGLETON 1993, p.147, grifo do autor).

Isso se aproxima de alguns apontamentos apresentados por Marx no prefácio da *Contribuição à crítica da economia política*, no qual ele apresenta a idéia de que a organização social ainda precisa superar a luta de classes e, dessa forma, encerrar a pré-história da sociedade humana. O sistema da produção econômica é uma espécie de metáfora materializada do corpo, entendido como prolongamento do corpo, é a essência fantasma, o valor de troca, e o que dota a existência corpórea é o valor de uso (EAGLETON, 1993).

O Cena 11 parece compreender sua arte como uma aproximação ou concretude dessas intenções, como comenta Márcia (em 13/04/06): “*Eu acho que a gente tem uma inquietude [...] uma tentativa diária de transformar essa inquietude em algum produto [...] Acho que isso todo mundo tem em comum, que trabalha conosco, uma inquietação de transformar tuas dúvidas em alguma coisa palpável, que possa ser compartilhada*”. Talvez, por ser uma construção artística, ela aproxime-se realmente das percepções sensíveis, desenvolvendo as capacidades humanas sem necessidade de justificação e utilidade. “De fato, a arte se apresenta para Marx como o paradigma ideal da produção material, precisamente por ser evidentemente autotélica” (EAGLETON, 1993, p. 152).

O artista não encara seu trabalho como um meio para um fim, considera o trabalho um fim em si mesmo. Chega, se necessário for, em certa medida, a sacrificar sua própria existência pela existência da obra. Isso exige do artista empenho e, em certa medida, sacrifícios para realizar sua arte, produzir obras que têm como fim elas mesmas, e não apenas a venda ou o valor de troca. A realização da obra é um impulso criativo que possibilita ao

artista a realização de um trabalho que contrasta com o trabalho alienado que predomina nessa sociedade.

Nas entrevistas, algumas vezes, os integrantes do grupo compararam seu trabalho realizado no grupo com trabalhos considerados mais formais, como bancários, funcionários públicos. Como ilustra a fala de Márcia (em 13/04/06), alguns minutos antes da fala citada anteriormente: *“Eu não condeno quem consegue trabalhar num banco oito horas por dia e vai pra casa e toma uma cervejinha. Eu acho legal, eu gostaria de ser assim, mas eu não consigo. Mas não acho que é uma hierarquia, eu não acho que uma coisa é melhor”*. Os integrantes do grupo entendem seu trabalho como diferente das outras atuações profissionais e, dessa forma, consideram-se mais “sinceros” consigo mesmos e mais próximos de suas consciências sensíveis e necessidades sensíveis.

Muitos integrantes do grupo, principalmente os mais antigos, consideram sua história de vida algo construído junto com a história do Cena 11. A dedicação dos integrantes do grupo para a realização de sua arte é evidente, como mostra o comentário do primeiro diretor do grupo sobre sua situação após a realização de algum espetáculo: *“Era uma coisa que, se tu não tivesses bem, nada ia acontecer. Eu chegava a ficar de cama depois. Entrava em estafa total [...] eu ia para o hospital depois que acabava, fechava a cortina ‘bum’, acabou. Ah, que bom... Mais saiu tudo certo”* (PABLO, em 06/04/06). Demonstra ele que colocava as produções do grupo como algo muito importante, se não mais do que sua própria saúde física. Após os espetáculos, por vezes, tinha a necessidade de internar-se em hospitais para recuperar-se da estafa em que se encontrava. Parece que todo o esforço e possíveis “danos” à saúde justificam-se pela concretude do espetáculo e pela realização da obra.

O atual coreógrafo do grupo parte de seus questionamentos sobre o corpo para construir a arte do grupo. Muitas vezes, parece que os questionamentos estão pautados em sua própria história de vida e constituição corpórea, estende assim forma de existência aos demais integrantes do grupo. Como comenta Márcia (em 13/04/06)

Ele [Álvaro] é uma pessoa que faz todo mundo na companhia ir lá ensaiar todo dia e acreditar na parada [...] Acho que tem muito a ver com o esforço e com uma pessoa central que faça aquilo funcionar. Eu acho que existem pessoas caminhando assim, tem grupo caminhando. Você tem que optar por aquilo e fazer, e é uma batalha que é todo dia, como qualquer outra coisa.

Márcia coloca Álvaro como pessoa central e determinante para a realização da arte do grupo, não só por ser diretor, mas por acreditar nessa forma de arte. Apesar das dificuldades

encontradas para a arte ser desenvolvida em nosso país, Álvaro faz com que a construção do Cena 11 seja sua batalha de todo dia, acredita no grupo e faz com que os outros integrantes continuem a acreditar.

Apesar de se perceber grandes possibilidades de trabalho, nas quais as pessoas envolvidas acreditam partir de suas realidades corpóreas sensíveis, isso parece não se concretizar na totalidade de suas possibilidades. O caráter profissional que, de certa forma, foi vislumbrado pelo grupo desde seu início determina relações que fazem ser arte e mercadoria suas produções, como comenta Márcia (em 13/04/06):

*Bastante coisa mudou, porque querendo ou não tu acaba virando uma empresa em certo sentido. Passa de uma relação familiar pra uma empresa, e esse é o caminho mais difícil. Tipo, as pessoas que não recebiam nada e que trabalhavam por aquilo, ou agora tu tens de pagar para estabelecer essas relações. **Como continuar a fazer as pessoas acreditarem naquilo, como, ah... como perceber que determinadas pessoas em que você investiu já não estão mais a fim daquilo ali. [...] Sei lá, tem que transformar isso numa empresa. E aí como escolher esse caminho? Esse é o mais difícil, eu acho, a gente passou por isso ano passado, teve que tirar duas pessoas que já não [...] funcionavam como [...] como membros de empresa. Você tem que cumprir um horário. Tá bom, a gente dá liberdade, até certo ponto.***

A transição pela qual o grupo passou para se tornar profissional engendra novas relações de trabalho, produzindo um tipo peculiar de mercadoria: o espetáculo artístico. Parece que o grupo não tinha como fugir dessas relações de mercado pela vontade de dedicar-se totalmente a esse fazer humano, e para isso ocorrer era necessário, por meio da dança, garantir a sobrevivência dos dançarinos. Nas falas de Márcia, fica clara a preocupação do grupo com que a dança não se transforme somente em uma mercadoria com valor de troca e com que os dançarinos continuem acreditando na proposta do grupo, frente às relações estéticas. Ao mesmo tempo, algumas pessoas não correspondiam à lógica de empresa, nas palavras de Márcia, não funcionavam como membros dela, e foram excluídas do grupo.

