

Joanna Mendonça Carvalho

Corpos em risco

Etnografando bailarinos de dança contemporânea em Florianópolis com ênfase em suas trajetórias na dança, concepções de corpo e corporalidade

Florianópolis-SC
2006

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Corpos em risco

Etnografando bailarinos de dança contemporânea em Florianópolis com ênfase em suas trajetórias na dança, concepções de corpo e corporalidade

Joanna Mendonça Carvalho

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, curso de Pós-Graduação em Antropologia Social/PPGAS, Centro de Ciências Humanas/CFH, Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sônia Weidner Maluf

Florianópolis/SC
2006

Entro imediatamente nas minhas idéias, e digo-vos, sem outro preâmbulo, que a Dança, no meu entender, não se limita a ser um exercício, um divertimento, uma arte ornamental, por vezes, um jogo de sociedade; é uma coisa séria e, sob certos aspectos, uma coisa muito venerável. As épocas que compreenderam o corpo humano, ou que, pelo menos, recolheram o sentimento do mistério dessa organização, das suas capacidades, dos seus limites, das combinações de energia e de sensibilidade que encerra, cultivaram, veneraram a Dança.

Paul Valéry, *apud* Sasportes, José. *Pensar a dança*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p.74.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por todo o apoio desde sempre, e também aos “pais de consideração” Ed e Pascal;

Ao meu companheiro Kako;

Aos meus irmãos e à minha irmã;

Aos familiares;

Aos/Às bailarinos/as entrevistados/as;

Ao Cnpq pela bolsa;

À Sônia, orientadora paciente e presente que me acompanha desde os meus primeiros passos na academia;

Aos professores integrantes da banca de qualificação do projeto, Rafael Bastos e Deise Montardo, que participam desta pesquisa desde o tcc;

Ao Laboratório de Antropologia das Religiões/NUR e ao PPGAS;

Aos amigos;

À Fernanda Gobbi e Aline Luz pelas informações das revistas sobre dança;

À Ana Alonso e outras companheiras de dança, Fê e Sara;

Às muitas outras pessoas que participaram de alguma maneira do processo de realização da dissertação.

SUMÁRIO

<i>Resumo/Abstract</i>	6
Introdução	8
Falar e escrever sobre arte.....	8
A pesquisa.....	10
Capítulo 1- Antropologia da arte, dança e dança contemporânea	14
1- Arte e dança em um contexto antropológico.....	14
1.1 Arte e vida social: reflexões antropológicas.....	17
1.2 A dança na antropologia.....	21
2- Situando a dança contemporânea na história da dança cênica.....	32
2.1 Grupos de dança contemporânea em Florianópolis.....	36
3- Concepções de dança e dança contemporânea segundo os entrevistados.....	38
3.1 Alguns depoimentos sobre dança contemporânea.....	39
3.2 Considerações sobre concepções e práticas de dança contemporânea.....	48
Capítulo 2- Trajetórias e atividades dos bailarinos	53
1- Apresentando os dançarinos entrevistados e alguns dados de seus perfis.....	54
2- Trajetórias na dança.....	61
2.1 Iniciação no universo da dança: dois modos gerais.....	63
2.2 Tornar-se dançarino: algumas características.....	69
3- Rupturas e novas escolhas.....	75
Capítulo 3- Fabricando corpos, construindo a dança	83
1- Abordagens do corpo na antropologia.....	84
2- Preparação corporal: corpos fabricados pela e para a dança.....	91
2.1 Trabalhando o corpo: exercícios e técnicas.....	94
a) Balé clássico.....	95
b) <i>Jazz</i>	97
c) “Língua de sapo”, “ponto fixo”, “corpo-onda”: corpos de dança contemporânea”.....	99
3 Outras atividades corporais.....	109
0. Superar dores e lesões.....	114
1. Alimentação.....	117
3- Construindo a dança.....	120
3.1 Pensar o corpo e a dança.....	121
3.2 Os processos criativos.....	124
3.3 Ensaios.....	132
Considerações finais	137
Bibliografia	140
Anexos	145

RESUMO

Este estudo é orientado por três eixos: o primeiro se refere às noções de corpo e de corporalidade, o segundo gira em torno da antropologia da dança - o que remete também a concepções de arte e corpo -, e por fim, o terceiro trata mais especificamente do corpo na dança contemporânea, dos discursos e das práticas a ele atribuídos.

Como metodologia, foram realizadas participações, observações e o acompanhamento de dez bailarinos em suas atividades de dança, assim como entrevistas com os mesmos e consulta ao material produzido no campo jornalístico e na própria área de dança na qual esses dançarinos se inserem - como folhetos de seus espetáculos, matérias e notas sobre eles e/ou sobre seus grupos.

A pesquisa enfoca a preparação e utilização dos corpos dos bailarinos para a dança, e como eles percebem e falam sobre estas questões a partir, sobretudo, dos relatos acerca de suas trajetórias no universo da dança. A discussão sobre concepções de arte e de dança também é desenvolvida, assim como sobre as noções de dança contemporânea e a idéia de um corpo que está “dançando o contemporâneo”. Toda essa preparação para a dança mostrou como os corpos são especificamente “fabricados” pela e para a dança, e como esta é por sua vez construída através das atividades cotidianas dos bailarinos e de suas percepções. Esses corpos contemporâneos se apresentam como corpos que em geral se opõem aos do balé clássico, questionando, segundo os bailarinos, preceitos de um corpo “padronizado”, orientado por linhas retas e passos já codificados da técnica clássica, e por isso buscam se “contorcer”, se “soltar”, se “jogar no chão” aceitando a lei da gravidade. Do mesmo modo, foi possível perceber que esta preparação para a dança não revela apenas um processo, mas constitui a própria dança - a qual, portanto não se resume às apresentações dos espetáculos.

PALAVRAS-CHAVE: antropologia da dança, corpo e corporalidade, dança contemporânea.

ABSTRACT

Cette étude est orientée par trois axes: le premier concerne les notions de corps et de corporalité, le deuxième évoque l'anthropologie de la danse - ce qui renvoie aussi à des conceptions d'art et de corps -, et enfin, le troisième aborde plus spécifiquement le corps dans la danse contemporaine, les discours et les pratiques qui lui sont attribués.

Comme méthodologie il a été utilisé des participations, des observations et l'accompagnement "in loco" des dix danseurs lors de leurs activités de danse, ainsi que des interviews avec eux et une consulte au matériel produit dans le champ du journalisme et dans le propre champ de la danse dans lequel ces danseurs s'insèrent - comme des brochures de ses spectacles, des articles et des notes sur eux et/ou leurs groupes.

La recherche met en lumière la préparation et l'utilisation des corps des danseurs pour leurs activités en danse, et la manière dont ils perçoivent et parlent sur ces questions à partir, surtout, des récits sur ses trajectoires dans l'univers de la danse. La discussion sur des conceptions d'art et de danse est aussi développée, ainsi que sur les notions de danse contemporaine et l'idée d'un corps qui "danse le contemporain". Toute cette préparation pour la danse a montré comment les corps sont spécifiquement "fabriqués" par e pour la danse, et comment celle-ci est à son tour construite à travers les activités quotidiennes des danseurs et leurs perceptions. Ces corps contemporains se présentent comme des corps qui en général s'opposent à ceux de la danse classique, questionnant, selon eux, les préceptes d'un corps "étalonné", orienté par des lignes droites et des pas déjà codifiés de la technique classique, et c'est pour ça qu'ils cherchent à "se tordre", à "se lâcher", à "se jeter par terre" acceptant la loi de la gravité. De même, il a été possible de vérifier que cette préparation pour la danse ne révèle pas seulement un processus, mais constitue la propre danse - qui ne se résume pourtant pas aux présentations des spectacles.

MOTS-CLÉS: anthropologie de la danse, corps et corporalité, danse contemporaine.

INTRODUÇÃO

Falar e escrever sobre arte

Começo esta dissertação retomando criticamente uma reflexão que fiz na minha monografia de conclusão do curso de Ciências Sociais¹. Se na época eu me identifiquei com a colocação de Geertz² sobre a dificuldade de se falar em arte, depois de uma observação do professor Rafael Bastos durante o curso de antropologia da arte repensei essa posição. De que contexto e inserção no mundo Geertz fez esta afirmação a não ser de sua experiência como um ser fundamentalmente acadêmico, “não artístico”?

Pois bem, como em uma pesquisa antropológica o antropólogo deve se inserir por um tempo no universo nativo, não deveria ser difícil falar sobre um tema do ponto de vista da experiência de inserção em campo - no meu caso acrescida de uma certa familiaridade com o assunto em questão e que já tinha se dado até antes mesmo da pesquisa realizada no trabalho de conclusão de curso. A dificuldade que se colocou para mim parecia ser de outro cunho: o do distanciamento, pois desde os seis anos de idade eu tenho contato com aspectos do universo da dança e continuo a fazer aulas de dança até hoje³.

Teorias, percepções e princípios antropológicos encontrados tanto nas sugestões da banca de qualificação e nos encontros com minha orientadora, como em leituras relativas ao tema sobre o qual escolhi trabalhar, auxiliaram-me em muito a contextualizar e relativizar alguns conceitos nativos que me pareciam familiares. A própria atividade de campo e a minha aproximação com os/as bailarinos/as enquanto pesquisadora e antropóloga, e não como dançarina, acabou pressupondo a necessidade de distanciamento.

Além desta questão, outras dificuldades foram encontradas durante a pesquisa. Se na preparação corporal dos bailarinos a busca por ir além dos limites do cansaço - da dor e dos conhecimentos que se tem sobre seu próprio corpo, o que ele pode fazer ou

¹ CARVALHO, Joanna Mendonça. *Corpos que dançam, corpos que falam: uma etnografia do grupo de dança Cena 11 radicado na cidade de Florianópolis*. Trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais. Florianópolis, UFSC, 2004.

² GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

³ Para uma descrição de minha trajetória na dança ver CARVALHO, 2004.

não - encontra-se constantemente presente, no trabalho intelectual acadêmico, no qual se insere a antropologia, por um lado não é muito diferente. É preciso muitas horas de “chá de cadeira” em frente ao computador para organizar os dados, escrever, ler, reescrever e reler, repetindo tantas vezes esses processos para produzir a tão esperada dissertação.

Além de ser de uma ginástica mental, este trabalho intelectual é também uma superação das dores corporais por ficar sentada tanto tempo, digitando e lendo, esteja fazendo muito frio ou muito calor, como é o tempo na cidade de Florianópolis. Mas assim fez-se necessário para a “concretização” das idéias que afloraram durante a gostosa pesquisa de campo e o árduo e corporalmente doloroso trabalho de organizar, analisar os dados e escrever.⁴

Acredito que essa experiência própria já fala um pouco sobre o meu interesse pelo tema: arte, corpo e dança. Especificamente dança contemporânea por uma curiosidade despertada ainda quando eu era criança. Em meados dos anos 80 quando havia participado de um espetáculo de balé clássico, no mesmo dia assisti a uma coreografia de dança moderna⁵ que me causou, na época, um certo estranhamento. Aqueles dançarinos pintados de preto e branco com os cabelos arrepiados e roupas bem coladas ao corpo, dançando sobre um cubo igualmente preto e branco, pareciam ser de “outro planeta” aos olhos de uma menina de seis anos que tinha dançado um papel de “paqueta”⁶. Não lembro exatamente que tipos de movimentos esses “seres” realizaram, mas deviam ser diferentes dos que eu já tinha visto para ficar tão gravado em minha memória.

Mais tarde, já com 15/16 anos, pude assistir a apresentações de dança - sob a denominação dança contemporânea - em que bailarinos/as dançavam com objetos, tais como bolsas e cadeiras, contracenando com estes quase como se fossem outros corpos. Isso também me instigou bastante a curiosidade. Não pensei que estas impressões fossem um dia estimular uma investigação mais aprofundada de minha parte, mas os poucos estudos que se tem na área de antropologia da dança, especificamente dança contemporânea, e minha vontade de desenvolver questões que foram sendo colocadas a partir da experiência de fazer a monografia e de conhecer trajetórias de outros/as

⁴ Confesso que a minha parada com as aulas de dança durante o segundo semestre do ano passado não me ajudou muito a “dissolver” as dores corporais do ato de ficar sentada em frente ao computador.

⁵ Creio ter sido essa a denominação para aquele tipo de dança.

⁶ Era um espetáculo infantil sobre o programa da Xuxa. Na época, as “paquetas” faziam parte do quadro de personagens deste programa infantil. Vestiam fardas inspiradas nas vestimentas dos soldados, havendo duas cores para esses uniformes: azul e vermelho.

bailarinos/as, junto com o suporte do meio acadêmico, sustentaram a continuidade da pesquisa.

Os sete anos residindo em Florianópolis, fazendo aulas de dança, assistindo a espetáculos em festivais de dança da cidade e conhecendo um pouco os grupos existentes, possibilitaram uma inserção gradual no campo. Mesmo assim, foi necessário achar as pessoas certas em lugares certos para conseguir os contatos dos/as bailarinos/as com quem optei trabalhar. A seleção destes/as foi justamente a temporalidade em que estão inseridos no universo da dança na cidade, ou seja, em sua maioria, foram escolhidos bailarinos/as que estão dançando já há algum tempo, encontram-se atualmente estabelecidos em Florianópolis e neste local criam seus espetáculos.

A pesquisa

Esta dissertação consistiu em discutir noções de corpo, arte, dança e dança contemporânea, tendo como foco a preparação corporal para a dança. As questões levantadas se deram a partir dos dados encontrados na pesquisa de campo realizada entre bailarinos/as de dança contemporânea que atuam na cidade de Florianópolis. Foram feitas sete entrevistas semi-estruturadas no ano de 2005, que, somando às entrevistas feitas com três bailarinos/as do grupo *Cena II* durante a pesquisa de monografia em 2003, fazem o total de dez trajetórias analisadas. O campo contou também com a minha presença em três *jam's sessions*⁷, doze ensaios⁸, três espetáculos e treze aulas assistidas.

Opto por focar sobre o corpo e a corporalidade pelo fato de a dança apresentar-se como um espaço privilegiado para pensar estas questões, afinal de contas, o “instrumento” no qual os/a bailarinos/as “tocam” a sua dança é o seu próprio corpo em relação a outros corpos, a um determinado tempo e espaço cênico e a efeitos de cenários e iluminações. Como se verá ao longo desta dissertação, o conceito antropológico de

⁷ As *jam's sessions* são encontros realizados geralmente em uma sala de dança, em que pessoas, bailarinos ou não, se encontram para praticar o improviso na dança. Este termo é emprestado da música, pois a proposta de improviso está presente em ambas estas instâncias artísticas. Na cidade de Florianópolis estes encontros acontecem no CIC, uma vez por mês desde o ano de 2004, e começaram sendo organizados pelas quatro professoras que dão aulas nas oficinas de arte da mesma instituição. Geralmente são apresentadas coreografias e trabalhos de dança ao final dos encontros.

⁸ Os ensaios assistidos não dizem respeito a um único grupo de dança nem a um bailarino, são a soma de ensaios de diferentes bailarinos, consequentemente de diversos grupos.

técnicas corporais⁹ orienta este trabalho, mas ao mesmo tempo não se confunde com termos nativos, tanto porque na antropologia esta noção não abrange apenas o universo da dança¹⁰, como porque ela não apareceu nas falas dos/as entrevistados/as. Desta forma, outros termos são utilizados para se referir às técnicas corporais na dança, tais como, técnicas de dança e técnicas de outras atividades corporais que não são consideradas propriamente dança. A própria idéia de técnicas corporais em dança e de atividade corporal já se distinguem do conceito antropológico inaugurado por Mauss.

O primeiro capítulo discorre sobre *arte e dança em um contexto antropológico*, noções e características da *dança contemporânea*. Descreve também os *grupos de dança* nos quais os/as bailarinos/as entrevistados/as se inserem ou já se inseriram por algum tempo, um contexto da dança contemporânea na cidade de Florianópolis, concepções de arte e dança para os entrevistados, e as suas escolhas pela dança que fazem.

Nestas discussões aparece uma questão que é recorrente nos próximos capítulos da dissertação, revelando noções de dança contemporânea e de corpo às quais estão diretamente ligadas às trajetórias e inserções dos/as bailarinos/as no universo da dança. Ela se refere à idéia e experiência de passagem - na maioria das vezes cronológica - pelo balé clássico, pelo *jazz*, pela dança moderna para se chegar à “dança contemporânea”, em um movimento de “negação” das técnicas e concepções clássicas, do *jazz*, e uma ainda confusa ou por vezes ausente referência ao termo dança moderna ou ainda pós-moderna.

Assim, no segundo capítulo eu analiso aspectos das *trajetórias* dos/as dez bailarinos/as, itinerários que apresentam certos aspectos em comum e histórias no universo da dança que passam por uma tendência em negar preceitos do balé e, por vezes, das técnicas de *jazz*. Exponho e discuto também parte dos contextos em que vivem, suas opções por trabalhar com dança e características destes trabalhos, como chegaram a consolidar estas atividades enquanto dançarinos/as, momentos semelhantes nestas trajetórias - como passar por um período em que se para de fazer aulas de dança ou de dançar em palco - enfim, aspectos de seus itinerários no universo da dança. Introduzo também outras questões em suas trajetórias, tais como a procedência dos/as bailarinos/as, desde quando se estabeleceram na cidade (no caso dos que não nasceram

⁹ Ver MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*, vol.2, São Paulo: EPU, 1974 b [1934].

¹⁰ Ver o item 3.1 desta dissertação.

neste local), idade, onde moram, com quem, qual a relação do sustento para a dança e com a dança, dentre outros fatores.

O terceiro capítulo, por fim, aborda mais especificamente a questão do *corpo e da corporalidade* presente nos trabalhos desses/as dançarinos/as, mostra como se dá a *preparação corporal para a dança* pela qual eles passam, como os corpos acabam sendo “fabricados” para e pela dança e de que maneira esta dança é construída. Para tal, apresento e discuto as atividades mais centrais que estes corpos exercem na dança, que são as aulas de dança ou outros tipos de trabalhos corporais, os exercícios presentes nestas aulas, cursos e experiências em dança, os ensaios, dentre outras.

Estes *ensaios* mostraram ser espaços fundamentais nos processos de criação em dança, nos momentos de montagens de coreografias - ou partituras, ou ainda cenas -, nas escolhas e relações com sonoridades e músicas e nas maneiras de lembrar e/ou registrar partes deste processo criativo.

Todas estas questões nos levam justamente ao título desta dissertação. Pensar o corpo na dança é pensar como estes corpos se constroem ou são “fabricados”, em que contextos eles se inserem e o que acabam expressando através das movimentações e das próprias concepções de corpo e de dança. Enfim, que corpo é este, ou que corpos são estes? Corpo múltiplo, “particular”, “contorcido”, “solto”, “natural”, que se “estatela” no chão, um “corpo em risco”...

Extraída da fala de uma bailarina entrevistada ao descrever o tipo de corpo trabalhado pelo grupo *Cena 11*, a expressão “corpo em risco” se refere a um corpo que questiona seus limites físicos através de questões sobre violência física, lembrando a imagem também de um corpo do universo virtual, do vídeo-game, um corpo robô. Podemos pensar esta questão do risco para além da dimensão física, ampliando para uma condição e forma de pensar o corpo, a dança e a arte. Como se verá no capítulo três, o discurso nativo aponta muitas vezes para a idéia de um corpo e de uma dança que estão constantemente em construção, que se colocam desafios conceituais questionando aspectos consolidados na dança e na arte. Estes corpos que “desafiam” têm relação com os “corpos em risco” citados no título da dissertação, termo que coloco no plural deslocando-o da especificidade de um corpo do *Cena 11*, e passando a figurar a condição plural e conceitual destes “corpos contemporâneos”.

Antes de adentrar o texto propriamente dito, acho importante colocar que muitas vontades também acompanharam este percurso de realização da dissertação, tais como a de incluir fotos ao longo dos capítulos, sobretudo o terceiro, e uso destas imagens como

forma de relacionar e mostrar as maneiras pelas quais os/as bailarinos/as utilizam seus corpos na dança. Isto não foi possível devido, sobretudo, à escassez de recursos materiais e de conhecimento técnico necessários para se trabalhar com imagens.