O investimento que o grupo realiza nas pessoas e a não-correspondência delas para as produções engendra relações que são determinadas por nossa organização social, na qual pessoas são retiradas por não corresponder às exigências agora também econômicas, colocadas para o trabalho produtivo, nesse caso, o trabalho exigido pela forma empresarial da Companhia Cena 11. Aqui aparece uma contradição nas produções da companhia, pois se tem a preocupação de que a produção seja algo significativo para as pessoas que a realizam, ao mesmo tempo em que são exigidas delas ações que condigam com as necessidades para o

grupo manter-se e expandir-se no mercado e que, no mínimo, são um pouco distantes das necessidades individuais dos dançarinos.

Será possível, com as exigências colocadas ao grupo pela lógica social na qual está inserido, ele produzir arte em toda sua plenitude? “Marx caracteriza a produção humana ‘verdadeira’ como o impulso para criar, livre da necessidade imediata [...]” e que “a gratuidade da arte, sua transcendência em relação à utilidade, contrasta com o trabalho forçado [...]” (EAGLETON, 1993, p. 152). Sabe-se que a produção “verdadeira” citada por Marx só será possível em outra ordem, na qual a produção e distribuição sejam feitas por outra lógica social. Assim, questionar a arte e o específico do grupo Cena 11 apresenta a necessidade de questionar nossa organização social e a dificuldade, talvez, a impossibilidade, da realização artística em toda a plenitude de suas capacidades, na ordem social em que nos encontramos.

Parece que nos deparamos com um dos grandes dilemas vividos pela humanidade atualmente: por mais que suas ações, sejam elas quais forem, busquem a realização de suas necessidades, estão elas já permeadas pelas relações abstratas da lógica de mercado e do trabalho alienado – que deveria ser uma relação do homem com a natureza –, que passa pela valorização social determinada pelo valor estipulado e torna as produções humanas mercadoria possível de troca. Determinante nisso é a própria condição social na qual o desenvolvimento tecnológico ocorre. As condições são de luta, na qual o fruto do trabalho é disputado. As instituições sociais nesse contexto, dentre outras inúmeras funções, estabilizam e regulam o conflito dessa disputa. Esses mecanismos que tentam controlar os poderes do corpo estão presentes mesmo nas instituições que procuram superá-los, como no grupo de dança Cena 11, o qual, por mais que entenda dar liberdade aos dançarinos, exige deles ações de trabalho que garantam a existência do grupo na lógica capitalista.

“O processo pelo qual a disputa em torno dos poderes do corpo inscreve-se até a raiz de nossa vida intelectual e institucional é conhecido pelo marxismo como a doutrina da base e da superestrutura” (EAGLETON, 1993, p. 148). Isso parece demonstrar um contexto no qual ocorre um afastamento do corpo, colocando-se, dessa forma, em contradição consigo mesmo. A venda de seu trabalho, mesmo sendo ele uma paixão, como é a dança para muitos integrantes, não deixa de ser um forma de garantir por essa prática sua sobrevivência. *“Dança? O que é dança pra mim? Hoje em dia eu vivo disso, é uma profissão, dançar é minha profissão, eu gosto muito [...] Eu me considero uma pessoa feliz, porque eu consigo ganhar o meu sustento fazendo uma coisa que eu gosto”* (RICARDO, em 05/04/06).

Fica claro que a dança é uma prática que proporciona prazer, ao mesmo tempo em que é uma forma de garantir a subsistência, pela venda de sua força de trabalho. “Mas um aspecto desta capacidade incompreensível de autotransgressão, por parte deste animal lingüisticamente produtivo, é o poder de expandir seu corpo numa rede de abstrações que, em seguida, violam a sua própria natureza sensível” (EAGLETON, 1993, p.148).

Pensar a percepção sensível pelo marxismo é entendê-la como a própria forma de nossas relações práticas com a realidade. “‘A objetividade dos possíveis objetos da experiência’, escreve Jürgen Habermas, ‘é assim [para Marx], fundada na identidade de um substrato natural – especificamente, o da organização corporal do homem – que é orientada para a ação e não numa unidade original de apercepção [...] ’” (EAGLETON, 1993, p. 148). A percepção sensível é a estrutura constitutiva da prática humana, mais do que um conjunto de órgãos contemplativos, sendo a última já dada previamente à primeira. “A propriedade privada é a ‘expressão sensível’ da alienação do homem em relação ao seu próprio corpo, o deslocamento sombrio de nossa plenitude sensível em direção ao impulso único de possuir: todos os sentidos físicos e intelectuais foram substituídos pela simples alienação de todos – no sentido de ter” (EAGLETON, 1993, p. 148).

Assim, podem as relações sociais reduzir a plenitude corpórea dos seres humanos à simplicidade crua e abstrata da necessidade – “abstrata, porque quando a mera sobrevivência material está em jogo, as qualidades sensíveis dos objetos intencionados por essas necessidades não se tematizam” (EAGLETON, 1993, p. 148). Isso pode afastar os seres humanos de realizar produções artísticas, sendo elas talvez mais próximas de suas dimensões sensíveis, e dificilmente garantir a sobrevivência dentro da lógica de mercado. É o que aponta a fala de Ricardo (em 05/04/06): “*Todo mundo tem medo de ser artista, ainda mais bailarino aqui no país [...] Pô! Viver como? Como eu vou viver? Dinheiro, entendeu? Tem essa relação*”.

As relações mediadas pelo dinheiro, numa sociedade na qual os seres humanos vendem sua força de trabalho para conseguir dinheiro para garantir sua subsistência, inserem os seres humanos em relações abstratas com o mundo, nas quais a disputa pelos poderes do corpo ocorre, e afasta pela pouca valorização social os seres humanos das produções artísticas em geral. A arte pode ser uma possibilidade de desenvolvimento das capacidades do corpo de forma plena, entretanto, parece que o sistema capitalista delimita as próprias possibilidades corpóreas dos seres humanos, mediante o suprimento das exigências fixas, sendo elas conquistadas pelas atividades de abstração de suas capacidades.

Isso pode ser entendido como trabalho alienado, mas com particularidades, ao se pensar a arte como uma forma de produção diferenciada. Pablo comenta (em 06/04/06):

*Na minha época, não era que nem hoje, que tem como **ganhar alguma grana com dança**. Ainda mais aqui em Florianópolis. Naquela época, **tinha que dançar e trabalhar pra dançar**. Aí não tinha nem perspectiva de que ia acontecer isso [...] O meu serviço agora é fazer aquilo que eu amo, que maravilha [...] eu sempre pensei que **eu ia estar sempre batalhando pra poder fazer o que eu amo**. Eu acho que **juntar isso foi o melhor de tudo**.*

Na produção de sua subsistência, os indivíduos distanciam o trabalho de suas paixões, do que gostam de fazer, como dançar. A mesma prática possibilitar sustento e ser uma paixão não a retira das relações de trabalho, pois o dinheiro é necessário para possibilitar tanto a prática pelo amor à arte como por profissão. O dinheiro parece ser quase um corpo fantasma, presente em quase todas as relações atuais na qual está presente um ser humano. Dinheiro é equivalente de troca em nossa organização social, uma dimensão de fantasia quimérica, na qual toda identidade é efêmera e qualquer objeto pode ser transmutado de imediato em qualquer outro. Essa troca ocorre com uma paixão ou profissão, e “o corpo humano, sob o capitalismo, é assim fissurado pelo meio, dividido traumáticamente entre o materialismo bruto e o idealismo caprichoso” (EAGLETON, 1993, p. 149-150).

Um dos objetivos do marxismo parece ser restaurar o corpo, emancipando todos os sentidos, e isso somente ocorrerá com a superação da propriedade privada, na crença de que o exercício dos sentidos, poderes e das capacidades humanas é um fim em si mesmo, sem necessidade de justificação utilitária. Para viver esteticamente, parece ser necessário liberar os impulsos corpóreos do despotismo da necessidade abstrata, e o objeto, igualmente, ter sido restaurado da abstração funcional para seu valor de uso sensível particular, tendo assim sentidos capazes de gratificação humana ser cultivadas e criadas. “Como a subjetividade dos sentidos humanos é uma questão inteiramente objetiva, produto de uma complexa história material é só através de uma transformação histórica objetiva que a subjetividade sensível poderá florescer” (EAGLETON, 1993, p. 150). Dessa forma, reafirma-se o ser humano como ser social que constrói tanto sua história objetiva como subjetiva nas relações sociais concretas que vive. Assim, a realização da arte do grupo como experiência corpórea permeada por desejos e realizações por essa prática é determinada por suas relações sociais concretas, das quais emanam sua história objetiva e subjetiva.

Entende-se ainda como importante para compreender essas relações o que Eagleton suscita como um sentido, além dos cinco, sobre os quais se desenvolveu a história até então.

Ele fala do sentido da prática, do espírito, os sentidos humanos, que ficaram restritos em nossa organização social. Essa possibilidade só se concretiza por meio de objetos, pela natureza humanizada. Comenta ele que esse sentido foi prisioneiro da necessidade prática bruta e, dessa forma, ficou restrito, ou seja, as relações do ser humano com o mundo ficaram pautadas em abstrações criadas por eles mesmos, e muitas possibilidades de experiências estéticas foram perdidas, tornam-se assim restritas em nossa sociedade. O próprio ser humano restringiu as possibilidades de relações com os objetos, com a natureza, como consigo próprio, a utilidades construídas por uma lógica abstrata, e que, em certa medida pode afastar o ser humano de suas necessidades sensíveis.

Assim, compreendem-se os sentidos como conjuntamente objetivos e subjetivos, modos de prática material, tanto quanto de riqueza experiencial. Compreendem-se assim os órgãos dos sentidos reificados e mercantilizados como produtos históricos e formas de prática social. “A única razão para lembrar o caráter objetivo do sujeito é melhor compreender as condições políticas nas quais os poderes subjetivos possam ser exercidos como meros fins em si mesmos” (EAGLETON, 1993, p. 151). Dessa forma, Marx parece afirmar que a liberdade humana seria a realização dos sentidos que devem ser fins em si mesmos.

A profissionalização do grupo não traz em si as abstrações que já estão presentes na quase totalidade das ações humanas frente a essa organização social. Como comenta Pablo (em 06/04/06), que já era dançarino profissional em São Paulo, sobre o processo de profissionalização do grupo:

*Então, quando eu vim pra cá, eu vim tão exigente, que eu achava as pessoas daqui muito lerdas [...] tem que botar gana, as pessoas tem que sentir vontade de ir para a academia [...] Não ficava tomando água e rindo, era uma coisa **muito mais lazer do que trabalho**. Academia tem esse ar de as pessoas quererem transferir o lado familiar. Na academia todo mundo é alegre, se sente bem, não sei o quê. **Daí se esquecem, às vezes, de que quando é uma coisa pro lado da arte, pro lado do trabalho, isso perde.***

Nesse contexto, parece que o grupo acabou diferenciando em suas produções as duas esferas: a do trabalho e do lazer. A relação entre lazer e trabalho dentro de um processo de leis de troca universal parece apresentar-se como cerne da sociedade capitalista. O lazer já está na esfera do trabalho, pois se apresenta de forma funcional e o sujeito permanece em estado de alienação, semelhante ao que ocorre no trabalho. Como a era liberal avança também na esfera privada e o lazer, como extensão do trabalho, parece entrelaçar-se com a subjetividade

reificada – fruto das relações concretas vividas pelos seres humanos – apresenta-se assim a dificuldade ou possibilidade dos seres humanos frente a essa organização burguesa.