Gostaria igualmente de ter produzido um dvd completo para acompanhar esta dissertação, com fotos, filmagens, histórias dos dançarinos/as entrevistados/as e recorte de jornais e revistas sobre os trabalhos destes/as bailarinos/as, o que deixaria o leitor visualmente e sonoramente a par do universo pesquisado. Infelizmente estes desejos não puderam se concretizar no momento, ficando para planos futuros, quem sabe. Talvez ainda seja possível produzir um dvd apenas com algumas filmagens que consegui fazer, não abrangendo todos/as os/as entrevistados/as, mas uma boa parte destes/as.

A proposta colocada pela professora Deise Montardo - durante a defesa do projeto desta dissertação - da mesma forma não pôde ser posta em prática em meu trabalho, ficando a idéia de promover, mediar e analisar um debate entre os/as bailarinos/as entrevistados/as também para uma possível ocasião futura. O que pôde ser feito neste momento e condições possíveis, se fez. De qualquer forma, agradeço mais uma vez àqueles que me ajudaram nesta empreitada, restando-me uma única exclamação a colocar: boa leitura!

CAPÍTULO 1

Antropologia da arte, dança e dança contemporânea

Neste capítulo, discutirei algumas formas de pensar a arte e a dança sob uma ótica da antropologia¹¹. Iniciando por uma abordagem mais ampla da arte e da dança como objetos de estudos antropológicos, apresentarei em seguida algumas características e um pouco a história da dança e da dança contemporânea a partir da literatura consultada¹² e das minhas próprias experiências em estudos de dança.

Por fim, introduzirei parte do universo pesquisado levantando concepções nativas acerca de dança, e dança contemporânea. Desta forma, os grupos e o contexto da dança na cidade de Florianópolis, mais especificamente da dança contemporânea, serão apresentados e trabalhados para enfim tratar das concepções nativas sobre o tema.

1 Arte e a dança em um contexto antropológico

Para se pensar a arte dentro da antropologia, e até fora dela, creio que a discussão já apresentada na introdução possa ser um bom início. Se partirmos do pressuposto de que não é difícil falar de arte já estamos, a meu ver, colocando outras questões, sobretudo a da decomposição de uma certa idéia de “aura” na arte¹³. Esta noção de “aura” acaba sendo um dos fatores que nos faria pensar que falar em arte seria

¹¹ Sobre esta questão, gostaria de ressaltar a importância da disciplina de “Antropologia da arte” ministrada no segundo semestre do ano de 2005 pelo professor Rafael Bastos.

¹² Não foi possível, no momento de pesquisa e elaboração desta dissertação, ter acesso a um material mais extenso na área de teoria e história da dança, visto que a biblioteca da universidade à qual a dissertação está atrelada não possui grande acervo sobre o tema.

¹³ Ver BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de Reprodução. In: *Sociologia da Arte, IV*, G. Velho (org.), Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pp.15-47. Discutindo as técnicas de reprodução em arte, Walter Benjamin se refere à noção de aura como ligada à unicidade da arte, ou seja, atribui-se uma aura na arte apenas às obras originais que acontecem *hic e nunc*, aqui e agora, e que têm “a unicidade de sua presença no lugar onde se encontra” (p.18). As obras reproduzidas não teriam, portanto, essa aura atribuída às originais. Segundo o autor, a idéia de aura teria aparecido pelo fato de que “as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, a princípio mágico, e depois religioso.” (p.22) Não sei se concordo muito com esta idéia - presente no pensamento evolucionista, como no caso dos estudos sobre religião em Frazer - mas uma relação possível associada à de aura seria a de que esta tem um aspecto “mágico”, algo de misterioso, difícil de explicar.

tratar de algo “misterioso”, não passível de explicações. Talvez uma primeira noção que sustente essa aura seja a idéia de genialidade e “dom inato na arte”, questão discutida por Elias¹⁴. Analisando o músico e compositor Amadeus Mozart em sua vida e obra, Elias desconstrói esta idéia mostrando o seu caráter construído cultural, social e historicamente.

Ao realizar uma pesquisa sobre músicos brasileiros “eruditos” e “populares”, Beato Filho¹⁵ observa que uma das características que levam à idéia de uma aura presente em algumas instâncias artísticas seria a dificuldade de consolidação da profissão do artista. Por isso afirma: “E como em outras profissões, as dificuldades na aquisição do corpo específico de conhecimento são de tal ordem que terminam por conferir uma aura de ‘mistério’ e o ‘esoterismo’ a certas profissões artísticas”.¹⁶

De fato, os espaços de aprendizagem e ensino de um corpo específico de conhecimento em arte não são muito numerosos, pelo menos no Brasil. O ensino de artes nas escolas de 1º e 2º graus não tem subsídios para desenvolver tal feito, e, se comparados a outros campos profissionalizantes, percebemos que até nos espaços acadêmicos os cursos de artes existem em sua minoria. No caso da dança, há, por exemplo, no Brasil apenas dois cursos em universidades federais, o da UFBA e o da UFRJ, e um curso na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp¹⁷. Estes fatos¹⁸ de certa forma influenciam e retardam uma consolidação maior do profissional na área de dança.

Quando se trata de arte erudita este reconhecimento do artista é até mais presente, devido tanto a uma maior sistematização deste conhecimento específico, como o mostra Beato Filho, como também porque as formas de definição neste campo já estão

¹⁴ ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Schröter, Maichael (org). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

¹⁵ BEATO, FILHO. *Músicos Brasileiros: “Eruditos” e “Populares”*, Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, s/d. Pesquisa realizada com dotações da Fundação FORD/ANPOCS e da FUNARTE.

¹⁶ Idem, p.4.

¹⁷ Segundo SOUZA e PEREIRA, s/d, “Em 1957 foi criada a primeira Escola de Dança pela bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudska na Universidade Federal da Bahia. Em 1985, foi implantado o Curso de Dança no Instituto de Artes da UniCamp, pela coreógrafa Marília de Andrade. Em 1994, o curso de Bacharelado em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro, criado pela professora e coreógrafa Ana Célia Sá Earp. Esses são alguns cursos que foram implantados em instituições públicas de ensino e outros foram criados em instituições privadas, como: Faculdade de Dança da Universidade, no Rio de Janeiro, Faculdade de Dança Angel Viana, também no Rio, Faculdade de Artes de Curitiba, no Paraná; Faculdade de Dança de Santos, em São Paulo; Faculdade Marcelo Tupinambá, em São Paulo; Faculdade de Dança Anhembi Morumbi em São Paulo; entre outras.” (p.2)

¹⁸ Dentre outras questões citadas pelos/as bailarinos/as entrevistados/as, tais como dificuldades em conseguir se dedicar à dança, fazer as aulas, etc..., e de receber financiamento por parte dos governos para ser profissional de dança e realizar espetáculos.

mais qualificadas. No Brasil, onde os recursos destinados à arte em geral não são muitos, os músicos eruditos ainda chegam a ser contratados para tocar em orquestras, ou tornam-se professores e dão aulas em universidades e/ou escolas de música públicas ou particulares. Já os músicos populares, pelo menos os que ainda não se tornaram famosos, costumam tocar mais em bares e casas noturnas, e não são muitos os que conseguem algum tipo de contrato que lhes ofereça uma certa estabilidade. Alguns também trabalham como professores de música.

Na dança acontece um pouco o mesmo em relação à dança clássica (considerada erudita), e às outras danças. Como o balé clássico foi o primeiro tipo de dança cênica a se instalar no Brasil¹⁹, existem escolas bem antigas²⁰ dessa prática. Até a década de 70/80, as escolas de balé clássico eram mais numerosas, mas logo começaram a oferecer também aulas e cursos de *jazz* e dança moderna. O *jazz* foi de certa forma, incorporado aos moldes do clássico, no sentido de ser passado através de passos prontos e sistematizados²¹, e de ter uma grande aceitação como atividade física para crianças e adolescentes.

Atualmente muitos pais colocam os filhos, em sua grande maioria meninas, para fazer aulas de balé ou *jazz*, mas ainda poucos as incentivam a frequentar aulas de dança moderna, contemporânea, danças populares, étnicas ou algum outro tipo de dança.²² Como pude perceber ao assistir duas aulas de dança para crianças oferecidas por Marcelo Cavalcanti -bailarino por mim entrevistado- o *jazz* e a dança de rua, ou *street dance*, são também ensinadas em escolas de 1º grau.²³

Em relação a um reconhecimento profissional do dançarino em geral, poucos conseguem manter-se apenas dançando em companhias e sendo contratados por estas, por isso, muitos acabam dando aulas de dança contemporânea em centros culturais ou outros espaços. No Brasil, existem poucas companhias de dança contemporânea que assalariam os bailarino/as, como acontece com os músicos de orquestras, sendo que estes casos existem mais nas grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte. Conforme trabalhado na minha monografia²⁴, o grupo de dança *Cena 11*,

¹⁹ Ver MEYER, 1994.

²⁰ Há muitas escolas ou academias antigas de balé clássico nas cidades brasileiras, como é o caso da Academia Albertina Ganzo em Florianópolis. Algumas capitais do país têm também um corpo de baile, ou seja, um grupo de dança clássica que, com incentivos do governo, do estado ou de empresas, emprega e remunera bailarinos/as.

²¹ Tratarei destas concepções mais adiante.

²² Algumas diferenciações de tipos e estilos em dança estarão expostas no item 1.4, sempre atentando para o caráter precário e arbitrário destas classificações.

²³ Falarei mais sobre esta questão mais adiante.

²⁴ CARVALHO, 2004.

radicado na cidade de Florianópolis, é o único que, na capital, se mantém como grupo profissional de dança, os demais, como veremos adiante, apresentam diversas maneiras de se sustentar.

Outros fatores que podem influenciar a idéia de uma “aura” na noção de arte são as próprias maneiras em que a arte acontece, ou seja, as formas de ritualização ou operação ritualística das apresentações artísticas. Na cultura ocidental, a dança cênica, as artes cênicas e os concertos e shows de música são geralmente apresentados em um palco de teatro com o formato do tipo italiano.²⁵

Além da existência desse “espaço ritual”²⁶, no qual as práticas artísticas costumam acontecer, há também todo um “tempo ritual”, posto que essas apresentações acontecem com horas marcadas, que muitas vezes têm seu início entre 18:00 e 21:00, com término entre 20:00 e 24:00, a depender do horário de início.

Assim, assistir a uma apresentação em um teatro significa primeiramente estar informado sobre esta, a data e o local, depois se deslocar até este espaço, muitas vezes participar do sistema de trocas vigente efetuando um pagamento na bilheteria, entrar e se acomodar em um assento na platéia, sentar e esperar o toque das 3 sirenes indicando o início formal da apresentação. Em seguida participa-se do trabalho dos artistas de maneira geralmente observativa, bate-se palmas ao final da apresentação e deixa-se o teatro com algum tipo de sensação sobre o que se viu. Grosso modo seria isto.

Mas, finalmente, o que significa partir do princípio de que falar e escrever sobre arte não é difícil? Significaria, de certa forma, partir de uma determinada concepção ou mesmo de diversas concepções de arte que questionam justamente noções colocadas no início deste capítulo, dentre outras questões que serão tratadas em seguida.

1.1 **Arte e vida social: reflexões antropológicas**

Na tradição antropológica, a arte foi se constituindo lentamente enquanto campo de estudo, e teve como trabalho inicial e mais representativo a obra *Primitive Art* de Franz Boas²⁷. Partindo de uma concepção antropológica que se contrapunha, sobretudo,

²⁵ Essa espécie de palco consiste em um tablado de nível superior onde os artistas se apresentam e para o qual o público, que se encontra frente a ele, dirige seu olhar e assiste aos trabalhos dos artistas.

²⁶ A noção de ritual aqui utilizada inspira-se um pouco na concepção de Turner (1974), mesmo que com algumas diferenças no emprego deste conceito e na própria área de pesquisa de campo do autor. Discutirei um pouco mais sobre o tema no item.1.2.

²⁷ BOAS, 1955 [1927].

às teorias evolucionistas, o autor tem como fundamento teórico a idéia de unicidade do ser humano enquanto ser simbólico, ou seja, todas as etnias e culturas teriam o mesmo processo simbólico mental, e a ênfase nos processos históricos de cada cultura. Desta forma ele estuda aspectos das artes, mais especificamente artes gráficas e artesanatos, de diversas culturas e regiões do mundo, atendo-se mais às formas e aos elementos formais do que à estética ou à idéia de beleza.

É interessante notar que Boas inaugura uma antropologia da arte já rompendo com a noção ocidental de arte ligada puramente à técnica e à estética, que se encontra presente até hoje no imaginário social sobre a arte. Outro ponto importante é que mesmo o autor tendo intitulado a obra de “A arte primitiva”, ele não pensa em uma separação entre arte primitiva e não-primitiva, já que todas as culturas produzem arte com o mesmo arsenal mental e simbólico. Para Boas, as diferenciações ocorrem com os estilos, e isto pode acontecer dentro de uma própria cultura, ou seja, os diversos estilos não variam apenas no nível cultural, mas também no âmbito individual.

Técnica, estética e estilo são noções básicas às quais se costuma atrelar a arte na cultura ocidental. Além destas, existem outras como gênero artístico, forma e arte como comunicação. Não discutirei a fundo cada uma delas, mas a partir dos conceitos encontrados em campo fez-se necessário um aprofundamento maior pelo menos do termo técnica e da concepção de arte como comunicação. Os/as bailarino/as não utilizaram muito a palavra estética²⁸ para falarem de seus trabalhos, e trataram pouco da idéia da beleza e do belo na dança.

No dicionário de etnologia e antropologia “Dictionnaire de l’Ethnologie et de l’Anthropologie”, Bonte-Izard discutem o que seria uma antropologia da arte e seus preceitos. Para tanto, partem do mesmo princípio encontrado em Boas ao se referirem a uma não separação entre arte primitiva e não-primitiva. Os autores sugerem assim uma volta ao sentido de arte originário do latim, *ars*, no qual a arte seria tanto uma forma que o ser humano tem para “(...) produzir objetos da mesma maneira que a natureza produz fenômenos (...)”²⁹, como “(...) um conjunto de regras, ou de técnicas, que o pensamento deve acionar para atender ao conhecimento e representar o real”.³⁰ Desta maneira, afirmam que uma antropologia da arte seria “o estudo da relação que cada cultura

²⁸ Creio que a palavra estética esteja atualmente, de forma comum, mais relacionada à estética física do corpo, à idéia de salão de beleza e o que se faz nesse tipo de lugar do que à arte. Estética no fundo é um conceito que não se encontra somente no universo artístico, mas em outras atividades humanas.

²⁹ Todas as traduções de citações de textos em inglês ou francês são feitas por mim.

³⁰ BONTE-IZARD, 2002, p. 82.

estabelece entre estes dois aspectos da noção de arte - entre certas formas de conhecimento e certas técnicas de concepção e de produção de imagens- (...)”³¹

Contudo, ao abordarem a arte através da noção *ars*, os autores acabam por pensá-la em um sentido restrito, pois além de mencionarem apenas a produção de imagens na arte, eles não consideram teorias encontradas, por exemplo, em Geertz³² e Gell³³. Ambos partem do princípio de que a arte não só reproduz ou representa o social e o cultural, como também os cria, em um diálogo constante com a cultura. É justamente sobre este ponto de vista que procurei me basear para pensar tanto a dança contemporânea como o corpo na dança contemporânea, o que será tratado mais adiante.

Resgatando a discussão já feita na monografia de tcc³⁴, é importante colocar que Geertz³⁵ parte do princípio de que a idéia de arte só pode ser compreendida em seu contexto cultural e histórico. Para o mesmo, a própria preocupação e questão sobre o que é arte é situada histórica e culturalmente, assim como a associação de arte às noções de técnica e estética e também a uma visão de “independência” da arte de outras instâncias artísticas.

Sobre este último aspecto, outro autor mostra-se importante. Bourdieu³⁶ percebe que um campo artístico acaba existindo mais no plano ideal do que no plano prático. Para o autor, essa idéia de independência da arte e de campos artísticos é formada mais pelos próprios artistas em suas vontades de criar identificações próprias do que pelos eventos e campos artísticos.

Retornando a Geertz, é importante notar sua crítica à idéia de arte relacionada apenas ao artesanato e à visão funcionalista que vê na arte apenas a função de definir relações sociais. Analisando algumas pinturas de artes tribais, o autor conclui que “(...) ritos, mitos e a organização da vida familiar ou da divisão do trabalho são ações que refletem os conceitos desenvolvidos na pintura da mesma forma que a pintura reflete os conceitos subjacentes da vida social”.³⁷

Este trocadilho de Geertz indica justamente a relação dialógica entre vida social e arte, arte e vida social, uma influenciando a outra. Para ele, a arte seria “(...) um

³¹ Ibidem.

³² GEERTZ, 1997.

³³ GELL, 1998.

³⁴ CARVALHO, 2004.

³⁵ GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural”. In: O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

³⁶ BOURDIEU, 2000.

³⁷ GEERTZ, 1997, p.152.

produto da experiência coletiva que vai bem além dessa própria experiência”.³⁸ Ou seja, uma teoria da arte para o autor, é uma teoria da cultura. Voltamos ao nosso ponto de partida, à noção de que a arte não só “(...) é um fenômeno social, cultural e histórico e como tal deve ser estudada”³⁹, mas também é produtora de sentidos e influencia aspectos culturais.⁴⁰

Apesar de trabalhar mais com os objetos artísticos e com as artes visuais, algumas reflexões de Alfred Gell abordam a idéia de arte como algo ativo no processo sócio-cultural. Quando o autor diz que vê a arte “(...) como um sistema de ação, intencionado a mudar o mundo mais do que a decodificar proposições simbólicas sobre ele”⁴¹, Gell rebate a noção de arte como apenas reprodutora ou “decodificadora” de aspectos sociais e culturais. Ao falar de arte, o autor opta por enfatizar as noções de *agência, intenção, causa, resultado e transformação*, mais do que comunicação simbólica.

Gell discorda em estudar arte tanto a partir de uma perspectiva da semiótica quanto através de um estudo *cross-cultural* da estética, como proposto em Sally Price (1989). Para o autor, estética não é uma palavra que possa ser a mais adequadamente adotada como parâmetro para se estudar arte em diversas culturas. Distinguindo ainda o objeto de estudo do antropólogo da arte daquele de um crítico em arte, Gell afirma que a antropologia da arte tem como foco mais o “(...) contexto social da produção da arte, a circulação e a recepção, do que inferências valorativas de trabalhos particulares (...)”⁴².

Desta forma, o autor delimita que a definição de objeto artístico não é nem institucional, nem semiótica, mas sim teórica. Propõe que a antropologia da arte considere as instituições artísticas e o “mundo da arte”, pois também são espaços de produção e circulação da arte. Tais discussões nos colocam a par das noções de arte presentes na antropologia, contudo outras teorias que não as do campo antropológico propriamente dito podem ser importantes para se pensar arte.

Em um diálogo com análises de Benjamin e Adorno, Eco⁴³ trabalha a noção de arte e apresenta uma saída interessante para se pensar nela. Discutindo a idéia de arte ligada à estética, o autor questiona “se as definições gerais da arte elaboradas pelas

³⁸ Ibidem, p.165.

³⁹ VELHO, 1977, p. 7.

⁴⁰ No capítulo sobre corpo e corporalidade veremos como este princípio também é aplicado às concepções de corpo, que o corpo não seria apenas um “receptáculo” dos aspectos sócio-culturais, mas também produtor destes, como o mostram CSORDAS, 1994 e 1999, FAZENDA, 1996, e MALUF, 2002.

⁴¹ GELL, 1998, p.6.

⁴² Idem, p.3.

⁴³ ECO, Umberto. *A definição de arte*. Lisboa: Edições 70, 1981.

estéticas são suficientemente compreensivas para se aplicarem também às novas noções surgidas no âmbito das poéticas.”⁴⁴

Em sua opinião, a arte deve justamente ser pensada em termos de poéticas e não de estéticas⁴⁵, e por isso propõe estudá-la não procurando exatamente uma definição de arte, mas pensando na idéia de uma “artisticidade”, ligada também ao contexto histórico das obras.

O conceito de artisticidade abre para se pensar na multiplicidade de formas de artes, o que, aliás, combina muito bem com preceitos antropológicos sobre as diversidades das e nas culturas. São destes pontos de vista sobre arte que procuro partir e relacionar ao universo pesquisado da dança. Mas antes de nele me aprofundar, prosseguirei com essa discussão, desta vez aplicada mais especificamente à dança.