Entretanto, alguns dançarinos, principalmente os mais antigos do grupo, parecem ter a dança realizada no Cena 11 como algo próximo de seus pensamentos e desejos. Uma das dançarinas que compõem o grupo há alguns anos saiu de uma companhia reconhecida nacional e internacionalmente para entrar no Cena 11. Interessante dessa modificação é que, frente à imersão das pessoas nas leis de trocas universais, Maria saiu de uma companhia que proporcionava mais estabilidade financeira, como ela comenta: “*Eu ia sair de lá com uma estrutura com carteira assinada, morar sozinha, pra vir aqui e ganhar a metade do que ganhava, sem carteira*” (MARIA, em 11/04/06). Essa mudança, de certa forma, gerou incompreensão por parte das pessoas que a conheciam:

*Aí, quando eu resolvi sair da Quasar ninguém entendia: Filha, como que você vai sair de lá, sustento tem, essa coisa tem a estrutura toda, sair de lá para um lugar que não é certo. Daí eu pensei assim, eu não tinha opção porque na minha cabeça **não tinha a opção de ficar dançando uma coisa que eu não queria, que eu não gostava mais, com que meu corpo não simpaticava mais.** Estava cansada daquilo e tal (MARIA, em 11/04/06).*

Dentre os inúmeros motivos para a mudança de companhia, a dançarina demonstra que sua realização e o respeito aos desejos eram mais fundantes para a execução de sua dança. O estranhamento por parte das pessoas que conviviam com Maria diante da mudança de companhia demonstra que, muitas vezes, a realização das pessoas é compreendida como pautada no trabalho realizado de forma abstrata, pela troca da mercadoria universal, ou seja, de dinheiro em maior quantidade. Maria parece procurar frestas para realizar algumas de suas capacidades humanas sensíveis.

Isso remete ao conceito de valor de uso, no qual Marx aproxima o prático do estético, como também parece negar qualquer contemplação desinteressada, colocando que “a utilidade dos objetos é o fundamento e não a antítese de nossa apreciação deles, tanto quanto nosso prazer na interação social é inseparável de sua necessidade” (EAGLETON, 1993, p. 152). Nossas ações e interações, artísticas ou não, são construídas objetiva e subjetivamente, a partir da sociedade na qual estamos inseridos. Deparamo-nos com a dificuldade da realização integral das capacidades humanas, como fim em si mesmas, pois isso só seria possível com a superação da sociedade de classes. Existe certa dicotomia nas capacidades racional e sensual, que se manifesta pelo corpo, no qual seus poderes produtivos são racionalizados e mercadorizados. Isso se observa na arte do Grupo Cena 11, mediante a racionalização da

técnica criada e desenvolvida pelo grupo como também na busca por superação dos limites do corpo. A criatividade humana, quando presente nas produções materiais, está permeada por essa dicotomia, e assim entrelaçada à extrema razão descorporificada.

A estética é, dentre outras coisas, a tentativa de reunir a racionalidade e a sensualidade. “A estética tenta resolver de uma maneira imaginária o problema de por que, em determinadas condições históricas, a atividade corpórea humana gera um leque de formas ‘racionais’, pelas quais o corpo, ele mesmo, é então confiscado” (EAGLETON, 1993, p. 154). No conceito de valor de uso, Marx parece reunir o sensível e racional, porém, a problemática das produções artísticas serem mercadoria faz com que o estético, para se realizar, tenha de passar para o político, o que ele é implicitamente.

Se o corte entre o desejo bruto e a razão descorporificada deve ser curado, só pode sê-lo através de uma antropologia revolucionária que persiga as raízes da racionalidade humana até a fonte escondida nas necessidades e capacidades do corpo produtivo. Pois na realização dessas necessidades e capacidades, aquele cessa de ser idêntico a si mesmo e se abre ao mundo socialmente compartilhado, dentro do qual os desejos e necessidades de cada um deverão ser pesados ao lado dos outros. É desta maneira que somos levados por uma estrada direta do corpo criativo até estas questões aparentemente abstratas como as da razão, da justiça ou da moral – questões que, na sociedade burguesa, tiveram sucesso em emudecer o clamor inconveniente do corpo e de seus interesses concretos (EAGLETON, 1993, p. 154).

Depara-se com a dimensão mercadoria, que exige a abstração das ações humanas, mesmo quando a busca por suas produções é o estético, o sensível, pois “a mercadoria, para Marx, é o lugar de uma curiosa perturbação das relações entre o espírito e os sentidos, a forma e o conteúdo, o universal e o particular: ela é, e ao mesmo tempo não é, um objeto, é ‘perceptível e imperceptível pelos sentidos’” (EAGLETON, 1993, p. 155). Assim, a mercadoria “é uma falsa concretização, mas também uma falsa abstração das relações sociais” (MARX apud EAGLETON, 1993, p. 155). Sendo a mercadoria uma simples instância casual da lei abstrata da troca, já vista como fetiche, a mercadoria tem seu valor de troca, que apresenta seu equivalente pelo dinheiro, que é a mercadoria universal, e com isso as relações sociais gerais, nas quais foi produzida a mercadoria, parecem negadas.

Na mercadoria, convergem, de certa forma, todas as contradições da sociedade burguesa, de onde emanam a arte e a mercadoria do Grupo Cena 11. Essas relações historicamente foram se construindo, e hoje são determinantes a esse fazer humano. A arte do

Cena 11, por mais que tenha seu valor estético – valor de uso – tem de enfrentar, para alcançar suas possibilidades estéticas, as abstrações dos valores de troca exigidos socialmente em nosso momento histórico.

O grupo busca partir das inquietações diante do mundo, transformá-las em dança, mas essa busca apresenta limitações pela imersão em uma lógica que determina nossa existência atualmente e que infelizmente faz com que ações que buscam a contemplação “desinteressada”, como pode ser a arte do Cena 11, sejam mediadas por relações abstratas, pela mercadoria universal dinheiro, mesmo para os espectadores que compram os ingressos.

Exemplo disso é a própria exigência de dinheiro para a sobrevivência dos dançarinos mediante a venda de sua força de trabalho, que é dançar, e do produto que emana dessas relações, ou seja, os espetáculos. Isso ocorre frente à organização social capitalista, que adentra todas as relações, mesmo as artísticas, limita as possibilidades de a dança ser realizada a partir das necessidades concretas e reais do corpo e a firma diante das exigências e relações abstratas da lógica do mercado.

5 Algumas considerações

Ressaltam-se, agora, alguns focos centrais desenvolvidos nesta pesquisa, dentre eles, o entrelaçamento dos ideais científicos com o universo artístico, aproximação não identificada com outros períodos da história da arte. Uma aproximação tal que torna-se difícil, em alguns momentos, distinguir ciência e arte no trabalho artístico do grupo analisado.

O entendimento de arte para o Cena 11 parece permeado pela tecnologia e pela ciência. É estabelecida uma relação entre esses elementos, que se mostrou como algo que merecia ser questionado. A presença de um hibridismo nas artes em geral e, particularmente, na dança, lembra a objetivação que ocorre em muitas das relações humanas, ainda que a presença de um tipo de objetivação não esteja aparente, mas se mostre como uma tendência em construção. O entrelaçamento dessa objetivação, de um tipo de formalismo também existente na ciência, há muito já ocorria na dança, ainda que sem toda a tecnologia atualmente possível para essa forma de arte.

O grupo entende que desenvolveu uma técnica – a percepção física – que possibilita a realização de movimentos de risco quase ou sem danos para o ser humano que a realiza de forma correta. Essa técnica parte de uma idéia de movimentação a ser aplicada ao corpo. A crença na eficiência de saberes pautados num racionalismo, sendo eles aplicados sobre o corpo, acarreta exigências aos corpos que dançam e, em certa medida, reafirmam o dualismo cartesiano ainda tão presente na sociedade. Este desejo de racionalização está presente na arte do Cena 11, ou seja, a crença de que se resolve tudo no nível racional, com características de uma lógica racionalizante. Exemplo disso é a idéia de narração do grupo, a qual busca que o dançarino tenha controle sobre toda a movimentação realizada, engendrando a compreensão de corpo como um aparato possível para processar movimentações. Tal idéia pode ter como consequência um afastamento do ser humano do próprio ato de dançar.

Vários exemplos poderiam ser lembrados neste momento, porém, considera-se relevante pensar na sistematização do balé clássico que vem contribuindo nas construções artísticas do Cena 11. A aparente inovação no universo da dança por parte do grupo em questão, permite, mediante uma análise mais sistemática, perceber algumas relações que corroboram os preceitos do balé clássico, uma prática tradicional de dança. Nessa perspectiva, é possível compreender uma técnica como o balé compondo a arte de um grupo que tenta inovar e compor outros registros corporais, porém, permanece atrelado aos preceitos e ideais

científicos tradicionais. O interesse por apresentar uma imagem ideal de ser humano, presente no balé clássico, tende a se infiltrar na técnica “percepção física” desenvolvida no Cena 11 e propor uma dança em função do corpo, questionando seus limites.

Na arte do grupo, características do corpo parecem muitas vezes negadas e evitadas. A presença de algumas dessas características como a dor, às vezes, é justificada como um problema na esfera individual, diante de toda a crença na eficiência da técnica, na adaptação dos corpos para com a técnica do grupo, nas tecnologias como extensões das capacidades humanas. Argumentações essas que, se colocam como legítimas para o grupo. Assim, a maioria das exigências são aceitas e compreendidas como produtivas e possíveis de serem enfrentadas pelos integrantes do grupo.

As quedas, como outras técnicas corporais, só são possíveis pelo forte condicionamento corporal que os dançarinos recebem para esse aprendizado. Esse processo que se aproxima de um certo adestramento para superação dos limites humanos, parece permeado pela ilusão de um dos grandes dilemas humanos: a busca por se tornar super-humano, imortal.

No palco, as movimentações que mais marcam o vocabulário corporal do Cena 11 – as quedas – são realizadas sem manifestações aparentes de dor ou medo. Pode-se fazer uma analogia com o que ocorre no balé clássico, em que se observam expressões de elegância, sensibilidade, leveza e delicadeza aparentes numa bailarina, mesmo com toda a necessidade de força para executar a técnica exigida, também convivendo com as dores nos pés pelas sapatilhas de ponta. Presente nas duas técnicas citadas está a idéia de que, no palco, mediado pelo condicionamento corporal vivido em treinos e aulas, devem-se negar as características humanas que não confirmem a imagem idealizada de ser humano. Especificamente, a arte do Cena 11 até remete, por sua movimentação, a sensações de dor, principalmente na realização das quedas, porém, negam-se essas sensações, tanto nas expressões corporais como no despojamento na realização delas, quando não se utilizam as mãos para proteger o corpo.

O grupo inova na quebra dos padrões de corpo e movimentações existentes no universo da dança. Essas inovações, indicam algumas contradições na arte do grupo. A crença em uma seleção dos mais aptos, em certa medida, é reafirmada em uma dança como o balé clássico, frente a todos seus cânones. Assim são selecionados os que correspondem a determinado padrão corporal e são capazes de se adaptar à movimentação exigida pela técnica do grupo e pelo balé clássico. Na arte do Cena 11, em sua técnica, faz-se necessária a idéia de adaptação, pois exige-se dos corpos que dançam negar características intrínsecas à condição humana, para corresponder a um novo padrão de movimento e um novo padrão de

organização para o movimento em dança. Assim, a arte desenvolvida no Cena 11 avança com algumas rupturas no universo da dança, ao mesmo tempo em que retrocede em alguns fundamentos construídos pelo grupo, na direção de preceitos que há muito estão firmados no universo da dança.

A possibilidade de aproximar o que é considerado distante, como as técnicas e os estilos de dança citados, auxiliou a interpretar e compreender o porquê do balé clássico continuar tão privilegiado entre as possibilidades de dança.

Os “avanços” observados na arte do Cena 11 permitiram a entrada do corpo “imperfeito” no universo da dança, mas essa entrada está pautada na própria busca por tornar esse corpo “imperfeito” tão eficaz quanto os corpos padronizados desse universo, tal como, o da bailarina clássica. Em muitos momentos, as questões que poderiam iluminar as contradições presentes na arte do grupo são justificadas por relações semelhantes às da manifestação artística do balé clássico. Um forte exemplo dessas justificativas é a questão da dor, que foi argumentada como normal para o ato de dançar.

O fundamento que possibilitou adentrar no universo da dança corpos que destoavam do padrão, considerados imperfeitos por esse universo, foi a própria busca por superar as “imperfeições”, consideradas limitações da materialidade corpórea. Assim, o Grupo Cena 11 parece reafirmar ao universo da dança as exigências aos corpos que dançam de ser eficientes, na busca por serem “supercorpos”, capazes de realizar movimentações não observadas no universo da dança, considerados mais adaptados aos “novos” padrões de movimento e de corpo. Garante, assim, que corpos, mesmo destoantes dos padrões freqüentemente encontrados na dança, tenham como sobreviver em sociedades em que prevalece essa lógica, pois suas movimentações são em si produtivas e confirmam a eficiência por acreditar em uma forma linear na “evolução” da humanidade.