1.2 **A** dança na antropologia

Encontramos em estudos iniciais de antropologia da dança um discurso parecido com estudos de antropologia da arte, o de que a antropologia nunca olhou muito para a arte, e que os estudos antropológicos sobre arte e sobre dança são ainda pouco existentes e valorizados comparados a outras temáticas dentro da história da disciplina.

Segundo Merriam⁴⁶, isso se deve primeiramente ao próprio conteúdo das ciências sociais, que se dá mais em cima da existência biossocial, e do comportamento econômico, social e político do ser humano. A visão de arte como separada do contexto sócio-cultural seria um segundo fator que explicaria essa certa “negligência” das ciências sociais sobre os estudos de arte, assim como a idéia de que se estudar apenas os produtos artísticos separados dos artistas é suficiente para entender a arte. Para Merriam, os produtos das artes são apenas um lado dela, e assim, analisar a dança, por exemplo, através deste ângulo, seria estudar apenas “formas de dança e seu campo técnico”⁴⁷, o que seria restrito.

⁴⁴ ECO, 1981, p.124.

⁴⁵ Parece-me que tanto em Geertz, como em Gell e Eco a noção de estética na arte acaba sendo mais relacionada a aspectos externos e visuais das formas artísticas, e que, no caso de Eco, por exemplo, a poética estaria tratando dos aspectos internos, dos significados, das metáforas presentes na arte. Também sobre o uso do conceito de estética na antropologia na atualidade, ver OVERING, Johanna. “A esthetics is a cross-cultural category: against the motion.” In: *Key Debates in Anthropological Theory*, Tim Ingold, (ed.) London: Routledge, 1996. Essa discussão está presente de uma outra maneira nos discursos nativos sobre diferentes visões de dança, o que será tratado mais adiante nesta dissertação.

⁴⁶ MERRIAM, 1971.

⁴⁷ Idem, p.98.

Dialogando então com estas idéias sobre arte, Merriam sugere que esta seja pensada como um processo simbólico, que reflete emoções, significados, comportamentos sociais e políticos, que tem uma influência na economia e nos gostos, e faz parte do processo de pensamento e comportamento do ser humano. Procurando justamente uma consolidação do campo da antropologia da dança, Royce⁴⁸ e Hanna⁴⁹ mostram como é possível estudar as culturas em seus aspectos mais diversos através da dança.

Para Hanna, a dança pode ser vista em diferentes perspectivas: a) pelo comportamento físico e estudo do corpo humano, b) como comportamento cultural através dos valores, atitudes e crenças dos povos, c) como um comportamento social, refletindo e influenciando padrões da organização social, d) através dos aspectos psicológicos “(...) envolvendo experiências cognitivas e emocionais afetadas por e afetando a vida pessoal/individual e grupal.”⁵⁰, e) como comportamento econômico através dos financiamentos em fazer aulas, investir em material para as realizações e apresentações de dança e assistir performances de dança, f) pelo comportamento político no que se refere à influência da dança em atitudes, formas de controle e mudanças políticas, e enfim, g) como comportamento comunicativo, “um texto em movimento (...) ou linguagem corporal”⁵¹.

Em sua obra *To dance is human*⁵², a autora trata a dança “(...) como um fenômeno em si mesmo e também como parte da rede de existência humana.”⁵³ O tema do livro baseia-se na visão de que “(...) a dança é pensamento humano e comportamento performado pelo corpo humano para propósitos humanos.”⁵⁴

Além de compartilhar da mesma sensação que Merriam tem com a arte, a de que existem poucos estudos sobre ela e também sobre dança com a perspectiva antropológica, Hanna afirma que não há manuais que orientem análises sobre os significados dos movimentos e da dança, existindo apenas obras sobre como tratar os movimentos físicos em si, tais como a obra de Rudolf Laban⁵⁵.

Hanna tem justamente o intuito de apresentar uma espécie de manual sobre análise de significados dos movimentos, e para tal reserva todo o segundo capítulo de

⁴⁸ ROYCE, 1977.

⁴⁹ HANNA, 1979.

⁵⁰ Idem, p. 4.

⁵¹ Ibidem.

⁵² HANNA, 1979.

⁵³ Idem, p.5.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. São Paulo: Sumus, 1978.

seu livro dizendo que este “(...) tenta definir dança usando as orientações do roteiro e fazendo-o desta forma, considera tipos de dança e a origem da dança.”⁵⁶ Mas antes de elaborar quadros que orientem análises sobre os significados dos movimentos, a autora discute um pouco noções de dança em alguns contextos.

No contexto Ubkala, um dos povos habitantes da Nigéria, por exemplo, a dança não acontece sem o acompanhamento dos tambores. Em alguns povos africanos, a noção dança envolve a música vocal e instrumental, incluindo o tambor, mas em outros povos não há esse uso. Entre os Tiv da Nigéria, a palavra dança também abarca “(...) atividades que excluimos das artes performáticas: os jogos e jogos de azar.”⁵⁷

Hanna fala do caso⁵⁸ dos aborígenes das terras do nordeste de Arnhem, povo estudado por Waterman⁵⁹. Para este povo, o que mais se aproxima da noção de dança seria a palavra *bongol*, que envolve “(...) música e dança, mas ao mesmo tempo não inclui padrões de passos e movimentos do corpo performado em algumas das cerimônias sagradas ou de certas atividades do grupo etário de crianças que nós certamente caracterizaríamos como dança.”⁶⁰

Em uma perspectiva de dançarino, a dança muitas vezes pode ser definida como comportamento humano composto por: 1) ser proposicional, 2) ser intencionalmente rítmico, 3) ter seqüências padronizadas culturalmente, 4a) ter outras atividades motoras que não as cotidianas, 4b) ter movimentos com valores estéticos e inerentes. Hanna procura também a palavra dança no dicionário e encontra uma noção ligada a “(...) movimentos ritmados tendo como objetivo produzir formas visuais por séries de poses e traçando padrões no espaço ao longo das medidas de unidades de tempo (...)”.⁶¹

Mas não só o dicionário aponta para esta idéia de dança atrelada à música, Franz Boas⁶² também partilhou desta noção ao afirmar que a dança seria composta de movimentos rítmicos de alguma parte do corpo. Contudo, é preciso situar o autor e compreendê-lo em sua época, na qual os estudos sobre arte e dança eram ainda pouco existentes. Boas não trabalhou muito, inclusive, outras formas de arte que não as visuais, assim não pôde desenvolver um aprofundamento maior a respeito de dança, música, ou teatro.

⁵⁶ HANNA, 1979, p.17.

⁵⁷ Idem, p.19.

⁵⁸ É interessante notar que este caso foi citado também por Royce (1977), parecendo ser um exemplo importante para se pensar a antropologia da dança.

⁵⁹ WATERMAN, apud HANNA, 1979, p.18/19, e ROYCE, 1977, p.8/9.

⁶⁰ WATERMAN, apud HANNA, 1979, p. 19.

⁶¹ HANNA, 1979, p. 21.

⁶² BOAS, 1955 [1927].

Tanto Hanna não concorda com tal definição, já que para ela os movimentos têm valor muitas vezes sem o componente da música, como Geertz⁶³ aponta para uma diversidade da noção de dança na história. Geertz afirma que antes da Idade Moderna, a dança era associada, por exemplo, à observação de quadros, ou seja, não a uma “(...) arte temporal relacionada com a música como é entre nós, e sim uma arte mais gráfica”.⁶⁴

Atualmente, é possível perceber em performances de dança contemporânea um questionamento quanto à idéia de dança como movimento ritmado⁶⁵, pois em muitas apresentações de dança há movimentos sem música, ou apenas o uso de som de palavras faladas - ou pelos dançarinos em cena, ou por gravações - além de existirem muitas pausas que não as ditadas pela música, mas pelos próprios movimentos.

Retornando ao projeto presente em Hanna⁶⁶, de oferecer uma espécie de roteiro para se estudar os significados dos movimentos, percebemos algumas variantes interessantes para aplicar a estudos sobre conceitos êmicos de dança. A autora faz um cruzamento entre o propósito, o ritmo intencional, os padrões culturais, os comportamentos motores não ordinários, e os movimentos como tendo valor estético e inerente, com algumas atividades que podem se relacionar à dança tais como, movimentos rítmicos espontâneos, dissociação, mímica, drama, ritual, trabalho, textos musicais e música.

A idéia seria apontar esses aspectos e as relações entre si pensando em três momentos da dança: primeiro haveria uma pré-dança - ou o que vem antes da dança executada em uma apresentação - depois o acontecimento em si da dança, e enfim o período de pós-dança.

Se eu for pensar na experiência de campo e relacionar como ocorrem estes três momentos diria, grosso modo que uma “pré-dança” se dá primeiramente pelas trajetórias na dança e experiências corporais dos/as bailarinos/as anteriores à performance. Em seguida há os momentos de criação, muitos ensaios, formas de “passar passos, movimentos ou a coreografia” e de “gravá-los” corporalmente ou ainda em forma de escrita ou de filmagens em vídeo, e algumas vezes acontecem estudos sobre

⁶³ GEERTZ, 1997.

⁶⁴ Idem, p.159/160.

⁶⁵ Além do questionamento desta noção de dança ligada à idéia de movimento, existem outras discussões mais recentes em torno do próprio conceito de movimento. Como exemplo deste último ponto, há trabalhos de dança que buscam perceber justamente os movimentos internos do corpo, que não são vistos externamente, e outros que tendem a realizar suas danças mais de formas “estáticas”, de movimentos mínimos, do que “movimentadas”.

⁶⁶ HANNA, 1979.

temas relacionados a tais apresentações através de leituras ou mesmo de “pesquisas corporais”. Também ocorre uma busca por músicas e sonoridades, por roupas, vestimentas e pinturas corporais, e, pouco antes das performances serem apresentadas, muitas vezes faz-se aquecimentos, que consistem em exercícios para “acordar o corpo”, dentre outras atividades.

O momento de “durante a dança” acontece de diferentes maneiras a depender da concepção de arte e de dança dos bailarino/as e/ou grupos, mas em geral há um certo número de normas a seguir durante uma apresentação como não demonstrar cansaço, a não ser que seja proposital, não beber ou ingerir alimentos em palco, ou ainda não demonstrar que algo saiu “errado”, ou que “errou algum passo”, por exemplo.

Pode-se considerar que o período “pós-dança” começa com os aplausos e geralmente envolvem tanto o público como os/as dançarinos/as, mas ainda nesses instantes o porte corporal parece estar em uma “condição performática”, e não se costuma pular e/ou “liberar geral” neste momento, fazendo outros tipos de movimentos que não sejam os habituais dos agradecimentos aos aplausos.

Depois de saírem do palco, aí sim os/as bailarino/as costumam conversar entre si, beber água, ir ao toalete, comer algo, enfim, atividades que na maioria das vezes não ocorrem em cena... Se a mesma performance for apresentada mais vezes, se costuma continuar os ensaios, as aulas, os exercícios de treinamento etc., ou então, se o espetáculo não for mais apresentado, parte-se para a etapa de criação novamente e para as atividades citadas acima sobre o período pré-dança, mas agora com a experiência de performance do espetáculo já apresentado. Enfim, falarei dos aspectos da dança encontrados em campo mais adiante, continuando aqui a reflexão sobre a dança na antropologia.

A abordagem da dança dentro da história da antropologia é um recurso utilizado por diversos estudiosos do tema. Farnell⁶⁷, por exemplo, comenta sobre a discussão de dança ligada à política, presente em Comaroff e Comaroff - pensadores que estudaram situações de colonização e civilização em grupos indígenas geradas por missionários e colonizadores europeus. Segundo Farnell, estes autores mostraram como práticas corporais, tais como a dança, podem ser uma porta de entrada para “civilizar os selvagens”.

O autor cita também estudos de Boas sobre danças nativas americanas, ligadas à música e à oratória, assim como o interesse de Margaret Mead sobre gestos e

⁶⁷ FARNELL, 1999.

movimentos presentes em danças realizadas por adolescentes em Samoa. A filha de Franz Boas, Franziska⁶⁸, também teria pesquisado o tema da dança ao reunir estudos de seu pai sobre música e dança entre índios na costa noroeste e mais outros escritos sobre “a função da dança entre povos do Haiti, Bali e comunidades africanas”⁶⁹ em um livro intitulado *Function of Dance in Human Society*.

Tanto Hanna⁷⁰ como Royce⁷¹ tentam retomar e encontrar escritos sobre dança na história da antropologia. Hanna não se aprofunda muito neste aspecto e cita apenas os comentários sobre dança presentes em Franz Boas, Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, Margaret Mead, e alguns outros teóricos um pouco menos conhecidos⁷². Já Royce dedica muitas páginas a resgatar a dança na história da disciplina antropológica. Contudo, antes de apresentar essa contextualização na história da antropologia, a autora discute alguns aspectos e definições de dança e comenta sobre a corrente idéia de que a dança seria a mais antiga das artes.⁷³

Para Royce, duas questões iniciais seriam colocadas para quem se interessa por estudar dança. A primeira se refere à problematização da dança como uma atividade exclusivamente humana ou se ela pode ser atribuída a não humanos, e a segunda seria o problema de como se distinguir dança de outras atividades que lhe são próximas.⁷⁴

A discussão presente em Sachs sobre o “inato” (que seria uma característica dos animais não humanos) X “experiência adquirida” dos seres humanos, inspira a autora a pensar a primeira questão, mas não chega a dar uma resposta a esta, pois há também um questionamento quanto a uma possível presença da aprendizagem inata e adquirida dos animais não-humanos.

Para tratar a segunda questão, Royce fala que:

“A ausência de um instrumento separado do homem⁷⁵, ou um tanto o fato de que na dança o criador e os significados da expressão (instrumento) são um só e o

⁶⁸ BOAS, Franziska, 1972.

⁶⁹ Idem, p.9.

⁷⁰ HANNA, 1979.

⁷¹ ROYCE, 1977.

⁷² Ver HANNA, 1979, páginas 8-12.

⁷³ Royce não concorda exatamente com esta idéia, mas também não chega a desconsiderá-la. Lembro-me de ter lido sobre essa noção de antiguidade da dança como arte em um livro de história da dança, o que me parece então fazer parte da literatura e imaginário nativos.

⁷⁴ Geertz (1997) coloca um pouco esta questão se referindo à arte, ou “como se distinguir uma manifestação política de uma manifestação religiosa, ou de uma apresentação teatral?” Ver CARVALHO, 2004, p.16. Não chega a responder tal questão, mas como já trabalhamos no item anterior, ele discute aspectos presentes na arte.

⁷⁵ Como, penso eu, existem na música os instrumentos, por exemplo, nas artes gráficas os objetos, e no teatro, a palavra falada e/ou escrita.

mesmo, também tem levantado a ainda interminável e incompreensível confusão entre dança e outras formas de movimentos rítmicos”.⁷⁶

A autora retoma um pouco a idéia de dança presente em Boas, dizendo ser uma noção bem comum de dança relacionada ao ritmo e a padrões de movimentos, o que para ela não seria uma definição suficiente. Um outro conceito, ainda incompleto, seria o de dança relacionada a “(...) movimentos rítmicos feitos para algum propósito que transcende uma utilidade.”⁷⁷

Royce critica ainda outra noção que atrelaria dança a uma atividade puramente estética separada de uma dança que serviria para outras funções estéticas. Nesta concepção, a dança seria considerada arte apenas através da estética, diferenciando-se, por exemplo, da dança popular, que seria parte do folclore e não da arte. Discordando de tal noção, Royce propõe pensar em uma definição de arte mais trabalhada e mais adequada. No campo específico da antropologia da dança, segundo esta autora haveria dois tipos de definições possíveis: a utilizada por pesquisadores de dança e a que se preocupa com os significados culturais específicos.

O primeiro gênero de definição pode trazer o mesmo tipo de dificuldades existentes para quem trabalha com um termo qualquer, como dança, por exemplo. Tais dificuldades ocorreriam pela “(...) tendência em separar a forma da dança do seu contexto, e até conscientemente ou não, de usar a forma como base primária para as definições”.⁷⁸ Uma maneira de resolver essa questão seria proposta por Kealiinohomoku⁷⁹ ao pensar mais em termos de eventos de dança do que danças ou dançar. Merriam compartilha esta idéia quando diz que “dança é cultura e cultura é dança (...) assim, a entidade da dança não é separável do conceito de cultura”.⁸⁰ Estas seriam justamente reflexões do segundo tipo de abordagem, que tem o viés mais antropológico.

Dentro dessa perspectiva, Royce observa cinco tipos de abordagens antropológicas de dança na história da disciplina, que, cronologicamente seriam: 1) a visão evolucionista, 2) a abordagem dos traços culturais, 3) a escola de cultura e personalidade, 4) implicações nos estudos de sociedades complexas, 5) a abordagem que enfoca a dança, que a vê como um fenômeno em si só, único.⁸¹

⁷⁶ ROYCE, 1977, p.4/5.

⁷⁷ Idem, p.5.

⁷⁸ ROYCE, 1977, p.10.

⁷⁹ Apud ROYCE, 1977.

⁸⁰ Apud ROYCE, 1977, p.13.

⁸¹ Ver ROYCE, 1977, p.19.

Na primeira abordagem situam-se autores como Frazer, Tylor e Morgan. Segundo Royce, Frazer tratou um pouco da dança em seus escritos, mas sempre ligada ao ritual, aos aspectos mágicos, como forma de representações dramáticas ligadas aos espíritos. Tylor também teria partido da noção de dança ligada à religião ao estudar danças de possessão, mas já incluiria a idéia de dança como divertimento e geralmente acompanhada de sonoridades ou cantadas ou tocadas. Morgan continuaria com a idéia de dança e música ligadas à diversão.

Já Boas, em sua busca por relacionar em seus estudos a cultura, a história e a questão das áreas geográficas, teria dado um pouco mais de importância à dança - apesar de ter trabalhado mais com as artes plásticas e visuais conforme citado no item 1.1. Como também já foi de certa forma colocado, Boas seria o mentor da ênfase no relativismo cultural para se estudar as culturas.

Na escola de cultura e personalidade, a dança era vista como importante apenas quando se referia aos estados psicológicos dos indivíduos. Ao estudar a educação em Samoa, Margaret Mead⁸² observou que para este povo, a dança seria o único espaço em que o individualismo era tolerado. Mead chegou a fazer uma análise e a tirar fotografias de um ritual, no qual um garoto que dançava era o protagonista, mas não se aprofundou muito em outras questões da dança, atendo-se mais aos aspectos psicológicos que trazia o evento.

Segundo Royce, a antropologia teria começado a expandir seus horizontes depois dos anos 1930, e, pensando nos processos de urbanização e industrialização, passou a olhar para as sociedades complexas. A dança começou a ser ligada a drama social, e, assim como a música, ela seria um “(...) excelente veículo para comunicar idéias sobre nossa própria identidade assim como para parodiar a identidade de outros.”⁸³. O quinto enfoque percebe a dança mais como um fenômeno único, em si, do que ligado a algo além dele mesmo. A crítica de Royce a esta perspectiva é a de que a dança “(...) é inseparável do povo que a executa, devendo-se pensar o fenômeno em seu contexto”.⁸⁴

As teorias sobre ritual e performance encontradas em Turner podem ser bons exemplos para se pensar também a dança como um fenômeno cultural com suas especificidades. Para Turner⁸⁵, o ritual teria início, meio e fim, sendo que, neste meio há

⁸² Ver MEAD, M. e MACGREGOR, F. C. Growth and culture: a photographic study of balinese childhood. In: *Social Aspects of the Human Body*. England: Ted Polhemus, 1978.

⁸³ ROYCE, 1977, p.31.

⁸⁴ Idem, p.32.

⁸⁵ TURNER, 1974.

uma fase de liminalidade, na qual aspectos da vida cotidiana são invertidos e onde ocorre uma “quebra” das regras sociais, podendo resultar então em transformações destas regras.

No caso das apresentações artísticas em palcos não ocorre esse processo de liminalidade no mesmo sentido, tanto pela questão da separação entre público e artista, como pelo fato de que a arte na maior parte das vezes não tem o papel de resolver conflitos sociais, como indica Turner ao tratar dos ritos.

Talvez a teoria do autor sobre performance cultural, inspirada em Singer, seja mais adequada para esta abordagem. Para Turner⁸⁶, uma performance cultural seria, de maneira geral, uma manifestação artística que tem um limite de tempo, uma seqüência organizada de atividades, um espaço propício para o acontecimento destas, atores e platéia.