A presença das tecnologias parece corroborar a vontade de superação das características humanas em muitas das funções assumidas na dança do Cena 11. A procura incessante pela superação coaduna-se com a busca incessante pelo progresso e eficácia que, podem ser entendidos como ideais da tecnociência na sociedade hodierna.

A tecnologia presente na dança parece materializar e potencializar o que há muito já se pretendia, ou seja, superar os limites do ser humano e formalizar e sistematizar essa manifestação cultural, possibilitando analogias entre o universo tecnológico e artístico. A digitalização da tecnologia permitiu mais garantia de eficiência, busca também presente na técnica do Grupo Cena 11, mediante a racionalização das técnicas, para desvelar todos os mecanismos necessários para alcançar os fins desejados. As tecnologias entendidas pelo

grupo como extensão do corpo são consideradas assim, porque tornariam o corpo ainda mais eficiente; entendimento esse que vem ao encontro do pensamento predominante em nossa sociedade de que tudo deve ser controlado para garantir a produção. A utilização das tecnologias pelo grupo configura-se como estratégia para alcançar os fins desejados, a superação dos limites do corpo.

O uso da tecnologia na arte do grupo tornou-o inovador, ao mesmo tempo em que passa ser incorporada como normal, para quem busca superar as características intrínsecas ao ser humano. A tecnologia, que já teve a função de provedora de meios de subsistência material aos homens, vem sendo transformada em um portal para a dominação do ser humano e do mundo que o rodeia.

A procura pela “perfeição” e superação da materialidade humana pelo grupo encontra no diálogo com as tecnologias uma possibilidade de ser concretizada e, mesmo que não se realize, implica no sonho de superação, como também possibilita que algo diferente no universo da dança seja realizado. Apesar de as tecnologias utilizadas pelo Cena 11 serem consideradas “artesaniais” (frente à grande possibilidade desse universo) trazem em si também um diferencial estético, o que faz o grupo ser considerado inovador, posto que impulsiona uma tendência relativamente nova nesse universo, a dança híbrida.

A tarefa aqui não é julgar a arte do Cena 11 nas relações que estabelece, mas compreender que, como todo fazer humano, é repleta de contradições. Construída neste momento histórico, a arte do Cena 11 está permeada por valores e condições demarcados historicamente e difíceis de serem superados. As atuais relações intersubjetivas e do ser humano com a natureza são permeadas pelas relações abstratas estabelecidas pela lógica de mercado.

Todas as fissuras nas relações que o ser humano estabelece com o mundo circundante, nesse modelo econômico, engendram implicações e dificuldades ainda maiores na busca por rever a dicotomia entre corpo e mente, natureza e cultura, dentre outras. Frente às abstrações da lógica capitalista, tudo pode ser comparado e trocado por seu equivalente, fazendo com que todas as coisas, até mesmo a arte, tenham valorização social muitas vezes distante de seu valor de uso. Assim, para as produções artísticas do Grupo Cena 11 transmitirem seu valor sensível, elas precisam ocupar-se de inovar e adquirir um valor de troca de modo a situar-se melhor na esfera do mercado.

O Grupo Cena 11 parece entender o ser humano como hierarquicamente superior e mais evoluído capaz de dominar tudo que está a sua volta, como as tecnologias, reafirmando a máxima moderna do homem sobre a natureza. Observa-se, assim que a ciência tradicional

permeia a arte do grupo em muitos de seus fundamentos, desde os fundamentos do balé clássico, passando pelo uso acrítico das novas tecnologias, até a opção pelas teorias evolucionistas como fundamento. O processo de constituição dessa racionalidade científica instrumental, que também tem servido à dominação, exploração e opressão, parece ter banido do cenário científico tudo o que não se encaixava nas relações matemáticas. A legitimidade dos conhecimentos científicos frente a sua eficiência permite que, em nome dessa racionalidade, sempre novas dominações sejam efetivadas.

A dança do grupo engendra relações que restringem a compreensão de corpo, considerado-o, em alguns momentos, apenas um aparato tecnológico. As exigências técnicas presentes na arte do grupo são pautadas em argumentos que parecem negar o corpo enquanto tal e supervalorizar os conhecimentos advindos da razão, procurando a superação das “fragilidades” do corpo e as transformando com ações de vigor. Superar as “limitações” da materialidade corpórea para esquecer nossa condição humana, certamente limitada e tendo a morte como horizonte um desejo humano que se manifesta na arte do Cena11. A morte continua sendo uma realidade e a dor, sua antecipação. Por mais que se busquem “supercorpos”, continuamos humanos. Mais do que superar estereótipos, temos de aceitar nossas “limitações”; aceitar a diversidade de manifestações do corpo como algo que pode ser tão “eficiente” quanto conhecimentos científicos, pautados nas necessidades sensíveis do corpo, em vez de corresponder a demandas outras. Dessa forma, não se trata de exaltar o corpo, e sim compreender que somos corpo, e nisso se inclui a razão.

Assim, entende-se que o fato de possuímos uma consciência apurada sobre nossa existência e de sermos capazes de ter técnicas eficazes no manejo do mundo que nos cerca não é predicativo da nossa superioridade como espécie, mas sim um alerta sobre nossa responsabilidade como seres cientes (com consciência).

Questionar o que hoje é aceito como arte torna-se relevante para perceber o processo pelo qual tal dimensão passa socialmente. A partir dos momentos históricos da dança, e sem a intenção de negá-los, questiona-se: O trabalho desenvolvido pelo Grupo Cena 11 pode, ainda ser considerado arte? Não se responde a isso aqui, mas se observa a importância de questionar o que já está colocado como adequado e aceito na esfera artística. Acredita-se que a arte é uma construção histórica da humanidade. A intenção aqui é, por meio do questionamento, sensibilizar para as novas determinações estéticas na esfera da arte e de nossa organização social.

Encerra-se esta pesquisa na expectativa de se ter contribuído com reflexões sobre as relações entre ciência e tecnologia no universo artístico, sem pretender esgotar o assunto, frente a sua complexidade e compreendendo que muitas lacunas foram deixadas neste caminhar. Acredita-se ser importante que essa discussão seja ampliada em um futuro próximo, dada a importância da arte, das manifestações corporais e da educação do corpo.

Referências

- ABRÃO, E. **A perda da arte no processo de desportivização da dança.** 2003 72f. Monografia (Graduação em Licenciatura em Educação Física) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- ABRÃO, E. **Reflexões sobre o corpo In'perfeito: o Cena 11 e as relações entre arte e tecnologia.** 2004 94f. Monografia (Especialização em Educação Física Escolar) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- ADORNO, T. W. Educação após Auschwitz. In: **Educação e Emancipação.** São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- ADORNO, T.W. **Mínima Moralía:** reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993.
- AHMED, A. 2006. Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/espetacu.html>>. Acesso em: 12 dez. 2006.
- AHMED, A. Cena 11 – A dança em função do corpo. **Revista Combi**, Florianópolis, n. 4, agosto-setembro 2003. p.36-46. Entrevista.
- AHMED, A. Pernas-de-Pau dançam pelo Brasil. **Revista Zero**, Florianópolis, dezembro 1998. p.16-17. Entrevista.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. [completar]
- BIANCHETTI, L. **Da chave de fenda ao laptop, tecnologia digital e novas qualificações:** desafios à educação. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BOURCIER, P. **História da dança no ocidente.** São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1987.
- BRÜSEKE, F. J. Ética e técnica? Dialogando com Marx, Spengler, Jünger, Heidegger e Jonas. **Socitec E-prints**, Florianópolis. v. 1 n.3, p.1-19, maio/2005. Disponível em: <http://www.socitec.pro.br/e-prints_08_etica_e_tecnica.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2005.
- CARVALHO, J. **Corpos que dançam, corpos que falam:** uma etnografia do grupo de dança Cena 11 radicado na cidade de Florianópolis. 2003. 69f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- CENA 11. Programa da Mostra Internacional de Teatro de grupo. Itajaí, 2004.
- CENA 11. Folder do espetáculo “SKINNERBOX”. 2005.
- CHAVES, E. Nina Rodrigues: sua interpretação do evolucionismo social e da psicologia das massas nos primórdios da psicologia social brasileira. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 8, n. 2, p. 29-37, 2003.

COLLAÇO, G.; AHMED, A. Autoria no corpo involuntário. In: **Tubo de Ensaio: Experiência em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: Ed: do Autor, 2006. p.102-107.

COMTE, Augusto. Lei da evolução intelectual da humanidade ou lei dos três estados. In: **Discurso sobre o espírito positivo**. Porto Alegre: Globo, 1976, p.5-23.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DESCARTES, R. **As paixões da alma**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DUARTE, R. A. P. Técnica, Tecnologia, Tecocracia: algumas observações. **Revista Filosófica Brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. IV, n.2 p.111-118, outubro, 1988.

EAGLETON, T. O sublime no Marxismo. In: **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 146-171.

GRUPO CENA 11. **Violência**. 2001. Reprod. vídeo.

GRUPO CENA 11. **SKR- Procedimento 01**. 2004. Reprod. vídeo.

GRUPO CENA 11. **Skinnerbox**. 2005. Reprod. vídeo.

HABERMAS, J. **Técnica e ciência como ideologia**. Lisboa: Edições 70, 1968.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. Conferência e Ensaios. **Cadernos de Tradução**, São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, n.2, 1997.

HUISMAN, D. **A estética**. Lisboa: Edições 70, 1994.

KATZ, H. Cena 11 usa o lirismo do limite do corpo. **O estado de São Paulo**, São Paulo, 12 de abril de 2000.

LEAKEY, R. E. Introdução. In: **A origem das espécies**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MARX, K. **Contribuições à crítica da economia política**. 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1983.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

NUNES, S. M. O criador-intérprete na dança contemporânea. **Revista Nupeart**, Florianópolis: UDESC, v.1, n.1, p.83-96, setembro 2002.

PERETI, E; SILVA, A. A técnica moderna e o corpo do desafio. **Pensar a Prática**, 8/2: 181-195, jul./dez.2005.

PIRES, B. F. **O corpo como suporte da arte**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RIBEIRO PEDRO, R. M. L. **Cognição e Tecnologia: híbridos sob o signo do artifício**. Tese (Doutorado) – Disponível em: <<http://www.cena11.com.br>>. Acesso em: 30 set. 2004.

RIBEIRO, R. J. Novas fronteiras entre natureza e cultura. In: NOVAES, A. (Org.). **O homem máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SANT'ANNA, D. B. Descobrir o corpo: uma história sem fim. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, UFRGS, n. 2, p.49-58, jul/dez, 2000.

SPENGLER, O. **O homem e a técnica**. Lisboa: Guimarães, 1993.

SILVA, A. M. **Corpo, ciência e mercado**: reflexões acerca da gestação de um novo arquétipo da felicidade. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

SILVA, T. T. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano, In: SILVA, T. T. (Org.). **Antropologia do ciborgue** – vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.11-17.

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

VAZ, A. Treinar o corpo, dominar a natureza: Notas para uma análise de esporte com base no treinamento corporal. **Corpo e educação**. Campinas, v. 48, p.89-108, ago. 1999.

VAZ, A. F.; SILVA, A. M. & ASSMANN, S. J. O corpo como limite. **Educação física e ciências humanas**. In: CARVALHO, Y. M. e RUBIO, C. (Org.). São Paulo: Hucitec, 2001. p.77-88.

VÁZQUEZ, A. S. As aventuras do feio. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras S.A., 1999. p. 207-225.

ZILLY, B. Sertão e Nacionalidade: Formação étnica e civilizatória do Brasil segundo Euclides da Cunha. **Estudo sociedade e agricultura**, 12, abril 1999, p.5-45.

Endereços eletrônicos

<<http://www.cena11.com.br>>. Acesso em: 27 ago. 2004.

<<http://www.cena11.com.br/html/agenda.html>>. Acesso em: 30 ago. 2004.

<<http://www.cena11.com.br/html/grupo.html>>. Acesso em: 28 ago. 2004.

<<http://www.cena11.com.br/html/espetacu.html>>. Acesso em: 27 ago. 2004.

<<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>. Acesso em: 10 nov. 2004.

<<http://www.cena11.com.br/html/imprensa.html>>. Acesso em: 11 nov. 2004.