Ainda dentro do quinto enfoque, outro exemplo pode ser encontrado nos escritos de Müller. Baseando-se na obra de Geertz e de Marianna Monteiro, Müller diz que a antropologia “aborda a arte como sistema de signos de natureza estética e sensível e pretende compreendê-los em circulação”.⁸⁷ Para a autora, esta abordagem antropológica da dança deve levar em conta e dialogar com a história da arte procurando os momentos de renovações e o conteúdo do embate destas, o que, segundo Müller, Monteiro o faz muito bem.

Retornando a Royce, esta parte do princípio metodológico de que a dança deve ser vista não só por suas formas e contextos, mas como um fenômeno de dança em sua totalidade e sugere que a antropologia da dança consiste em três momentos: o de primeiramente observar os fenômenos, descrevê-los, e em seguida analisá-los. Contudo, essas tarefas não seriam fáceis já que existe uma incontável multiplicidade de olhares sobre os fenômenos, pois “(...) somos seletivos sobre o que observamos devido a uma combinação de construções culturais. (...)”⁸⁸

No processo de análise também estão imbuídas outras sutilezas oriundas dos comportamentos presentes nos fenômenos estudados, das interpretações êmicas sobre esses fenômenos, e da interpretação do antropólogo. Poderia acrescentar nesse último movimento, o diálogo que os analistas têm com seus pares, já que nesse momento são discutidas diferentes teorias e concepções sobre dança, arte, ciência, cultura, dentre

⁸⁶ TURNER, 1982.

⁸⁷ MÜLLER, Regina. Resenha da obra de MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre dança*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1998, 400 p. In: *Revista de Antropologia*, vol. 43, n.1, 2000.

⁸⁸ Idem, p.34.

outras instâncias. Foram justamente por esses passos que procurei caminhar para poder realizar esta dissertação, acreditando, como pensa Royce, que os fenômenos da dança são tão ricos para se estudar e passíveis de comparações quanto qualquer outra forma de comportamento humano.

Todo um capítulo da obra desta autora é dedicado a desvelar um certo “mistério que perpassa a dança” e a discutir uma maneira de se coletar dados através de técnicas de notação dos movimentos. Para Royce, um dos motivos pelo qual não existem muitos estudos de antropologia da dança dever-se-ia justamente a uma dificuldade de registro em dança por uma técnica de notação dos movimentos. Essa situação seria um pouco diferente, por exemplo, no caso do mundo musical, que tem uma consolidação maior de técnicas de registros de músicas através das notações por partituras.

A grande referência de notação em dança é a *labanotation*, ou seja, o sistema de símbolos desenvolvido por Laban para registrar diferentes tipos de movimentos. Outras técnicas de notação, até anteriores a Laban, são apresentadas por Royce, assim como por Hanna, contudo, a *labanotation* é para ambas⁸⁹ a técnica mais abrangente, pois pode ser utilizada não só em estudos sobre dança, mas também sobre o corpo e seus movimentos. Desta maneira, a teoria das formas de movimentos no espaço e das qualidades destes, assim como os símbolos sobre os valores de tempo, as direções dos movimentos, os níveis de execução destes (baixo, médio e alto), e as partes que se movem do corpo seriam aplicáveis e poderiam descrever diversos tipos de movimentos.

Com os adventos tecnológicos, as fotografias e filmagens tornaram-se um outro tipo de registro possível, contudo, tanto a coleta do material através desses recursos -os ângulos em que foram tomados, os momentos selecionados, dentre outros aspectos- como a análise deste material continuam configurando um olhar do antropólogo. Desta forma, tais registros não se resumem em si mesmos e precisam ser trabalhados com o enfoque que se pretende estudar.

Kaeppler⁹⁰, assim como de certa forma Royce⁹¹, sugerem que a antropologia da dança seja mais pensada em termos de “uma antropologia do movimento humano”⁹², colocando em questão se dança seria uma “categoria universalmente aplicável para

⁸⁹ Apesar de Hanna não se contentar com técnicas de notação de dança e de movimento, argumentando ser necessária também a existência de um roteiro para se estudar os significados destes, ela partilha da idéia de que a *labanotation* seria ainda a notação mais completa.

⁹⁰ KAEPLER, 1985.

⁹¹ ROYCE, 1977.

⁹² Expressão utilizada por REED, 1998, p 1.

análise”⁹³. Para ela, isto não significa esquecer o termo dança, pois, a depender do campo muitas vezes ele é um conceito nativo também, mas que se pensasse em movimento como uma categoria mais abrangente que dança.

Apesar de todas estas questões acima colocadas acerca da antropologia da dança, tanto Reed⁹⁴ como Csordas⁹⁵ afirmam que ainda há poucos estudos neste campo, e poucos antropólogos se especializam em dança e na análise do movimento, o que segundo Reed acaba sendo pesquisado mais por profissionais das áreas de música, dança ou performance. Esta autora faz um pouco o mesmo que realizaram Hanna e Royce ao tratar de todo um histórico de estudos sobre dança na antropologia. Reed, no caso, foca três ângulos, primeiro o da política da dança, segundo a relação entre gênero e dança e terceiro, aspectos do movimento, do corpo e da cultura, o que nos interessa mais especificamente para esta dissertação.

Tratando do primeiro foco, Reed discute trabalhos de antropólogos que vêem a dança como “(...) expressão e prática de relações de poder e protesto, resistência e cumplicidade (...)”⁹⁶. Assim, busca situar a dança em contextos históricos e sociais, como espaço de negociações políticas e de imaginários nacionais desde situações coloniais até o processo de globalização no século XX. No segundo enfoque, a autora mostra que “A dança é um importante meio pelo qual ideologias culturais de diferenças de gênero são reproduzidas”⁹⁷, como, por exemplo, através do “vocabulário de movimento, nas vestimentas na dança, nas imagens do corpo, nos treinamentos, nas técnicas e discursos da dança estão imbuídas idéias sobre diferenças naturais de gênero, (...)”⁹⁸.

As relações entre movimento, corpo e cultura são tratadas pelo terceiro foco e, apesar de não mencionar Csordas⁹⁹, a autora apresenta uma discussão sobre corpo um tanto parecida. Reed critica o legado cartesiano da dicotomia corpo/mente, pois este dualismo dificultaria análises de movimento. Citando Farnell, a autora aponta que este dualismo resulta em uma “ausência da pessoa como um agente que se movimenta”¹⁰⁰, ou seja, o corpo seria visto como um objeto controlado pela mente, passivo, e não como

⁹³ REED, 1998.

⁹⁴ Idem, p.2.

⁹⁵ CSORDAS, 1999, p.190.

⁹⁶ REED, 1998, p.3.

⁹⁷ REED, 1998, p.12.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Aprofundar-me-ei em seus textos de 1994 e 1999 no capítulo 3.

¹⁰⁰ REED, 1998, p.14.

sujeito agente. Na perspectiva do corpo como agente e sujeito¹⁰¹, os corpos, e também os que dançam, estariam não só refletindo valores sociais, mas ao mesmo tempo pensando sobre e resistindo a eles, assim a cultura estaria moldando o corpo e sendo moldada pelo mesmo.

Em um diálogo com Ness¹⁰², Reed sugere que para uma boa análise de movimentos se estude o espaço cultural em que eles acontecem, e, discutindo idéias de Williams¹⁰³, para tal seria também preciso partir do princípio de que os movimentos têm ações intencionais. Enfim, em sua conclusão sugere que se pense e estude a dança através do corpo e pelo corpo, o que procurei de certa forma realizar nesta pesquisa.

2 Situando a dança contemporânea na história da dança cênica

Este item tem o caráter mais introdutório, portanto não será muito prolongado. Ele introduz os grupos catalogados de dança contemporânea da cidade de Florianópolis e suas relações com os bailarino/as entrevistados, trazendo antes uma discussão sobre a noção de dança contemporânea encontrada na literatura sobre história da dança cênica. As concepções de dança e dança contemporânea para os entrevistados, assim como a minha própria discussão sobre este termo estão presentes no item seguinte.

A maior parte dos compêndios consultados sobre história da dança situa o início da dança cênica, ou teatral, no século XVII, na França¹⁰⁴. Isto teria ocorrido através da fundação em 1661 da Academia Nacional de Dança pelo rei Luís XV¹⁰⁵, instituição que se transformou posteriormente na Escola e Balé da Ópera de Paris, existindo até os dias atuais. Nascido na corte, com influências de danças populares européias adaptadas aos portes corporais cortesões, o balé clássico era a base da dança cênica, que logo se expandiu para a Itália e mais tarde chegou à Rússia.

As vestimentas usadas inicialmente pelas mulheres eram longos e pesados vestidos que dificultavam movimentos de saltos, dentre outros. Assim, depois do

¹⁰¹ Teoria presente em Csordas, 1994 e 1999.

¹⁰² NESS, 1992,

¹⁰³ WILLIAMS, 1995, apud REED, 1998.

¹⁰⁴ Cabe ressaltar que estes estudiosos partem de uma visão ocidental própria de sua época, não citando outros momentos e culturas em que a dança cênica esteve presente, tais como a dança na cultura chinesa e na Grécia antiga, dentre outros exemplos.

¹⁰⁵ Ver FARO, 1986, p.35.

surgimento do tecido de malha, inventado por Maillot, foi possível incluir passos de saltos e giros, além das já existentes cinco posições básicas dos pés e braços.

Os temas das peças de balé clássico recorriam inicialmente a seres mitológicos da Antiguidade, mas logo passou a tratar de histórias amorosas, sobretudo no período romântico. É com estas características que esta dança chega em 1922 à América Latina, especificamente no teatro Colón de Buenos Aires, e em 1936 ao Brasil, gerando o Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Anteriormente a esta inserção, alguns bailarino/as já haviam apresentado peças de balé clássico, sob o formato de balé de ópera, no início do século XIX, mas não tinham se fixado e formado escolas nesses países. Nos Estados Unidos aconteceu um pouco o mesmo, e a primeira escola de balé data de 1909.

Apesar de alguns/mas bailarinos/as, como Noverre, Diaghilev e Béjart, apresentarem certas mudanças de concepções e práticas corporais no balé clássico, a literatura sobre dança cênica¹⁰⁶ considera Isadora Duncan a pioneira da dança moderna¹⁰⁷. Em busca de uma dança que não fosse atrelada às técnicas do balé clássico, bastante vigente no circuito ocidental de sua época, a dançarina teria trazido, já no início do século XX, uma nova concepção de dança e de vida a partir da idéia de um corpo natural, universal, espontâneo, livre de adestramentos, e livre para se movimentar. Sua escolha por tirar as sapatilhas, tanto de meia-ponta como de pontas, para dançar de pés nus vestida com túnicas, por vezes transparentes, expressaria, dentre outras características, essa busca.

Para a chamada “dançarina dionisíaca”, a dança não seria “(...) apenas uma arte que permite à alma humana expressar-se em movimento, mas também a base de toda uma concepção de vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural.” Não seria tampouco, “(...) como se tende a acreditar, um conjunto de combinações mecânicas e que, embora possa ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte: são meios e não um fim.”¹⁰⁸

Outros/as bailarino/as são colocados/as na categoria dança moderna, é o caso de Denishawn, Doris Humphrey, Martha Graham (todos dos EUA), Mary Wigman, Rudolf Von Laban (alemães)¹⁰⁹, assim como Kurt Joos (alemão) e Hannya Holm (norte-

¹⁰⁶ Que comporta desde dançarinos/as e historiadores/as da dança, até filósofos - como é o exemplo de GARAUDY, 1980.

¹⁰⁷ Ver FARO, 1986 e GARAUDY, 1980, p.57-72.

¹⁰⁸ GARAUDY, 1980, p.57.

¹⁰⁹ Idem, p.135.

americana)¹¹⁰, todos com idéias parecidas de negação dos preceitos do balé clássico. Com uma proposta de recusa da dança moderna¹¹¹, ou seja, “negando a negação”, outro movimento se segue sob o nome de “Nova Dança”¹¹². Segundo Garaudy¹¹³, estariam inseridos nesta categoria os dançarinos Alvin Nikolaïs e Merce Cunningham.¹¹⁴

Para o mesmo, e devido à própria data e inserção histórica em que a sua obra foi escrita, o termo “Nova Dança” seria cronologicamente o último estilo de dança cênica, e o autor teria optado pela categoria por analogia ao movimento das décadas de 50 e 60, presente em outras artes, como o “novo cinema”, “novo teatro”, “nova pintura”. Já Faro¹¹⁵ nem chega a utilizar este termo, e, utilizando a categoria dança contemporânea, afirma que esta seria “(...) tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. Não importam o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. *É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem.*”¹¹⁶ Esta concepção encontra-se também no dicionário, e ao definir a palavra “contemporâneo”, Aurélio¹¹⁷ refere-se a alguma coisa ou indivíduo do mesmo tempo.

Neste contexto, Faro considera a década de 60 um marco para a contemporaneidade na dança cênica. Contudo, nem Faro nem Garaudy citam a figura de Steve Paxton¹¹⁸, o criador do Contato Improvisação. O período de 60/70 foi marcado por mais uma ruptura na proposta da “dança teatral e experimental”, surgindo o que se chama de *Contact Improvisation*, ou Contato Improvisação, sendo hoje um tipo de técnica em improvisação bastante utilizado também por alguns/mas bailarinos/as que se consideram inseridos na dança contemporânea. Consiste, segundo Paxton, em basicamente dois bailarinos que exploram movimentos do corpo, a partir das leis naturais da física, como a lei da gravidade que leva à existência do peso, por exemplo.¹¹⁹

¹¹⁰ Segundo FARO, 1986.

¹¹¹ O que aponta, na literatura sobre história da dança, para uma primeira ruptura entre dança moderna e o que viria a ser dança contemporânea.

¹¹² Não apareceu entre os/as entrevistados/as a noção de “Nova Dança”, ou outros termos como “dança livre”, por isso também a opção por utilizar a categoria dança contemporânea, pois ela faz parte do universo pesquisado, mesmo que sob diferentes aspectos. Também não apareceu uma idéia clara de ruptura entre o que seria dança moderna ou pós-moderna e a dança contemporânea.

¹¹³ GARAUDY, 1980, p. 136-158.

¹¹⁴ Para uma descrição resumida sobre as histórias de vida, trajetórias enquanto artistas e propostas corporais em dança destes/as dançarino/as ver: KRISCHKE, Ana Maria Alonso. *Dança e improvisação, uma relação a ser trilhada com o lúdico*. Florianópolis, Monografia de Especialização em Educação Física Escolar, UFSC, 2004.

¹¹⁵ FARO, 1986.

¹¹⁶ Ibidem, p.124. Depoimentos de alguns/mas dançarinos/as são um tanto parecidos com esta concepção.

¹¹⁷ AURÉLIO, 1986.

¹¹⁸ Ver FAZENDA, 1996.

¹¹⁹ Para uma especificação da proposta de dança que foi criada a partir deste dançarino ver: LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. In: *Movimento*, Porto Alegre: UFRGS, v.11, n.2, p.31-57, maio/agosto de 2005, [1994].

Para Faro, “os [dançarinos] modernos e contemporâneos se encontram em maior número que os clássicos”¹²⁰, sendo que dentro deste universo haveria uma distinção entre os “pseudocontemporâneos” e os “contemporâneos de fato”. O autor chama de “pseudocontemporâneos” aqueles que, pela negação ao balé ou qualquer outro tipo de técnica buscam uma movimentação do “corpo livre”, misturando dança com outras artes - o que levaria a outras denominações, tais como, “dança-teatro, dança livre, dança atual”¹²¹. O que podemos concluir sobre esse debate em torno das diferentes definições de tipos e estilos de dança é que as denominações, assim como os significados dados à dança contemporânea, são também campos de disputa - pensando nas teorias de Bourdieu¹²² - no discurso tanto dos historiadores da dança, quanto dos próprios praticantes, bailarinos/as, coreógrafos/as, etc. Isto fica também evidente quando abordadas, no final deste capítulo, as concepções presentes nos depoimentos e nas falas dos sujeitos entrevistados.

Ainda segundo Faro, na categoria dança contemporânea estariam situadas bailarinas como Twila Tharp e Trisha Brown (ambas dos EUA), Pina Bausch e Suzanne Linke (da Alemanha). Em relação ao Brasil, Faro cita o *Grupo Corpo* de Belo Horizonte e os paulistanos *Balé Stagium* e *Balé da Cidade de São Paulo*.

Atualizando este quadro da dança contemporânea no Brasil, é importante lembrar também outros grupos profissionais que se auto-definem dentro do circuito da dança contemporânea há mais de 10 anos no Brasil, tais como a *Lia Rodrigues Cia. de Danças*, do Rio de Janeiro, o grupo *Quasar*, radicado em Goiânia, e o *Cena 11 cia. de dança*, de Florianópolis¹²³. É justamente sobre a dança contemporânea nesta cidade que tratarei a seguir.

2.1 Grupos de dança contemporânea em Florianópolis

¹²⁰FARO, 1986, p.128. Sobre esta indagação, compreendo que não significa que os incentivos por parte dos governos, instituições culturais ou ainda por empresas particulares ofereçam boas condições para a existência de grupos de dança contemporânea, e sim que haveria um número crescente de dançarino/as optando por esta dança.

¹²¹ FARO, 1986, p.126.

¹²² BOURDIEU, 2000. Retornaremos a esta questão mais adiante.

¹²³ Sobre a *Lia Rodrigues cia. de dança*, seu histórico e características, ver: DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”, criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. In: *Movimento*, Porto Alegre: UFRGS, v.11, n.2, p.31-57, maio/agosto de 2005, [1994]. Sobre o grupo *Cena 11*, ver CARVALHO, 2004 e SPANGHERO, 2003. Sobre o *Quasar* não tive acesso a nenhuma bibliografia específica, tendo tido o conhecimento do grupo a partir de vídeos sobre dança e de apresentações suas pelo Brasil.

A cidade de Florianópolis passou a integrar o circuito da chamada dança contemporânea apenas na década de 90, com o grupo *Cena 11*, o primeiro no estado de Santa Catarina a buscar e a conquistar uma profissionalização. Segundo a estudiosa Sandra Meyer¹²⁴, desde o final da década de 40 Santa Catarina teria iniciado “sua trajetória na arte da dança cênica”¹²⁵, sendo que na década de 80 ganha mais ímpeto. No início, houve uma forte tradição em balé clássico na capital e no estado, mas outras linguagens em dança apareceram pouco depois.

Em Florianópolis, estas novas linguagens tomaram um espaço significativo, sendo praticadas em diversas escolas de dança. Em 1986, a Associação Profissional de Dança do Estado de Santa Catarina (APRODANÇA), junto com o “Projeto Fratura Exposta” da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) promoveram a I Mostra de Dança de Florianópolis, do qual participaram os três grupos mais atuantes na época. Eram eles o grupo *MóBILE*, apresentando danças afro-brasileiras, a academia Rodança, com o grupo *Cena 11* apresentando jazz¹²⁶, e o *Ballet Desterro*, com dança contemporânea. Desde então, um grande número de bailarinos e coreógrafos da cidade e de outras regiões começou a circular pelas escolas e eventos de dança de Florianópolis.

Surgem outros grupos de dança tais como o *Studio de dança* com jazz, o *Soma*, com dança contemporânea, a Academia Corpo e Expressão da qual Anderson Gonçalves, atual integrante do *Cena 11* e por mim entrevistado, participava. Os grupos *Rodapé*, e *Desterro Cia de Dança*, aparecem apresentando jazz com uma tendência contemporânea, dos quais Anderson Gonçalves também fez parte. Com o *Ballet Desterro* começa-se a desenvolver um pouco mais a dança contemporânea.

O grupo *Shapanã* é criado também com tendências para a dança contemporânea, além do *Álea Grupo de Dança*, o Grupo *Epigrama Deliberatus*, e o grupo *VOSS Cia de dança*, que tinha como diretor Anderson Gonçalves e como bailarinas Karin Serafin e Karina Barbi, ambas integrantes atuais do *Cena 11* e por mim entrevistadas. Na década de 90, são criados dois grupos com propostas de mesclar dança neoclássica, jazz e o contemporâneo, o *Mahabutas* e o grupo *Voga*. Quatro anos depois do início do *Voga*, Marcelo Cavalcanti funda o grupo *Khala*, mesclando jazz, moderno e contemporâneo.

¹²⁴ MEYER, Sandra. A Dança Cênica em Florianópolis. Florianópolis: Fundação Cultural Franklin Cascaes, 1994.

¹²⁵ Ibidem, p.3.

¹²⁶ Nesta época, a maioria dos atuais integrantes do *Cena 11* não participava. Para saber mais sobre a história do grupo ver: CARVALHO, 2004, monografia, e SPANGHERO, 2003.

Outra pesquisa sobre dança, patrocinada pelo Itaú Cultural¹²⁷, destaca três nomes de dança contemporânea em Florianópolis, que são Diana Gilardengui, Zilá Muniz e Ivana Bonomini.

Atualmente existem cerca de 10 grupos¹²⁸ que se consideram praticantes de dança contemporânea na cidade, além de cursos oferecidos em diversos lugares, tais como academias de dança, centros de cultura, universidades, dentre outros. A maneira como estes se relacionam com técnicas de dança, opções por vestuários, sonoridades e músicas, disposições espaciais em suas danças diferem bastante, assim como as identidades criadas entre os grupos.

Resumindo o meu campo¹²⁹, segue a relação dos bailarino/as entrevistados/as¹³⁰ e as suas respectivas atuações em grupos de dança na cidade por ordem cronológica da realização da entrevista:

- 1- **Karin Serafin**- bailarina e figurinista do *Cena 11 Cia. de Dança*
- 2- **Alejandro Ahmed**- coreógrafo, diretor e bailarino do *Cena 11 Cia. de Dança*
- 3- **Marcela Reichelt**- bailarina do Grupo *Cena 11 Cia. de Dança*
- 4- **Elke Siedler**- bailarina, coreógrafa e diretora da *Siedler Cia. de dança* (Na época da pesquisa era também coreógrafa convidada do grupo *Aplysia*)
- 5- **Karina Barbi**- coreógrafa e bailarina do grupo *Kaiowás* e bailarina do *Cena 11 Cia. de Dança*
- 6- **Zilá Muniz**- foi intérprete-criadora no *Ronda Grupo de dança* e atualmente ministra aulas de dança no curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)

¹²⁷ Ver: Aquino, Dulce. *Cartografia da dança - criadores/intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

¹²⁸ Ver: *Catálogo de dança catarinense*, organizado pela Associação Profissional de Dança do Estado de Santa Catarina - APRODANÇA, gestão 2003/2005. O lançamento deste catálogo se deu em maio de 2006.

¹²⁹ Os aspectos sobre as trajetórias na dança serão aprofundados no capítulo seguinte.

¹³⁰ É importante salientar que todos/as os/as entrevistados/as concederam a utilização de seus nomes para este trabalho. Também devo frisar que, para escrever as categorias descritivas de coreógrafo/a, intérprete, bailarino/a, diretor/a, assim como a escrita dos nomes dos grupos, eu me preocupei com os termos que cada um usava para falar sobre suas atividades e denominações. Desta forma, chamar um/a bailarino/a de coreógrafo/a é diferente de chamá-lo de diretor/a, e um grupo que se auto-denomina de uma forma, como por exemplo, *Cena 11 Cia de dança*, não se chama *Grupo de dança Cena 11*, ou qualquer outro nome. Ou ainda a *O'ctus Cia de atos* não se denomina *O'ctus Cia. de dança*, e assim se segue.

- 7- **Anderson Gonçalves**- bailarino do *Cena 11 Cia. de Dança*
- 8- **Vanclléa Segtowich**- diretora e bailarina da *O'ctus Cia. de Atos*
- 9- **Marcelo Cavalcanti**- coreógrafo, diretor e bailarino do *Khala Grupo de dança*
- 10- **Valeska Figueiredo**- diretora e bailarina do *Aplysia grupo de dança*, e participa como professora e coreógrafa do projeto *Aplysia*¹³¹

3 Conceções de dança e dança contemporânea segundo os entrevistados

Não é possível pensar nas concepções de dança contemporânea para os/as bailarino/as sem considerar suas trajetórias e as noções de corpo e/ou corporalidade relacionados a estas experiências de itinerários em dança. Assim, o material de análise compõe-se tanto pelas entrevistas, nas quais os aspectos sobre suas trajetórias encontram-se bastante presentes, como pelas observações de atividades corporais dos/as entrevistados/as.¹³²

3.1 Alguns depoimentos sobre dança contemporânea

Comparando as narrativas de trajetórias¹³³ dos/as bailarinos/as na dança e o discurso presente nos livros de história da dança, é possível se fazer um paralelo entre ambos. Boa parte dos/as entrevistados/as começaram a aprender dança cênica através da técnica clássica, passando pelo *jazz* e, em poucos casos pelo moderno, chegando ao contemporâneo. Essa mesma seqüência aparece na literatura sobre história da dança quando trata das várias etapas da dança; do clássico ao contemporâneo.

¹³¹ Este projeto “(...) é caracterizado pela realização de oficinas de formação em dança contemporânea e balé clássico para crianças e adolescentes de três comunidades da cidade de Florianópolis.” FIGUEIREDO, Valeska. *A experiência da arte com adolescentes no projeto Aplysia: grupo, corpo e dança*, dissertação de mestrado, PEED, UFSC, 2005.

¹³² Por questões de foco e de tempo, não seria exequível tratar nesta dissertação mais especificamente das construções dos conceitos de modernidade e contemporaneidade, ou ainda sujeito e Pessoa, que apresentam um quase infinito número de trabalhos de extrema importância. Tal discussão caberia sim a uma pesquisa de doutorado, o que não é o caso. Ater-me-ei, portanto, e como citado no parágrafo anterior, às falas presentes em entrevistas e conversas, e às observações de aulas, ensaios e apresentações dos/as bailarino/as estudados/as, incluindo, quando possível, alguns teóricos que se relacionam aos casos estudados.

¹³³ As trajetórias dos/as bailarinos/as serão o foco do capítulo dois.

A partir dos relatos sobre as experiências nesses itinerários na dança, é possível perceber um conceito do que poderia ser chamado de uma teoria da dança contemporânea. Nessas narrativas, muitos/as se referem à dança que fazem atualmente relacionando-a a etapas anteriores de suas experiências neste universo.

Dos/as dez entrevistados/as, quatro deles/as passaram de certa forma por esse caminho cronológico de experiência em dança¹³⁴: Marcela Reichelt, Elke Siedler, Vanclléa Segtowich e Valeska Figueiredo. Todas se iniciaram na dança através do balé clássico, Marcela, aos quatro anos de idade, Elke, aos cinco, Vanclléa também com cinco/seis anos, e Valeska aos oito. A primeira quase seguiu carreira em dança clássica, mas passou a se interessar pelo *jazz* e depois pela dança contemporânea:

Então eu tive o balé clássico como minha base, mas não cheguei a me formar porque já tava mais voltada a dançar *jazz*. Aí dancei *jazz* em dois grupos que têm reconhecimento. Fiquei um ano parada [sem dançar], e quando voltei, fui pra dança contemporânea e não consegui mais fazer clássico. (Marcela)

Marcela diz ter parado de fazer dança clássica e depois o *jazz* aos vinte anos porque “a dança que fazia na época não [lhe] falava mais nada, era uma desilusão total com a dança”. Ao assistir ao espetáculo “Bach” do grupo *Corpo*, a bailarina diz ter se emocionado com o que viu:

E aí, quando eu vi que me deu tudo aquilo, que assistir dança, *aquela dança*¹³⁵, me fazia chorar, eu vi que precisava buscar aquela coisa, né, que eu tinha deixado. E aí eu voltei a dançar e fui direto procurar a professora para fazer aulas. Comecei com as aulas e acabei com o grupo de dança que tinha. (Marcela)

Falando sobre sua concepção de dança contemporânea, a entrevistada enfatizou o aspecto comunicativo da dança. Para ela, ser dançarina contemporânea seria comunicar outro tipo de estilo e de qualidade que não somente o encontrado no balé clássico, expresso pelas pontas dos pés, as pernas altas, a quantidade de piruetas que se faz, os saltos acrobáticos, dentre outros movimentos. Seria ter e praticar um outro olhar e interesse sobre o corpo e seus movimentos. Assim diz: “Enquanto fulano tá lá na

¹³⁴ No caso dos/as entrevistados/as percebi que não houve menção enfática sobre a dança moderna. Em muitos casos há um certo pulo do *jazz* para o contemporâneo, sem passagem pelo balé moderno, o que parece ser uma característica peculiar e geral do contexto dos/as bailarinos/as radicados na cidade de Florianópolis. Os relatos de campo apontaram mais para a relação e diferenciação entre clássico, *jazz* e contemporâneo, do que entre moderno X contemporâneo. Justamente por estas contingências e por questões de foco, não foi possível aprofundar mais no debate entre moderno e contemporâneo.

¹³⁵ Todas as palavras destacadas em itálico nas falas dos/as entrevistados/as são grifos meus.

platéia assistindo, e pra ele o mais interessante é o colo do pé da bailarina, de repente pra mim vai ser o mindinho que tá lá puxando todo o movimento.”

Elke dançou balé clássico até quinze anos de idade quando conheceu o jazz e a dança moderna. Sobre a dança moderna afirma:

Adorei, e aí não queria mais saber de balé, de dançar balé porque *não tinha muito a ver comigo aquela rigidez toda*, meu corpo não era bem, não tinha os pés assim na 1º posição, bem 180 como, característico do balé, da bailarina clássica, né? E também já tava, éé, *não gostava mais de balé clássico porque falava muito de príncipe e princesa e isso não tinha muito a ver comigo*, né?! Eu *gostava de música, de som funk*, aa, show funk então era meio assim, começou a ficar muito contraditório. (...) *achei [a dança moderna] mais próxima do que eu era, do que eu tava passando naquele momento.*¹³⁶(Elke)

Outra questão que se encontra em sua fala é a de que a música, e não só os movimentos ou tipos de dança, seria um aspecto importante de identificação com o que queria fazer. Essa bailarina considera ter conhecido a dança contemporânea a partir de sua experiência no grupo de dança *Cena 11*. Seu relato sobre o que seria dança contemporânea acaba sendo um pouco parecido com o da Marcela no que se refere a percebê-la como uma visão diferente do olhar da dança clássica:

Éé, é bem complicado isso né? [de distinguir diferenças entre dança neo-clássica e contemporânea, por exemplo.] Bom, o que eu, pensando assim no ano passado, o que eu via de diferença é que o neo clássico ainda possui aquelas linhas totalmente definidas do balé clássico, no contemporâneo, na visão dos conservadores do balé éé, são *movimentos sujos*, justamente porque eles não são esticados, longilínios, até pode ser mas não tem aquela forma tão fácil de tu, de tu, de tu perceber, tu *tem que te educar pra perceber de outra forma*. (...) o neo-clássico é totalmente plástico, bonito, não que seja feio o contemporâneo, mas *a estética é outra*. O contemporâneo não tem estas características delineadas. Se for ver vários grupos de dança, cada um tem um movimento bem diferente um do outro. Han, o *Cena 11* é bem legal, porqueee tirou totalmente as linhas do balé clássico. Totalmente. Débora Colker, por exemplo, já não, tem muito balé clássico. (Elke)

Elke acabou mantendo em seu discurso essa idéia de dificuldade em definir o que seria dança contemporânea. Assim diz:

Quando alguém me pergunta: tu dá aula de quê? Dança contemporânea! O que é que é dança contemporânea? Pra uma pessoa que nunca viu dança. (?) Pra uma

¹³⁶ Apesar de Elke citar a dança moderna, ela não aprofunda aspectos desta, apontando apenas que seria uma dança diferenciada balé clássico, tanto no que se refere a aspectos da sonoridade, como das escolhas dos temas.

pessoa bem leiga aí eu falo que, “Ah, é uma dança que tu pode fazer parada de cabeça, bananeira, tu pode movimentar de uma forma mais solta...” Aí a pessoa fala, “Ah, então é dança de rua” Aí eu digo não, *é bem difícil explicar para um leigo, né, o que é dança contemporânea*. Eu acho bem difícil. (Elke)

A trajetória de Vanclléa não é muito diferente das duas acima citadas no que se refere à experiência cronológica: clássico - *jazz*- moderno - contemporâneo. Aos sete/oito anos começou a praticar aulas de *jazz* e em seguida teve contato com a dança moderna fazendo um curso de seis meses¹³⁷. Não se sentia bem fazendo balé clássico, mas até os quinze anos praticava esta dança:

Eu comecei a fazer balé por aquela coisa: Minha mãe me colocou no balé, quando eu era criança, né? Mas, é, eu tinha uma coisa esquisita, eu gostava muito de dançar, eu gostava muito de estar lá, mas eu *não gostava daquilo que eu fazia* [referindo-se ao balé clássico], e, isso..., é engraçado que hoje eu percebo o porquê, né, daquilo.(...) E eu lembro que eu brincava com algumas posições do balé e tentava desarticular, daí a professora falava: “ó, tá errado, não é assim.” Daí eu ficava tipo, *eu me sentia presa*. Daí eu não tava mais curtindo e fui fazer umas aulas de *jazz*, que era com a mesma professora. (...) Já era uma coisa legal. Tinha também uns alongamentos, que eu era meio preguiçosa assim, eu acho que sempre fui um pouco. Não sei se preguiçosa, mas de não gostar muito das regrinhas sabe? De aquela coisa de (?), todo mundo fazendo igual, isso eu lembro que sempre me incomodou. Mas apesar disso, *no jazz eu já sentia um pouco mais de liberdade*, eu conseguia brincar mais com os passos que me davam assim. Na adolescência... (Vanclléa)

É interessante pensar que quando perguntei a esta dançarina como ela tinha passado a conhecer o termo dança contemporânea, ela logo em seguida relacionou a questão à *técnica da dança*.

(...) eu vi dança contemporânea quando a gente viu o grupo *Corpo* eu lembro, quando a gente viu o *Quasar* também eu lembro que conheci como dança contemporânea, mas não como, *éé, mais aquela coisa de contemporâneo do que se faz hoje*, e não como contemporâneo dessa abertura que a gente tem hoje, que a gente classifica como um estilo dança contemporânea, não. Então nesse sentido foi apresentado, “aí, é dança contemporânea, mas a técnica é clássica, mas a técnica é moderna”. *A técnica contemporânea*¹³⁸, *nenhuma assim, ninguém nunca de disse “ah, é isso”* Quando eu vim pra universidade [cursar artes cênicas na Universidade Estadual de Santa Catarina- UDESC] realmente

¹³⁷ A bailarina apenas citou esta passagem, não aprofundando mais questões sobre sua experiência com a dança moderna.

¹³⁸ Tratarei mais especificamente da idéia de técnica em dança no capítulo que discute o corpo e corporalidade, e, mais adiante, falarei sobre a noção de dança contemporânea como “dança que se faz nos tempos atuais”, continuando no momento com os depoimentos sobre este termo e prática.

que eu fui começar a ter acesso a isso assim, o que é dança contemporânea. (Vanclléa)

Valeska também começou a estudar dança aos oito anos através do balé clássico e conheceu o *jazz* logo em seguida, aos onze. Continuou fazendo aulas destas práticas corporais e participou de dois grupos de dança, um de balé clássico e outro de *jazz* com tendências de dança moderna e contemporânea. Foi neste último grupo que teve aulas de dança moderna e conheceu esse estilo: “Eu achei bem legal também ter tido essa experiência, e aí, [minha trajetória na dança] foi fluindo.”

Aos dezenove anos afirmou para si: “não quero mais fazer isso [dançar balé clássico]”, e montou o grupo de dança *Aplysia*, o qual dirige e até hoje. Continuou praticando aulas de clássico, buscando, contudo, outros aspectos na dança.

Quero fazer aula, gosto, até hoje eu gosto de fazer aula, mas não quero dançar balé clássico, *não me identifico mais com isso, não quero mais tutu, não quero mais a ponta, não quero essas historinhas de príncipe encantado, me abusei assim da, do que era dançado, não da técnica em si, que eu acho bem legal, mas...(...)* E aí eu comecei a, de forma primordial, primitiva, não primitiva, mas bem lá no início, a trabalhar assim, tentando buscar movimentos que, *a minha busca era descobrir movimentos que eu ainda não tinha feito* assim, era isso que eu tentava fazer, sabe? Era *tentar me desconectar do que eu tinha aprendido no jazz e no clássico, e modificar aquilo tudo.* (Valeska)

A partir desta fala, e de outras que a ela seguirão, podemos pensar que a relação de busca em negar preceitos do balé clássico¹³⁹ e do *jazz* parece ser um caminho semelhante na vida da maioria dos/as bailarinos/as entrevistados/as¹⁴⁰. Ao abordar a questão do que seria dança contemporânea para Valeska, a dançarina trouxe uma outra característica também um tanto presente no imaginário dos/as bailarinos/as de dança contemporânea, que seria a possibilidade de se buscar um “estilo próprio” de dançar.

Quando eu era bem nova, que eu dançava ainda *jazz* e tudo, e quando eu fui ver um espetáculo de dança no Palácio das Artes lá, eu achei lindo, era uma dança contemporânea assim, uma perspectiva bem... Era bem visível a técnica clássica ali, mas aquilo já foi o primeiro que eu falei: ‘ah, eu queria dançar num grupo assim.’ Aí um dia eu vi o vídeo do *Corpo* e falei assim: ‘Meu deus!’ Daí tiveram vários, adoro o *Quasar*, eu gosto muito do *Cena11*. Mas assim, *o que eu quero pra mim e pro grupo, é a gente tá conseguindo descobrir o nosso caminho sabe?* Eu acho que todos eles são maravilhosos, Marie Stuart também, sempre quando eu vejo algum vídeo dela eu fico ‘ah, que lindo’, adoro. Mas é, não sei,

¹³⁹ É importante notar que muitos aspectos citados sobre o balé clássico decorrem dos relatos dos/as bailarinos/as, ou seja, das narrativas sobre suas experiências com esta dança. Desta forma, o balé clássico é colocado mais de forma contextual do que “textual”.

¹⁴⁰ Esta discussão está exposta mais diretamente no sub-item seguinte.

tamo tentando descobrir o nosso próprio, e pra isso, claro que e a gente vai esbarrar num, né?! Nada é completamente novo, tem coisas que a gente fisga aqui, tira dali, mas tá fazendo isso de uma forma autônoma... (Valeska)

Esse discurso sobre a idéia da particularidade¹⁴¹ na dança contemporânea está presente na maioria dos depoimentos dos/as bailarinos/as. Assim, ao responder sobre que técnicas o grupo *Cena 11* utilizaria na elaboração de seus espetáculos, Karin diz:

A gente desenvolveu uma técnica que eu nunca vi em outros lugares. A gente leva isso para as outras pessoas, tem influências de várias outras técnicas, mas a gente criou uma coisa nossa, pras nossas necessidades, porque não adianta ficar fazendo só aula de balé clássico porque isso não vai me preparar para esta queda. (...) Cada um procura outras histórias, e isso tudo acaba influenciando. Mas a gente trabalha a técnica da companhia 2 vezes por semana, e a gente trabalha técnica clássica também, por outros motivos, não chega a ser balé clássico. É uma técnica clássica voltada também para a companhia (...) (Karin)

Ao falar sobre o processo de criação de dança, Zilá expressa igualmente essa questão da singularidade do indivíduo expressa na dança, daí a sua fala: “E essa brincadeira com as possibilidades [na criação] *era de cada corpo. (...) cada uma [no caso, cada bailarina] com seu jeito de ser, de pensar, mas que tinha uma conexão com as outras*”.