<<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

Anexo 1: Questionário do Grupo Cena 11 sobre a coreografia SKR – Procedimento 01

Anexo 2: Roteiro das observações realizadas para a pesquisa

Roteiro de observação do espetáculo SKR – Procedimento 01:

Tempo de duração:

Número de dançarinos:

Elenco:

Número total de pessoas envolvidas com o espetáculo:

Qual técnica corporal (algum estilo) esta mais presente:

Tema do espetáculo:

Número e quais os recursos tecnológicos utilizados na apresentação:

Número de cenas sem equipamentos tecnológicos (não considerar vestimenta, música e iluminação):

Número de cenas compostas apenas de equipamentos tecnológicos (sem dançarinos):

Número de cenas mistas com recursos tecnológicos e dançarinos:

Equipamento em cena individual:

Equipamentos acoplados ao corpo dos dançarinos:

Equipamentos utilizados pelos dançarinos:

Número de vezes que no telão apareceram quedas:

Número de vezes que no telão apareceram equipamentos isolados:

Utilizavam equipamento de proteção:

Quais:

Figurino:

O espetáculo é contínuo ou dividido em cenas:

Posicionamento da musicista na apresentação:

Como a música é produzida:

Roteiro de observação dos treinos de percepção física:

Como ocorre a execução técnica:

Quais os estímulos para a execução técnica?

A técnica executada é semelhante e/ou predomina algum estilo de técnica tradicional?

Como os limites do corpo são questionados durante as aulas?

As respostas esperadas na realização da técnica percepção física são para quem?

São utilizados aparatos tecnológicos na aula? Quais?

Que relações se estabelecem com os aparatos tecnológicos?

Como são as músicas utilizadas nas aulas?

Roteiro de observação dos treinos de técnica clássica:

Quais as alterações estruturais das aulas tradicionais de bale?

Quais as alterações nas técnicas corporais tradicionais de bale?

Quais as músicas utilizadas na aula?

Utilizavam equipamentos de proteção?

Demonstram dor no treino?

Qual a relação da professora com os alunos?

Quais os estímulos para a execução técnica?

Quais elementos tornam esta técnica corporal como relevante para este grupo.

Anexo 3: Roteiro de uma das entrevistas realizadas para a pesquisa

Segunda entrevista com Álvaro.

1ª temática: Como você entende as técnicas de dança na construção da arte do grupo

- 1) Desde o início foram essas as técnicas realizadas pelo grupo?
- 2) Desde quando vocês fazem aulas de técnica clássica?
- 3) Por que técnica clássica?
- 4) Qual a trajetória até a construção da técnica percepção física?
- 5) O que fundamenta a técnica percepção física?
- 6) Quando se firmaram a técnica clássica e a percepção física no cotidiano do grupo?
- 7) O que mudou com o passar dos anos nesta proposta de técnica de dança desenvolvida pela companhia?
- 8) E nas aulas de balé clássico você identifica alguma mudança?
- 9) Pensam em mudar as técnicas priorizadas pela companhia?
- 10) O que aproxima estas duas técnicas?
- 11) E o que diferencia estas duas técnicas?
- 12) Qual o papel dos bailarinos nos treinos?

2ª temática: Qual relação você identifica entre corpo e dança na arte do grupo?

- 1) Você acha necessário proteger o corpo para realizar a dança do grupo?
- 2) Como você entende a realização das quedas nessa relação?
- 3) Como vocês se relacionam com os limites e fragilidades dos corpos? Ou talvez você ache que o corpo tem limites? Quais e por quê?
- 4) Você acha necessário um treinamento dos corpos para realizar a dança de vocês?
- 5) Nesta relação (dança e corpo) como podemos pensar a dor no específico da arte de vocês?
- 6) E o prazer?
- 7) Você acha que na arte do grupo esta colocada algum modelo ou padrão de corpo podendo ser este o oposto do balé? Vocês partiram de alguma visão de corpo para desenvolver a arte do grupo? Sua história (corporal) teve alguma influência nessa relação?
- 8) Com o passar do tempo esta relação teve alguma modificação?
- 9) Você pode explicar melhor a idéia de o corpo solucionar problemas que você fala em suas aulas de percepção física?
- 10) Como você entende a relação entre corpo – pensamento – dança?
- 11) Quais características tem que ter uma pessoa para ser bailarina do Cena 11?

3ª temática: Como você entende a tecnologia na arte do grupo?

- 1) Por que da utilização da tecnologia? Qual a função da tecnologia na arte do grupo?
- 2) Quando começou a ser utilizada a tecnologia na arte do grupo?
- 3) Ocorreram modificações nesta utilização do início do trabalho e agora? Quais e por quê?
- 4) Você identifica esse dialogo das artes com as tecnologias como uma tendência crescente no universo das artes? Se, sim você acha esse diálogo importante e por quê?
- 5) Você considera o Cena 11 pioneiro dessa relação entre arte e tecnologia no Brasil?

- 6) Você acha que vocês estão influenciando outros grupos com essa tendência?
- 7) Como você entende o particular do Cena 11 nesse diálogo com as tecnologias comparado a tudo que você está vendo nos eventos que vêm participando pelo mundo?

4ª temática: Como você entende a relação entre ciência e arte no grupo?

- 1) Skinnerbox é um experimento científico. Por que esse nome e qual a relação se estabeleceram com suas teorias para organização da arte do grupo?
- 2) Têm outras teorias científicas que auxiliam a construção do grupo? Quais e por quê?
- 3) Você entende o que o grupo faz como ciência? Por quê?
- 4) Você poderia me falar um pouco sobre como pensar na Seleção natural na dança?

5ª temática: como você entende a arte do grupo no universo da dança e das artes em geral?

- 1) Como você entende essa projeção do trabalho da companhia no cenário nacional e internacional?
- 2) Você entende a arte de vocês como um diferencial no universo da dança? Se sim, mesmo com a crescente utilização de tecnologias por outros grupos? Qual é o diferencial?
- 3) Como você entende os convites que você vem recebendo para participar de eventos em dança, tanto para julgar, curador? Como do Itaú e outros?
- 4) Quais são os principais convites recebidos por você e o grupo?
- 5) Você compreende o que o grupo faz como dança?

6ª temática: sua personalidade....O que você entende que advém de sua personalidade na construção da arte do grupo?

- 1) Como você entende sua participação na arte do grupo?
- 2) A técnica percepção física foi uma construção sua?
- 3) Como você descreve o grupo? O que é o grupo para você?