Karina também considera estes aspectos nas elaborações de seus espetáculos de dança quando expõe que não trabalha com improvisação, mas que ao mesmo tempo está atenta para essa particularidade do/a dançarino/a no processo de criação. Assim diz:

Improvisação eu tive assim ó, até a gente trabalha, que não é chamado improvisação, mas tipo assim ó, Karina [referindo-se a outra bailarina do grupo, Karina Collaço] desenvolve como ela quer, se movimentar em algumas partes, o jeito que ela quer sair. Cada um tem seu jeito de fazer as coisas. Eu consigo deixar isso bem livre no grupo assim. De, de não deixar não ‘faz o que eu tô mandando’ (...) A gente tem essa abertura. É versátil nesse sentido, a gente faz o que a gente curte mesmo. (Karina)

Anderson coloca justamente que esta característica o teria feito se identificar com o que viria a ser dança contemporânea. Comentando sobre um outro dançarino deste estilo, diz:

“Esse cara era muito doido, então ele viajava muito [no sentido de ir além na experimentação em dança], os movimentos era tudo da cabeça dele, então *era*

¹⁴¹ Retomaremos algumas destas questões mais adiante.

coisa mais individual da pessoa mesmo. Não era tanto alguma coisa que um monte de gente aprende igual. Era uma coisa mais, isso me dava mais energia assim.” (Anderson)

Ao discernir sobre o que seria dança contemporânea, o bailarino diz também:

Se contemporâneo é buscar sempre algo além daquilo do que a gente já viu, do que não repetir as receitas. *Se contemporâneo é tu buscar novas maneiras de ver uma coisa, né, outros ângulos, eu acho que sempre fiz, contemporâneo.* Mesmo fazendo um clássico, mesmo fazendo um jazz, *a maneira que tu aceita aquilo pro teu corpo, como tu lida com aquele trabalho é uma maneira contemporânea,* e acaba transformando tudo em contemporâneo, se é que é isso, né? Eu nem sei. E também eu nunca procurei por estilo a dança, eu gostava de todas as danças, desde samba, até, tudo, né? (...) Agora a primeira vez que ouvi o termo contemporâneo, não consigo me lembrar, não sei se é Pina Bausch a minha referência de ver “é contemporâneo”, porque antes eraaa, tudo que era “demais” era moderno (...) (Anderson)

Já Marcelo não deixa claro o que seria dança contemporânea, mas, expondo algumas impressões, o dançarino acaba por confirmar este aspecto de heterogeneidade neste tipo de dança:

Eu acho que eu preciso de uma base de jazz e de clássico, mas não, digamos assim, que eu tenha que morrer fazendo jazz e morrer fazendo clássico. Mas eu acho que são duas linhas bem fortes que se você tiver elas como domínio, você consegue dançar muitas coisas. Porque o contemporâneo hoje em dia, cê faz um curso num lugar é uma coisa, cê faz um curso em outro, é outro. Já fiz curso contemporâneo que era ‘ah, vamos improvisar aqui que vc é uma árvore.’, e outros cursos de contemporâneo que eram dançados com linhas clássicas com tudo. Então *eu acho que o contemporâneo tá bem variado assim,* como contemporâneo pode ser qualquer coisa que é contemporâneo, então acho que, *não citaria o contemporâneo assim como uma base*¹⁴². Gosto muito de trabalhar contemporâneo, mas não pra fazer uma base porque, você vai em festivais e tem contemporâneos que são dançados, tem contemporâneos que você nem sabe o que é aquilo ali... (Marcelo)

Citando características gerais de alguns grupos da cidade que se inserem na chamada dança contemporânea, Elke também reconhece essa multiplicidade existente nas propostas de dança e de corpo dos grupos e dos/as bailarinos/as. Neste contexto ela afirma:

O Cena 11 trabalha com o corpo em risco. O Kaiowás também só que o trabalho éé, a movimentação deles tem bastante conceito de dança de rua, que eu já acho que difere bastante do Cena 11. O meu já é um corpo bem elástico, de borracha

¹⁴² Creio que o termo “base” por ele utilizado significa o mesmo que a noção de técnica utilizada por outros/as bailarinos/as como, por exemplo, o depoimento de Vanclléa anteriormente citado.

mexendo no chão. O da Marta é improviso, ela é uma pessoa que trabalha muito improviso. (Elke)

Vanclléa expõe de maneira clara a sua busca por um “corpo *O’ctus*”, por isso diz: “a gente tá em busca de um corpo, da construção de um corpo (...) *É uma companhia em busca de construção de vocabulário, de um corpo O’ctus.*”¹⁴³

Como veremos no próximo capítulo, a maior parte dos/as bailarinos/as chegou no contemporâneo depois de passar por outros estilos de dança: balé clássico, jazz, dentre outros. Para a maioria deles/as, a idéia de marcar uma distinção entre dança contemporânea em relação ao clássico ou ao jazz se mostrou presente, assim, em certos casos, a definição de “contemporâneo” se dá pela negativa dos demais estilos, como nas seguintes falas de Karina e de Karin:

Sim, claro, sinto uma diferença enorme [entre balé clássico e dança contemporânea]. O *balé vem de uma técnica* [já codificada], é aquilo ali, entendesse? E uma coisa que vem de anos, é quase que, é igual você ver uma *dança moderna*¹⁴⁴, *você tem uma técnica pra fazer*, então aquilo é sempre... Entendesse? Martha Graham, você vê os mestres que tem pra poder desenvolver aquilo. Mas acho que a dança contemporânea ela já utilizou tudo, né? *Tudo que sair fora disso, que é jazz, moderno, e o balé clássico, aí a gente pode dizer que aquilo é dança contemporânea.* (Karina)

Contemporâneo é o que acontece com o tempo. Então, não é uma coisa que eu vou te dizer ‘é este tipo de dança’, mas é uma coisa que *não é o balé clássico, nem balé moderno.* Pode-se utilizar destas técnicas para fazer dança contemporânea também, mas o pensamento tem que ser contemporâneo. (Karin)

Zilá também parece compartilhar desta idéia quando conta sobre sua opção por determinadas buscas de movimentos:

Quando eu fazia aula de balé e eu não gostava dos trejeitos femininos no balé, isso não interessava, aquelas cabecinhas, aqueles dedinhos, aquela, né? Eu não conseguia me ver fazendo daquele jeito, então eu olhava pros homens fazendo aula. Porque aqueles trejeitos, eu..., não fazia parte da Zilá, né? Imagina, eu sempre fui de brincar na rua, nunca brinquei de boneca, né? Me interessa outra..., é o movimento, é agilidade, velocidade, saltos. Por que os saltos dos caras eram sempre gigantescos, né, assim? Tinha uma coisa ali de, de, de

¹⁴³ Desdobrarei estes conceitos sobre corpo no capítulo 3.

¹⁴⁴ As diferenças entre dança moderna e contemporânea não são aprofundadas neste trabalho por se mostrarem um pouco menos demarcadas e por vezes mais confusas, mas, segundo a fala de Karina, é possível perceber uma idéia de dança moderna ligada a uma dança que teria uma técnica já definida e construída, como é o caso do balé clássico. A dança contemporânea se oporia a estas práticas de dança através de uma noção e de um princípio de “eterna construção da técnica”, como poderemos ver no capítulo 3.

maximização da energia, porque é interessante. E é nesse canal que eu vou, não que é o jeito do homem dançando, não, é *como que usa energeticamente o corpo pra chegar num determinado movimento*. Era nisso que eu ia. (Zilá)

Alejandro explica também porque, já que na época que não existia a dança contemporânea nos termos atuais, gostava mais de *jazz* do que do balé clássico. “Existia uma liberdade no *jazz* que era mais..., ée, era mais includente, né?! Ela incluía mais, era menos excludente que o balé clássico, *mais popular. Tinha uma questão da música também, a relação com a música era diferente*”.

A idéia de que dança contemporânea seria a dança que se produz nos tempos atuais, já citada por Faro¹⁴⁵, acaba sendo uma característica também bastante forte relacionada ao termo. Por isso, Elke resume dança contemporânea como “o que é atual. *É tu dançar o que tu tá vivendo hoje em dia, independentemente da técnica que seja.*” Para a bailarina, portanto, não existiria uma técnica única de dança contemporânea, já apontando para a idéia de diversidade e multiplicidade de técnicas de dança utilizadas por ela e por outros bailarinos. Karin compartilha desta idéia sobre contemporaneidade, mas reafirmando, como vimos em parte do seu depoimento anterior, esta oposição com o balé clássico e moderno:

Eu acho que quem faz realmente dança contemporânea, o que liga todos eles é *pensamento contemporâneo mesmo*. Porque alguém que dança balé clássico de repertório, tá dançando uma coisa de pensamento clássico. É quase um museu, apesar dos corpos serem contemporâneos, e não sei se eles conseguem mesmo fazer uma dança clássica com esses corpos, esses pensamentos contemporâneos que eles têm. Mas eles fazem reproduções da arte clássica, da dança clássica. Eu acho que o que liga a dança contemporânea é isso. A arte contemporânea em si. Viver o pensamento que está se pensando e está se fazendo agora. (Karin)

Alguns/mas dançarinos/as chegam a questionar mesmo o uso o termo dança contemporânea dizendo que prefeririam não “rotular” o que fazem. Ao falar sobre sua história na dança, Alejandro se expressa desta forma: “Depois eu acabei, ééé, caindo numa academia de jazz, ee..., dali até agora eu passei por vários caminhos que acabaram me apontando para a *dança que eu produzo hoje.*” O dançarino diz ainda:

O estilo não é você que coloca, as pessoas que colocam. A idéia de que dança tem estilos, e que, ‘ah, você vai dançar um tango, ou um *jazz*, não sei o quê’, como se fossem coisas na prateleira. *Essa relação com dança tá muito longe da relação da arte que eu, eu intuía de alguma forma*, mas não conseguia realmente

¹⁴⁵ FARO, 1986.

formalizar, porque não tinha instrumentação suficiente para que tudo isso ficasse claro diante de tudo aquilo que eu tava intuindo. (Alejandro)

Anderson apresenta uma idéia parecida quanto a ter que utilizar um termo, seja ele qual for, por isso conta:

Se perguntarem pra mim eu sempre falo dança contemporânea. *Eu sei que eu danço, mas pras pessoas eu falo que é dança contemporânea porque tu tem que botar um rótulo pras pessoas entenderem o que é que é.* Porque se tu diz dança, dependendo da informação que a pessoa tem ela vai achar que tu é um bailarino clássico, ou que tu é um bailarino de lambada... né?

Quando fala sobre a época em que coreografava o *Cena 11*, em 1986, e ia para os festivais de dança de Joinville fazer parte da mostra competitiva, comenta que ao se inscrever como *jazz* o grupo não passava porque a comissão de avaliação argumentava que não era *jazz* e sim contemporâneo, e ao se inscreverem como contemporâneo a situação era parecida, diziam que não era contemporâneo, era *jazz*.

Daí, por exemplo, quando eu comecei a montar o *Cena 11*, a gente participava dos festivais e era desclassificado por que eles diziam: ‘isso não é jazz, isso é contemporâneo.’ Só porque... Não, tipo assim, o que a gente tá dançando, a música... Por exemplo, *a gente botava uma música clássica e dançava jazz, na música clássica. E no meio dos movimentos sempre tinha alguma outra informação, mas não era tão lindo, beleza que a pessoa tava esperando.* Tinha alguma coisa mais pesada melancólica junto, ou ‘suja’, não tem? Que era a maneira na época de tentar sair um pouco da mesmice, né? Aí eles desclassificavam dizendo que *aquilo não tava dentro da modalidade que foi inscrita.* (Anderson)

Sobre sua experiência no *Cena 11* e a relação com dança contemporânea, Karin conta algo semelhante ao exposto, pelos dois dançarinos:

Na real, quando comecei [a fazer dança contemporânea], nem sabia. Eu dançava *jazz*, dançávamos *jazz*, todos [do grupo *Cena 11*]. Quando a gente voltou de São Paulo, e o Alejandro começou a coreografar, ele já coreografava uma coisa *que até pra mim era muito esquisito.* Eu olhava assim: “mas meu Deus, o que é que o povo vai achar disso?” É igual no “Respostas sobre dor”¹⁴⁶, que tinha microfone, e a gente tinha texto decorado. Isso tudo dá medo, eu nunca tinha visto ninguém fazer isto, mas foi uma coisa que a gente foi fazendo, porque a gente não tinha nada, né?! A gente voltou para Florianópolis para construir, então, se rala, né?! Vamo ver. Vamo fazer. Daí o pessoal de teatro dava palpite no texto, o pessoal da dança dizia não sei o quê... E daí a gente foi fazendo, e aí, tipo assim, ‘é dança contemporânea? É. Mas *alguém de fora veio e falou que a gente era um grupo de dança contemporânea,* que até quando a gente, no

¹⁴⁶ Nome de um espetáculo do *Cena 11*. “Respostas sobre dor” teve estréia no ano de 1994.

começo, antes de “Resposta sobre dor”, que eram umas coisinhas menores, umas coreografias, a gente se inscrevia em..., porque não sabia, né? Porque os festivais são aquela coisa..., a gente se inscrevia um em cada um. Uma no *jazz*, uma no contemporâneo, e uma no estilo livre. (risada) Fazer o quê, né?! Vai, né?! Aí depois, tu vai aprendendo, vai vendo outros grupos também de dança contemporânea. Isto tudo é uma prática, assim. (Karin)

Karina também fala sua percepção sobre o uso de termos para definir o que ela faz. Assim afirma:

Eu vejo que como, ééé, *é difícil rotular, né, porque pra mim tudo é dança*. Eu vejo negros dançar, pra mim *tudo é dança contemporânea, dança!* Pra mim é a mesma coisa, e eles são completamente gente do Hip Hop, entendes? Mas, eu acho que é porque,... eu acho que *é forte pra todo mundo, é atual, né?* É feita pra todo mundo, é o que tá acontecendo. Eu penso mais nisso assim. Nem fico pensando muito nessa coisa de rotular dança contemporânea, *é dança, é tudo igual!* (Karina)

Por fim, um último comentário sobre esta questão encontra-se na fala de Marcelo quando, ao lhe perguntar sobre se ele considera a sua companhia como de dança contemporânea:

Não sei se é contemporâneo, *não gosto da rotular como contemporâneo* porque eu gosto de passar por tudo. Gosto de passar pelo contemporâneo, gosto de passar pelo *jazz*, gosto de passar pelo moderno, não consigo ficar numa coisa só. Moderno eu quase não uso mais, fico mais no contemporâneo, *jazz*. (Marcelo)

Colocarei a seguir algumas considerações finais acerca destas falas destacadas, levantando palavras-chave que indicam alguns aspectos em comum nos relatos e nas práticas dos/as bailarinos/as.

3.2 Considerações sobre concepções e práticas de dança contemporânea

Ao analisar estes depoimentos juntamente com as observações de atividades dos/as dançarinos/as, percebi que há basicamente três vertentes, ou melhor, tipos de concepção do que é dança contemporânea para os/as entrevistados/as, o que significa dizer, como veremos no capítulo três, que também não há apenas uma concepção de corpo.

A primeira noção relaciona a dança contemporânea às *técnicas de improvisação*, e busca um corpo “livre” de vícios, um corpo que evidencie as particularidades de cada indivíduo, que não reproduza modelos instituídos - geralmente da dos pelos preceitos do balé clássico ou do *jazz* - um corpo em busca de um “novo”.¹⁴⁷

O interessante é que estas concepções levam a um tipo de corporalidade¹⁴⁸ na dança, e de estética, tanto corporal, como cênica e conceitual. Geralmente as *temáticas* que se compõem neste meio, e que perpassam as três vertentes aqui descritas, abordam questionamentos da vida humana, das relações entre as pessoas entre si, as pessoas e o mundo que lhes rodeia, o pensamento humano, dentre outros assuntos, como veremos em exemplos que darei adiante sobre espetáculos de dança em que os/as bailarino/as entrevistados/as participam ou participaram.

Alguns exercícios que se fazem nos grupos que adotam a improvisação como base, assemelham-se aos descritos por Cardozo: *caminhadas* pela sala de aula, olhando e observando o espaço, as pessoas, o jeito que caminha, *alongamentos* dos membros, sobretudo pernas, braços e coluna, momentos de *pausa corporal* em um exercício - para se perceber, perceber como o corpo está, o que ele ia fazer e como pode se movimentar, se há alguma tensão, como estão o equilíbrio e o desequilíbrio - exercícios de “destravamento”, como mexer os quadris, ou mesmo se soltar ou se jogar no chão, como é o caso do *Cena 11*, do *Kaiowás*¹⁴⁹, e da *O’ctus*. No caso de alguns/mas entrevistados/as, outros princípios fundamentam a improvisação, tais como, *peso* de um corpo sobre o outro, ou do corpo sobre si mesmo e o espaço, *força* exercida nos movimentos, energia e “embalo” de um movimento, *fluxo* de movimento, articulações do corpo, o equilíbrio e desequilíbrio, enfim, diversas propostas são trabalhadas.

A idéia de *pesquisa de movimento* é bastante presente nos/as bailarino/as que trabalham com improvisação, mas também pode ser encontrada na segunda concepção de dança contemporânea. As bailarinas entrevistadas que se inseririam nesta prática e concepção de dança contemporânea são a Zilá e a Vanclléa. Marcela diz ter utilizado

¹⁴⁷ Ver o trabalho sobre a corporalidade na companhia de teatro Téspis, de Fernanda Cardozo (2003), apresentado como conclusão da disciplina “Pessoa e corporalidade”, oferecida por Sônia Maluf no mesmo período. As concepções citadas aproximam-se da presente na Téspis, e decorre de uma noção de arte desenvolvida, sobretudo, e, mais veementemente, nos anos 60, com as revoluções culturais no ocidente. A dança se influencia por esse movimento de rompimento com regras e amarras instituídas por um passado contestado, pela busca em se tornar um indivíduo singular, com características próprias, enfim, por toda uma concepção de vida que pode ser vista, como já citado, em práticas artísticas que vão desde a pintura, até a literatura, o cinema, a dança.

¹⁴⁸ Esta questão será desenvolvida no capítulo 3, juntamente com explicações e detalhamentos das técnicas corporais e exercícios aqui citados.

¹⁴⁹ Estes dois grupos dizem não utilizar, ou pouco utilizar, a improvisação em seus espetáculos, portanto, esses exercícios são passados como parte da técnica específica e não exatamente como improvisação.

técnicas de improvisação a partir de propostas da dançarina Trisha Brown quando montou um duo com um bailarino. Como estava começando, na época da entrevista, o seu trabalho com o *Cena 11*, não aprofundou a questão da forma de criação em dança desta nova e inicial experiência.

A segunda vertente, que percebi, sobre a noção de dança contemporânea no universo pesquisado, baseia-se em *seqüências*, em movimentos encadeados que compõem uma seqüência. Geralmente as seqüências se originam de pesquisas de coreógrafos, de suas técnicas de dança específicas, e são passadas e repassadas através de cursos e *workshops*. Por exemplo, Alejandro, diretor e coreógrafo do *Cena 11*, fez um curso com Davi Zambrano e repassou algumas seqüências e princípios da técnica deste dançarino para os/as bailarino/as que estavam no grupo na época - como é o caso de Elke.

Quando perguntei a esta dançarina quais teriam sido suas principais influências de dança, ela disse ter adorado a técnica de Zambrano, e acabado por utilizá-la também nas aulas que ministra, mas de sua maneira, com as suas concepções e reformulações próprias. Aí aparece também a idéia de *particularidade das técnicas na dança contemporânea*, pois, mesmo reconhecendo uma autoria em determinadas técnicas de dança contemporânea, a maioria dos/as bailarinos/as frisam suas buscas por “reformular com maneiras próprias”.

A primeira e a segunda concepção se parecem em alguns aspectos, mas os dançarinos que entrevistei, e que eu distinguiria como sendo da segunda vertente, afirmam com todas as letras que não trabalham com improvisação, e quando o fazem seriam apenas para criar seqüências que serão dadas nas aulas ou nos ensaios ou em suas apresentações. Contudo, para Anderson, o próprio fato de estar no palco, e de lidar com contingências deste espaço, tais como luz, cortina, o seu próprio corpo naquele dia e naquele momento, a música, os objetos em cena, enfim, o lidar com estes elementos seria uma forma de improvisar, porque se algo imprevisto acontecer com algum deles o bailarino não pode parar.

A terceira noção de dança contemporânea percebida entre os/as dançarinos/as que entrevistei, permeia as duas acima colocadas, mas pode ao mesmo tempo abrigar outros tipos de corporalidade e de concepção de dança. Refere-se à mistura de diversas técnicas de dança, em geral aquelas que destoam das técnicas do balé clássico, como as do *jazz* e as da dança moderna - que tem como principal ícone Martha Graham. A dança de rua também pode ser, entre outras danças, um elemento de mistura. O caso de

Marcelo Cavalcanti, do grupo *Khala*, situa-se nesta vertente, pois ele trabalha fundamentalmente com *jazz*, um pouco de balé clássico - pois utiliza movimentos característicos desta técnica e até as sapatilhas de ponta em alguns de seus trabalhos de dança. O que distinguiria o uso dessas sapatilhas e desses movimentos no contexto da dança contemporânea seria a possibilidade de manipular alguns de seus aspectos originais e tradicionais, modificando e/ou resignificando, dentre outros fatores, as músicas e sonoridades, as vestimentas e as seqüências e encadeamentos de passos.

O que há em comum entre estas três vertentes da dança contemporânea é, além do fato de os/as bailarinos/as tentarem superar ou até mesmo negar as técnicas do balé clássico e por vezes também as do *jazz*, eles/as buscarem uma mistura de estilos e de práticas corporais em diferentes escolas e atividades, como veremos de maneira mais aprofundada no capítulo três.

As *escolhas sonoras e musicais*, que não são praticamente nunca músicas clássicas¹⁵⁰, acabam sendo um fator que, segundo os/as entrevistados/as, expressa algo produzido nos dias atuais. Para os/as mesmos/as, outros aspectos acabam por definir essa idéia de contemporaneidade, como a noção de particularização e individualização do estilo, das técnicas e da dança contemporânea.

Ao mesmo tempo, apesar de o termo “dança contemporânea” ser a forma mais recorrente, nem sempre é a identificação mais citada pelos bailarino/as, pois, como vimos, alguns preferem falar em dança simplesmente. O caso relatado por Anderson mostra como uma categoria utilizada para demarcar limites de campo acaba por restringir a ultrapassagem e o diálogo entre fronteiras que no fundo não existem de forma tão autônoma.

Assim, as definições do que seria dança contemporânea se configuram como um campo de disputas entre diferentes concepções e vertentes. Estas aparecem, sobretudo nas narrativas das trajetórias dos/as dançarinos/as, mas também - conforme será desenvolvido no capítulo 3 - na discussão sobre preparação corporal e sobre o corpo na dança contemporânea.

A questão dos campos de disputas nos remete às teorias de Bourdieu. Utilizando principalmente a história como análise, o autor percebe que, no caso da arte, esta formação ocorreu nos fins do século XIX com o processo de autonomia do campo literário.¹⁵¹ Em relação ao campo artístico, no caso especificamente a pintura, diz:

¹⁵⁰ Ver Beato Filho a respeito da oposição erudito (e clássico) X popular.

¹⁵¹ Ver BOURDIEU, 1996, p.141.

“As palavras, nomes de escolas ou de grupos, nomes próprios, têm tanta importância apenas porque constituem as coisas: sinais distintivos, produzem a existência em um universo onde existir é diferir, ‘fazer um nome’, um nome próprio ou um nome comum (o de um grupo). *Falsos conceitos*, instrumentos *práticos* de classificação que constituem as semelhanças e as diferenças ao nomeá-las, os nomes de escolas ou de grupos que florescem na pintura recente, *pop art*, *minimal art*, *land art*, *body art*, arte conceitual, *arte povera*, Fluxus, novo realismo, nova figuração, suporte-superfície, arte pobre, *pop art*, são produzidos na *luta pelo reconhecimento* que distinguem as galerias, os grupos e os pioneiros e, ao mesmo tempo, os produtos que fabricam ou propõem.”¹⁵²

Em uma obra posterior, o autor demarca o estudo sociológico da arte como a busca por: “[c]ompreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram (...)”¹⁵³. Enfim, estas formações, concepções e separações de qualquer campo, seja ele político, científico ou artístico, dentre outros, fazem parte da cultura e concepção iluminista ocidental, acontecendo, conforme mostra Bourdieu, mais no plano ideal do que exatamente nas práticas cotidianas.

Desta forma, a noção de arte como esfera à parte da religião, da política ou de outras esferas sociais não existe exatamente no plano prático, e sim como uma categorização. Também, as diferenciações dentro de um determinado campo acabam existindo, como expresso por Bourdieu, mais pela busca de reconhecimento dos próprios envolvidos neste campo e como “sinais de distinção” entre outros campos e/ou sub-campos do que revelando as práticas e as atividades em si que a ele se referem.

¹⁵² Idem, p.182.

¹⁵³ BOURDIEU, 2000, p.69.

CAPÍTULO 2

Trajétórias e atividades dos bailarinos

*Só acreditarei num Deus que saiba dançar!*¹⁵⁴

As narrativas presentes nas entrevistas semi-estruturadas que realizei serão o material central de boa parte da análise das trajetórias dos/as bailarino/as, sobre o que trata este capítulo. Adoto o termo narrativas no sentido dos discursos sobre vivências e percepções relatados pelos narradores, e porque “são sobretudo as narrativas de vida que trazem mais fortemente (uma) dimensão de desvendamento ou de revelação da pessoa, dando um sentido a sua experiência.”¹⁵⁵ Esses sentidos dados às experiências, no caso experiência enquanto sujeitos dançarinos, serão abordados neste capítulo, buscando também “(...) interpretar não somente *o que foi dito*, mas o *que foi dito nesta situação precisa (...)*”, e levando em conta a inserção destas experiências em um “contexto mais amplo de itinerários pessoais e coletivos.”¹⁵⁶

Segundo Maluf, “A leitura e a reflexão antropológica que tomam essa narrativa como objeto, tornam-se, assim, a interpretação de uma interpretação. A diferença é que, se a interpretação contida na narrativa de vida visa a história individual, o objetivo da interpretação antropológica é alcançar os conteúdos e os sentidos sociais da experiência.”¹⁵⁷ Desta forma, estarei aqui interpretando interpretações das experiências destes/as bailarinos/as, que, no caso desta pesquisa, não podem ser pensadas sem as atividades do corpo, tão essenciais aos/às mesmos/as. Assim, também serão levadas em conta as experiências corporais a partir também de algumas observações destas¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Nietzsche, Friedrich, Apud Sasportes, José. *Pensar a dança*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p.107.

¹⁵⁵ MALUF, Sônia. Antropologia, narrativas e a busca de sentido. In: Revista *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p.62-82, dezembro de 1999, p.5. (Como o material que eu tenho está desse texto sob forma de impressão em papel A4, a página que indico não se refere à paginação do artigo publicado em revista)

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Idem, p.6.

¹⁵⁸ A serem analisadas mais detalhadamente no capítulo seguinte.

De modo geral, compartilho com a experiência de Maluf quando conta que “Os entrevistados ou interlocutores se mostraram sempre disponíveis e desejosos de falar, de contar suas histórias e de descrever suas experiências, convidando-me para participar dos rituais e dos trabalhos coletivos, me propondo consultas, me colocando em contato com outras pessoas da rede.”¹⁵⁹ No caso do universo por mim pesquisado os convites não se referiam a participações em rituais ou consultas, e sim a fazer aulas de *Ai-ki-dô*, por exemplo, ou natação, ou de poder assistir a vídeos sobre dança junto com os alunos da professora de dança entrevistada, dentre outras situações. Muitos contatos importantes também foram coletados justamente a partir desta professora e de sua aluna, que conheciam alguns/mas bailarinos/as que eu queria entrevistar.

Enfim, o fato é que, em geral, os/as bailarinos/as entrevistados/as se mostraram muito receptivos/as e prestativos/as¹⁶⁰, recebendo-me ora em suas casas ora, na maioria dos casos, em seus locais de trabalho, como no ambiente social e público de um café. Alguns/mas pareciam ter mais pressa e menos disponibilidade para serem entrevistados/as, mas ao longo desta atividade estas pessoas foram aos poucos deixando para o segundo plano a preocupação com o tempo.

A duração de cada entrevista¹⁶¹ foi, em média, de uma hora, mas em alguns casos, este tempo se encurtou ou se estendeu, resultando em uma certa diferença de conteúdo e possibilidade de informações. Contudo, com este material coletado já foi possível perceber algumas características interessantes das trajetórias e experiências dos/as dançarinos/as. Antes de tratar destas questões, exporei um breve contexto dos perfis dos/as bailarinos/as para assim aprofundar seus itinerários e narrativas.

2 Apresentando os dançarinos entrevistados e alguns dados de seus perfis

¹⁵⁹ MALUF, 1999, p.7.

¹⁶⁰ É importante notar que todos me concederam o uso de seus respectivos nomes para este trabalho de dissertação. Alguns brincaram dizendo “desde que você [a antropóloga] não escreva ou invente o que eu não falei...”

¹⁶¹ Todas as entrevistas foram do tipo semi-estruturadas, ou seja, houve um roteiro orientando as perguntas, mas que não impedia o surgimento de outras questões no momento de cada entrevista.

Os perfis de que trato aqui não se referem exatamente às características físicas ou descritivas, e tenho muito menos a pretensão de realizar uma “catalogação” dos/as entrevistados/as acerca de traços psicológicos ou quaisquer outros. A discussão sobre os “tipos sociais” presente nos estudos de Becker¹⁶² acerca dos mundos artísticos parece ser interessante para esta pesquisa - não no sentido em que estas noções sirvam para “encaixar” os/as entrevistados/as em um tipo específico de artista, mas que as reflexões de Becker possam ser úteis para pensar nos contextos em que alguns artistas de dança se inserem.

Para o autor, um mundo artístico é “(...) constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte.”¹⁶³ Os tipos sociais tratados por Becker não se referem apenas aos artistas, incluindo desde “pessoas que concebem o trabalho” - como, por exemplo, no caso da dança, coreógrafos e diretores que não dançam em palco, e criadores de cenário ou de sonoridades - passando por aquelas que “fornecem os equipamentos e materiais indispensáveis” às apresentações artísticas - tais como iluminadores, operadores de som, transportadores do material cênico - chegando aos executores destas apresentações: os/as bailarinos/as.

Becker levantou quatro tipos sociais gerais de artistas: os profissionais *integrados*, os *inconformistas*, os artistas ingênuos ou *espontâneos*, e os artistas *populares*. Os primeiros referem-se àqueles que são perfeitamente capazes de

“(...) produzir uma obra de arte canônica”, e “como esses artistas conhecem, entendem e habitualmente usam as convenções que regulam o funcionamento de seu mundo, eles se adaptam facilmente a todas as atividades padronizadas por eles desenvolvidas. Assim, se são compositores, escrevem músicas que possam ser lidas pelos intérpretes e executadas em instrumentos disponíveis; se são pintores, empregam materiais disponíveis para produzir trabalhos que do ponto de vista do tamanho, de forma, do desenho, da cor e do conteúdo sejam ‘condizentes’ com os espaços disponíveis e a capacidade de as pessoas reagirem adequadamente.”¹⁶⁴

Poderia pensar que, no caso da dança, seriam aqueles que só trabalhariam com movimentos já aprendidos ou codificados pelo universo em que se inserem, se apresentando apenas em tipos de lugares que já conhecem - geralmente os palcos de

¹⁶² BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade, ensaios de sociologia da arte*, Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p.9.

¹⁶³ BECKER, 1977, p.9.

¹⁶⁴ Idem, p.12/13.

teatros - dentre outros aspectos. Na dança cênica ocidental, os/as bailarinos/as clássicos/as estariam relacionados a este tipo social.

O segundo tipo compõe-se de artistas que “(...) tendo pertencido ao mundo artístico convencional próprio de sua época, lugar e meio social, acharam-no tão inaceitavelmente restrito que acabaram por não querer mais conformar-se com as suas convenções. (...) A intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico a reconhecê-lo”¹⁶⁵. Desta forma, os artistas inconformistas começam a modificar alguns preceitos presentes na arte dos profissionais integrados, ignorando “(...) instituições artísticas estabelecidas - museus salas de concerto, editoras, teatros, etc.”¹⁶⁶. Seria o caso dos bailarinos/as modernos/as e contemporâneos/as, que, como vimos no capítulo um, procuraram negar preceitos do balé clássico, modificando locais de apresentações, tipos de vestimentas, sonoridades, movimentos e notações e denominações para estes, dentre outros aspectos, mas ao mesmo tempo querem ser reconhecidos no meio artístico em que viveram e/ou vivem.

O tipo de artista ingênuo ou espontâneo seria composto por aqueles que não chegaram a conhecer algum mundo artístico específico, criando “(...) formas e gêneros únicos e peculiares (...) Enquanto um inconformista precisa lutar para se livrar dos hábitos deixados pela formação profissional, o artista ingênuo nunca chegou a possuí-los.”¹⁶⁷ Geralmente esses artistas descobrem sua arte a partir de técnicas aprendidas em seus trabalhos, tais como, por exemplo, marceneiros que viram escultores ou fazem outros trabalhos manuais. Em relação à dança, é possível pensar no caso das danças que somente são apresentadas em rituais, como acontece na maior parte do tempo entre povos indígenas - para quem o próprio termo “dança” muitas vezes nem é utilizado ou compreendido da mesma maneira que se entende no mundo ocidental.

O último e quarto tipo discutido por Becker refere-se à arte popular. Neste universo, os artistas não precisam ter uma formação específica e a princípio qualquer pessoa envolvida na comunidade pode fazer arte. Assim, por exemplo, qualquer pessoa que saiba a letra de uma música pode cantar com seus pares sem se preocupar com afinação, ritmo, se sabe ler partitura ou não, e, no caso da dança, há determinados tipos de lugares e festas, onde o discurso é que se pode dançar do jeito que quiser, sem se preocupar também com ritmo, passos determinados, etc.

¹⁶⁵ BECKER, 1977, p.14/15.

¹⁶⁶ Idem, p.15.

¹⁶⁷ Idem, p.20.

Mesmo tendo esses modos classificatórios um sentido mais heurístico, e sendo muito difícil encontrar “tipos puros” em qualquer universo, artístico ou não, foi possível perceber algumas relações das características trabalhadas. Desta maneira, tomando estes tipos sociais de artistas como caracterizações preliminares e genéricas - pois podem existir sub-tipos ou ainda outros tipos não propostos pelo autor - penso que os artistas com os quais trabalhei nesta dissertação se relacionam em geral com o segundo tipo social, o dos inconformistas, pelo fato de se oporem à preceitos da dança clássica e por vezes procurarem outras formas de exporem sua arte. Isto pode estar relacionado, como vimos no capítulo um, à própria história da dança contemporânea, que aponta algumas características parecidas com as descritas neste tipo - tais como a busca por “se livrar de vícios adquiridos em suas formações de artista”.

Retornemos à intenção primeira deste item, que é de situar alguns dados sobre os contextos em que os/as bailarinos/as se inserem, levantando basicamente informações sobre a idade, local de nascimento, de moradia atual, formação escolar e maneiras de lidar com a dança enquanto profissão¹⁶⁸. Como exposto no capítulo um, opto por descrever estes aspectos relacionando a cada entrevistado/a por vez e expondo uma síntese de cada situação por ordem cronológica da realização das entrevistas. Para os/ as que apresentam depoimentos sobre seu trabalho na dança, descrevendo assim algumas características deste fazer em relação às suas trajetórias, selecionei os trechos a fim de relevar certas questões¹⁶⁹ e condições profissionais dentro do universo da dança.

Karin Serafin tem em torno 30 anos de idade¹⁷⁰, é bailarina e figurinista também no *Cena 11*, sendo que na época da entrevista ela se ocupava das relações públicas da companhia, e da montagem de ensaio. Nasceu em Florianópolis- Santa Catarina (SC) e tem formação universitária em Artes Plásticas. Em relação a viver profissionalmente de dança comenta: “Meu pai falava muito, tinha medo de eu não ter estabilidade. Mas eu nunca tive esse pé atrás, *o que tenho hoje conquistei com o trabalho de dança.*” Karin tem plena dedicação à dança e vive deste trabalho junto ao grupo *Cena 11*.

Alejandro Ahmed tem 34 anos e é coreógrafo, diretor e dançarino no grupo *Cena 11 cia. de dança*. Nasceu em Montevideu, Uruguai, e veio com a família para

¹⁶⁸ Em relação às três entrevistas realizadas durante a pesquisa de monografia, em 2003 - e utilizadas nesta dissertação - não constam algumas destas informações, pois foi apenas para as entrevistas com os/as outros/as sete bailarinos/as no ano de 2005 que questões sobre estes aspectos foram colocadas.

¹⁶⁹ Algumas características da profissão de dançarino/a relatadas pelos/as entrevistados/as, e que aparecem situadas na atualidade, serão tratadas no item 2.2.

¹⁷⁰ Presumo esta idade aproximada a partir de sua experiência em dança em relação ao *Cena 11* e a outros integrantes do grupo, tais como Alejandro e Anderson.

Florianópolis em 1975, aos quatro anos de idade. Não comentou sobre ter feito faculdade. Desde a sua atuação para tornar o grupo *Cena 11* uma companhia de dança profissional, também se dedica e vive integralmente de seu trabalho com este grupo.

Marcela Reichelt tem por volta de 26/27 anos¹⁷¹, nasceu em Porto Alegre-Rio Grande do Sul (RS) e veio morar na cidade de Florianópolis após ter sido selecionada para integrar o grupo de dança *Cena 11* em março de 2003. É desde então bailarina do grupo e vive com a remuneração que este proporciona. Chegou a começar um curso de faculdade, mas não continuou.

Elke Siedler tem entre 28 e 29 anos, e é nascida em Florianópolis-SC, onde reside até hoje. Na época da entrevista morava com sua mãe no bairro da Carvoeira. É bailarina, coreógrafa e diretora da *Siedler Cia. de dança*, companhia própria. Hoje em dia vive das aulas de dança contemporânea e alongamento e de algumas apresentações de seu grupo. Chegou a ingressar no curso de história, mas não tenho a informação certa se o concluiu ou não. Na entrevista disse ter vontade e estar sentindo falta de estudar teoria da dança, a dança em âmbito acadêmico, o que é um projeto seu.

Karina Barbi é coreógrafa e bailarina do grupo *Kaiowás* e dança também no *Cena 11 Cia. de Dança*. Tem em torno de 26/27 anos de idade, nasceu em Florianópolis-SC e, na época da entrevista, morava no bairro Forquilha com seu marido, sua mãe e outros familiares. Vive de seu salário proporcionado pelo trabalho de bailarina no *Cena 11*, e de financiamentos (junto a governos e quando há) para projetos de dança com o grupo *Kaiowás*. Sobre estas questões diz: “Dá, dá pra se manter legal. (...) a relação é essa mesmo, viver de dança.” Não comentou ter feito ou começado a fazer curso universitário.

Zilá Muniz é nascida em Lages-SC, tem 42/43 anos e aos nove veio com a família morar em Florianópolis. Arquiteta de formação, concluiu também seus estudos no curso de especialização em dança da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). É intérprete-criadora no *Ronda grupo de dança*, que atualmente suspendeu suas atividades, e ministra aulas de dança no curso de graduação em Artes Cênicas da UDESC. Vive hoje em dia com seu marido e filho, e do trabalho como professora na UDESC, buscando também oferecer aulas de dança contemporânea em outros locais, tais como o Centro Integrado de Cultura (CIC).

¹⁷¹ Algumas idades estão escritas desta forma por não ter a informação sobre as datas de nascimento completas, e também porque nenhuma entrevista foi realizada neste ano de 2006, e sim em 2003 e 2005.

Anderson João Gonçalves nasceu em Curitiba por um “acidente de trajeto”, expressão dele, e com dois anos veio para Florianópolis. Tem 42 anos¹⁷² e mora com a família em São José, no continente. Desde a juventude mantém-se com o seu trabalho de dançarino, mas tendo trabalhado inicialmente como conferente de perfumaria e medicamentos. É bailarino do *Cena 11 Cia. de Dança* e hoje em dia vive deste trabalho.

Vanclléa Segtowich tem entre 25 e 26 anos, nasceu em Joinville-SC, mas passou a adolescência morando na cidade de Caçador-SC, onde seus pais estão estabelecidos até hoje. Veio para Florianópolis ao passar no vestibular para Artes Cênicas na UDESC. É formada neste curso e se mantém, com algumas dificuldades, a partir de seu trabalho de diretora e bailarina da *O'ctus Cia. de Atos*, com outros trabalhos fora da dança não especificados, e por vezes com a ajuda dos pais, que, em suas palavras, “mesmo humildes” sempre a apoiaram enquanto atriz e bailarina. Divide moradia com outra integrante do grupo.

Marcelo Cavalcanti tem por volta de seus 34/35 anos de idade, nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, e veio para Florianópolis em 1990. É coreógrafo, diretor e bailarino do *Khala Grupo de dança*, mas também dá aulas em escolas de primeiro grau na academia Albertina Ganzo como forma de se manter com a dança. Trabalhou na loja de seu pai quando adolescente e já em Florianópolis, na sua juventude, começou a cursar psicologia, porém não chegou a concluir os estudos nesta área. Tem planos para completar esta formação quando for possível.

Valeska Figueiredo tem 28 anos, nasceu em Imbituba- SC, logo se mudou para Florianópolis com a família e mora atualmente no bairro Itacorubi com a mãe e seu irmão mais velho. Começou a dar aulas de dança na adolescência. Atualmente é diretora e bailarina do *Aplysia grupo de dança*, e participa como elaboradora, professora e coreógrafa do e no “projeto *Aplysia*”. A bailarina tem graduação em psicologia e mestrado na área de educação. Segundo seu relato, vive de seu trabalho no grupo *Aplysia* e, na minoria das vezes recebe auxílio dos promissores financiamentos para o projeto citado.

O exposto acima nos mostra, como mencionado, uma certa heterogeneidade nos dados sobre idade, local de nascimento e moradia atual, sobre formação escolar e,

¹⁷² Este dançarino foi o único a revelar sua data de nascimento completa: 15/05/1964. Assim, pude fazer os cálculos exatos até a escrita desta dissertação.

mesmo que todos/as sejam bailarinos/as, até pode-se perceber algumas diferenças sobre maneiras de se manter com a dança. Alguns/mas recebem pelo trabalho de bailarino/a integrante em um grupo de dança - que, no caso só o *Cena 11* proporciona tal feito, por ser um grupo profissionalmente articulado - outros/as dão aulas em escolas de dança e/ou primárias e outros/as buscam formas de financiamentos por projetos.

Muitos/as contam passar e/ou ter passado por dificuldades quanto a se manter financeiramente com o trabalho de dança, como expressa a seguinte fala de Valeska:

Trabalhar com dança e inventar um projeto social ainda pra segurar. Então ainda tem, agora, *tem muito o problema com o trabalhar com dança*, é mais ainda... Embora todo mundo ache muito, lá em casa, ache muito bonito, muito legal, me apoiou muito, já ajudou muito o projeto, tem sido bem difícil. (Valeska)

Mesmo com estas questões, os/as bailarinos/as acabam encontrando formas de continuar no universo da dança. Marcela, por exemplo, relata que trancou o curso que fazia para “investir em dança”:

No momento em que eu decidi trancar a faculdade, porque quando eu voltei a dançar, eu ainda tava mantendo minha faculdade. Me empenhava e tal, mas no momento que vi que eu não tava me entregando, não tava conseguindo ter o 100% que eu queria, eu decidi então investir em dança. Aí eu acho que comecei a busca da minha profissionalização (...). Fiquei um tempão; *porque não havia remunerações para bailarinos na minha cidade, só dançando, ralando muito e recebendo por projeto*. Pensava que só é profissional quem tem remuneração, mas a entrega era a mesma, mesmo sem remuneração. *Dava aula*, pesquisava e pensava que seria bom ter o retorno financeiro, bancar minha profissão. (Marcela)

Em suma, no universo pesquisado, pode se dizer que apenas os/as integrantes do grupo *Cena 11* “vivem da dança”. A maioria dos/as entrevistados/as apontam em suas narrativas para diversas dificuldades presentes na profissão de dançarino/a em suas trajetórias, seja em relação aos investimentos na própria formação, à aprovação da família quanto a essa “carreira”, e, sobretudo à situação de ter que conseguir financiamentos através de projetos e patrocínios.

A faixa etária varia de 25 anos a 42/43 anos, assim como¹⁷³ há diferenças quanto à idade de iniciação dos/as bailarinos/as no universo da dança. Dentre os/as dez entrevistados/as, três nasceram na capital de Santa Catarina, Florianópolis, três em

¹⁷³ Conforme vimos no capítulo um.

outras cidades diferenciadas do estado, dois são de outros estados do país, quais sejam RS e MS, e apenas um é estrangeiro, mas veio ainda criança morar em Florianópolis.

Em relação ao aspecto colocado acima, haveria uma semelhança: todos/as estão estabelecidos/as na cidade de Florianópolis, e é neste local que ensaiam, criam coreografias e espetáculos, fazem aulas de outras atividades físicas, enfim, desenvolvem seus trabalhos de dança. Mas, no que se refere aos bairros e tipos de pessoas com quem moram, as diferenças reaparecem, e alguns moram no continente com a família, mãe e irmãos, como é o caso de Anderson e Karina¹⁷⁴, outros moram na ilha, uns com mães e outros familiares, como Valeska e Elke¹⁷⁵, por exemplo. Zilá habita com marido e filho, e ainda há caso de Vanclléa, que mora com uma companheira de casa.

No geral, a maior parte dos/as bailarinos/as não fez estudos acadêmicos em dança e alguns apenas se formaram em outros cursos universitários. Muitos pareceram apresentar um histórico de condições sociais bem humildes, e, desta forma, uma trajetória de vida profissional que começou cedo, seja com a dança, seja com outras áreas. Veremos mais sobre estes e outros aspectos no item a seguir.

2 Trajetórias na dança

Partindo de algumas questões discutidas acima, juntamente com outras expostas no capítulo um, podemos já imaginar um pouco as trajetórias de dança dos/as entrevistados/as. Alguns destes itinerários em dança de certo modo se parecem, pelo menos nas narrativas estudadas. A partir, sobretudo de aspectos levantados no item 3.1 do capítulo um, percebi que é possível compreender estas trajetórias em dança a partir de dois tipos de situações narradas: o primeiro se refere aos/as bailarinos/as que se iniciaram no universo da dança ainda quando crianças - e neste caso a iniciação se deu através do balé clássico; o segundo, compõe-se por outra maneira e diferente faixa etária de iniciação, ocorrendo geralmente no começo ou no final da adolescência.

Neste último tipo que ocorre, muitas vezes se ingressa no universo da dança pelo *jazz*, e apenas a partir desta dança ou ainda posteriormente ao seu contato e prática é que estes/as bailarinos/as conhecem e passam a fazer aulas de balé clássico e outras técnicas em dança. Em alguns casos chega-se a dançar a técnica clássica em palco durante

¹⁷⁴ Alejandro também mora no continente, mas não sei se com os pais, sozinho ou com outras pessoas.

¹⁷⁵ Pelo menos na época em que as entrevistei.

apresentações de dança, mas não pareceu ser uma experiência comum entre os/as dançarinos/as do segundo tipo.

É interessante notar que estas duas situações de itinerários em dança podem ser encontradas, mesmo que sob outra forma, no estudo de Mônica Dantas¹⁷⁶ com bailarinos/as da companhia de dança *Lia Rodrigues*, radicada na cidade do Rio de Janeiro. A autora realizou uma pesquisa um tanto parecida com a desta dissertação, tendo optado por métodos antropológicos tais como observação participante, anotações em um diário de campo, e entrevistas com nativos selecionados. Seu trabalho está centrado em um único grupo de dança, faz parte de uma pesquisa para doutoramento e busca “(...) compreender as relações entre os processos de criação e manutenção de obras coreográficas e a formação de intérpretes em dança contemporânea.”¹⁷⁷

Dantas entrevistou nove dançarinos da companhia e a coreógrafa desta, Lia Rodrigues, mas para o artigo do qual eu cito foram selecionados para análise seis dentre os nove bailarinos, que junto com a coreógrafa somam sete entrevistados. Seu critério de escolha se parece com o que optei na minha pesquisa: no caso de Dantas se dá em função do “tempo de permanência”¹⁷⁸ dos/as bailarinos/as no grupo estudado, no meu caso, partiu da busca por entrevistar dançarinos/as que fazem parte da história da dança em Florianópolis e que são ainda hoje atuantes neste universo na cidade. Assim, na minha pesquisa há apenas duas bailarinas mais novas no universo da dança em Florianópolis, que são Vanclléa e Marcela, os/as outros/as entrevistados/as estão no mínimo entre sete e dez ou mais anos trabalhando com dança na cidade.

O fato é que, ao focar a formação dos/as intérpretes do grupo de *Lia Rodrigues* por ela estudado, Dantas recorre às trajetórias de dança destes/as bailarinos/as. Nesta análise, percebe que há basicamente uma diferença de gênero nos itinerários analisados, os homens tendo começado a fazer dança quando adultos, e as mulheres apresentando o que ela chama de “formação mais tradicional em dança (...) ou sólida formação em dança”¹⁷⁹, que seria uma trajetória que se inicia na infância com a prática do balé clássico.

Na minha pesquisa percebi que todos os homens também começaram a fazer dança na adolescência ou no início da idade adulta, mas também houve mulheres que

¹⁷⁶ DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”, criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. In: *Movimento*, Porto Alegre: UFRGS, v.11, n.2, p.31-57, maio/agosto de 2005, [1994].

¹⁷⁷ DANTAS, 2005, p.35.

¹⁷⁸ Idem, p.36.

¹⁷⁹ Idem, p.39.

tiveram contato com aulas de dança aos 12/13 anos. Um outro ponto em comum com o que Dantas relata em seu trabalho remete às narrativas sobre momentos em que alguns/mas bailarinos/as “param de dançar”, o que geralmente ocorre na adolescência. Esta questão será tratada no tópico seguinte, o que busco agora é discutir as trajetórias no universo da dança dos/as entrevistados/as, as influências e contextos em que estas experiências se deram. Para tal, tomarei como ponto de partida os dois tipos básicos de iniciação em dança apresentados acima.

2.1 **Iniciação no universo da dança: dois modos gerais**

Nas narrativas de suas trajetórias, as bailarinas¹⁸⁰ que começaram a dançar através de técnicas clássicas contam que o fizeram quando crianças e em alguns casos por seus pais as terem incentivado a esta atividade. O caso de Vanclléa aponta para esta situação, pois aos cinco anos entrou em uma academia de dança e logo em seguida fez aulas de samba e de *jazz* nesse mesmo estabelecimento. Os motivos nem sempre eram os mesmos em relação a este fato, pois, no caso de Marcela, por exemplo, já havia balé clássico como opção de atividade em sua escola quando ela tinha apenas quatro anos, sendo que só após ter essa experiência ela passou a fazer aulas em uma academia de dança, onde conheceu técnicas de *jazz*.

Já Elke foi colocada aos cinco anos para fazer aulas de técnica clássica devido a problemas no joelho e nos pés. O médico avisou à sua mãe: “Ou leva para a fisioterapia ou pro balé clássico com a tia Bila.” Elke conta que tinha que ser especificamente com a tia Bila, não podia ser outra professora para aquela situação. Como tratamento, a bailarina precisava de dois anos de prática de balé, sendo que depois podia parar. Em relação a este fato diz:

Daí tá, fiz [aulas de clássico], fiquei dois anos, e aí o médico falou: “Ah, tá bom, pode parar se quiser, né, o balé.” Daí minha mãe perguntou se eu queria continuar, eu falei que queria, e que inclusive *eu queria ser bailarina profissional*, assim, com sete anos. (Elke)

Na continuidade desta história, Elke conta que após a morte de seu pai, sua mãe teve que trabalhar mais e não tinha muito tempo para ficar com os três filhos. Então, no caso desta bailarina, a academia de dança foi um lugar propício para sua mãe deixá-la

¹⁸⁰ Utilizo diretamente no feminino porque na pesquisa estes casos aconteceram apenas com as mulheres.

enquanto trabalhava. Desta forma, relata: “Daí eu ficava de manhã no colégio, e das duas às nove da noite na academia de balé. Então *eu fazia todas as aulas, de... balé, de jazz, de vários níveis né*, ficava ensaiando, e isso durou pra sempre, né?!”

É interessante salientar este desejo exposto por Elke, esta *certeza em querer ser bailarina*, pois outros/as também mostraram compartilhar de tal sentimento, mesmo que sob outras formas ou palavras. Neste contexto, Valeska - que também começou sua trajetória em dança através do balé clássico - fala:

Eu já queria sempre assim. *Desde criança sempre quis dançar*, e montava coreografias e apresentava pra família, fazia aquelas festas em casa daí eu apresentava as coreografias que eu tinha montado, e aí nunca tinha quem me levasse [para as aulas de balé]. Aí com 8 anos, tinha uma vizinha que fazia balé, e aí, ah, perfeito! E eu pedi pra entrar, porque eu podia ir de carona e voltar, aí eu comecei a ir. (...) (Valeska)

Tanto o desejo e a certeza de querer ser dançarino/a, como a vontade de fazer diversas aulas de dança são pontos em comum também para os/as bailarinos/as que ingressaram no universo da dança na adolescência. Anderson relata que desde criança sempre gostou de “arte”, teatro, dança, e música. Ao dar aulas de dança, já com mais idade, elaborou uma notação própria para os passos de dança que inventava e anotava em cadernos ¹⁸¹. Sua trajetória não foi nem um pouco convencional, nos termos utilizados por Dantas¹⁸², pois não começou tomando aulas de dança, e sim as ensinando. Na verdade, já tinha feito aulas de teatro e no meio de sua adolescência namorou uma mulher que dançava, daí sua influência mais próxima à dança. Sobre isto, relata:

Foi assim ó: eu namorava a mãe do meu filho, e ela fazia balé e ela queria que, e *ela sempre ficava se alongando perto de mim, não sei o quê, e eu fazia teatro*, e ela ficava me dando uns toques de como fazer uns alongamentos, não sei o quê. *Eee, mas nunca tive muito interesse em entrar pra dança, né?* Isso que eu já fazia teatro, não tinha interesse, assim. E a gente brincava muito, e daí ela disse assim: “ó Anderson, lá no clube de polícia... sub-tenentes e sargentos da polícia militar ... ah, lá no clube eles queriam um cara pra dançar, fazer uma apresentação não sei o quê”. E eu assim: ‘ah, tá, então eu vou, eu faço.’” Aí pegava uma música de discoteca, um lance assim, e cantava, dublava. Era tipo, tinha concursos de discoteca na época, na época de 70 assim, 70 e poucos... Aí eu era tipo um apresentador, e sempre eu dava meu show. Aí eu comecei, aí depois eu resolvi botar umas meninas para dançar comigo. Aí falaram: “vamo abrir uma audição e tu escolhe umas meninas pra dançar contigo.” Mas aí na

¹⁸¹ Este dançarino chegou a me mostrar alguns cadernos de criança, assim como pastas repletas de certificados de cursos, apresentações, trechos de reportagens sobre sua participação em festivais de dança, dentre outros documentos. Ele possui um grande acervo sobre sua história em dança, o que não será possível expor por completo nesta dissertação por questões de foco.

¹⁸² DANTAS, 2005.

audição veio muita menina, e eles: “Não, não, vamo fazer uma academia, uma atividade, e tu ensina elas as coreografias e isso conta como uma atividade no clube.” Era como se fosse uma aula de dança, mas eu não tinha nem noção assim, né? Eu só fazia coreografia com o pessoal que gostava de dançar, e as melhores eram as que apresentavam comigo. Aí depois *eu resolvi dançar mesmo, quando eu entrei em academia*, eu parei [de dar aulas] e fui pra “Beauty Center”, que foi a primeira academia [em] que comecei a dançar. (Anderson)

Por mais que Anderson tenha mencionado um desinteresse “em entrar para a dança”, sua aceitação por ensiná-la e o gosto que relatou ter quando criança por teatro, música e dança mostraram o contrário, assim como sua posterior necessidade de fazer aula de dança e de conhecer “(...) como é esse hábito de tá todo dia na academia.” Talvez o que ele quis dizer com “não ter interesse pela dança” é que ele não pensava, ou “planejava” tornar-se dançarino, ou seja, como se o fato de adentrar o universo da dança tivesse ocorrido por “um acaso”, apesar de o bailarino não usar esta palavra.

Mas, mesmo não tendo sido um projeto específico, esta iniciação em dança e as suas buscas por seguir neste universo revelam uma decisão que não se dá por acaso, mas que é uma escolha¹⁸³. Tanto foi assim que tentou trabalhar em outra área que não a dança e foi aconselhado pelo próprio chefe a deixar o emprego para se dedicar à dança. Desta forma, procurou fazer aulas, viajou para São Paulo, trabalhou como bailarino e coreógrafo em diversas companhias, e, voltando aos poucos para Florianópolis, ajudou a construir um espaço de dança nesta cidade. O trecho abaixo sobre os primórdios de sua trajetória como dançarino me parece bastante significativo:

Até depois de 84, que daí eu falei com a mãe: “ah, mãe eu rodei no vestibular, e já aproveitando isso eu queria ir pra São Paulo.” Eu tava trabalhando também, eu era, eu fazia, eu era conferente de perfumaria e de material, e de remédios, de medicamentos. Comecei como estoquista, numa distribuidora de medicamentos aqui perto. O chefe... porque *daí eu pegava e começava a dar aula de dança pros funcionários. A gente se reunia na cantina, e fazia desfile, inventava desfile, fazia roupa de crochê e botava nas meninas para desfilar, final de semana a gente apresentava*, aquelas coisas assim, já, sempre inventando... Como em casa quando criança eu fazia teatro na garagem, no serviço também queria fazer. Aí o meu chefe chegou pra mim, meu chefe não, o chefe da minha chefe, chegou pra mim e falou assim: “olha, realmente o teu negócio não é ficar aqui dentro, tu tá perdendo tempo aqui, ficando o dia inteiro etiquetando, separando, e, *teu negócio é dança, é arte, é teatro.*” Então, ele mandou eu chamar minha mãe e eu chamei minha mãe, e ele conversou com a mãe dizendo que ele ia dar uma ajuda, que ele queria investir em mim, não sei o que, que ele queria me mandar pra algum lugar onde eu quisesse, e eu disse: “ah, eu quero ir pra São Paulo.” Porque aqui não tinha quase nada, né? Aí foi o que me deu um

¹⁸³ A noção de escolha e de campo de possibilidades será discutida no final deste capítulo.

empurrão assim, cheguei em São Paulo também, já tinha, nessa época já tava começando também o festival de Joinville¹⁸⁴, o 2º festival de Joinville. Eu fui pro festival pra *escolher que tipo de dança que eu queria*, com quem que eu ia... porque foi uma vitrine o festival. (Anderson)

Ou seja, por mais que Anderson quisesse trabalhar em outras áreas o desejo e escolha por estar próximo ao universo da dança continuava presente, mesmo que de forma não explícita ou consciente para o dançarino. Certos/as entrevistados/as relatam o início de suas trajetórias em dança de uma forma parecida: alguns/mas delegando seu ingresso neste universo mais a um “acaso”¹⁸⁵, outros/as afirmando veementemente que tornar-se dançarino é uma *decisão consciente*, e que isto, em certos casos e em outras palavras, seria uma *vocação presente desde a infância*.

As influências que Alejandro teve na dança vieram, por um lado, de sua irmã, que fazia aulas de *jazz*, e por outro através de filmes da década de 80, nos quais John Travolta e Michael Jackson¹⁸⁶ apareciam. Sobre esta questão, conta:

Na realidade foi uma coisa assim: 12 anos de idade. Estudei flauta doce, coral do colégio... Eu vi o filme do Travolta, Michael Jackson... Na época você tem influências do ambiente, do movimento que acontecia. Eu *acabei achando que eu gostava de dança, eu admitia*. Aí, no cinema, né?!, passava aqueles de *break*, né?! Na época tava bem forte essa questão, aí eu fui ver o que é que era e acabei gostando, acabei me identificando. *As outras pessoas acabam reafirmando esta sua identificação*, e alguém acha legal, outra pessoa cumprimenta, aí você vai sem nenhum compromisso específico além do que uma criança de 12 anos teve. (Alejandro)

Ele começou através da *break dance*, depois passou a fazer aulas de balé clássico e de *jazz*. Quando lhe perguntei sobre como em sua época se pensava sobre meninos que dançavam disse que as próprias colegas de dança achavam isso engraçado e que ele também acabava por achar, e “ficava intimidado, nem dava pra fazer dança. Mas aos poucos, com a convivência isto se torna natural, cê vira aquele menino que faz aula naquela academia...” Continuou dedicando-se à dança, já que em suas próprias palavras: “Quando tu vê, tu já tá envolvido”. Desta forma seguiu com sua carreira em dança,

¹⁸⁴ O festival de dança de Joinville acontece todos os anos nesta cidade e é um evento nacionalmente reconhecido. Os/as bailarinos/as que eu entrevistei falaram que não participam já há um tempo deste festival, alguns/mas dizendo que só vão se convidados, não interessando para eles/as concorrerem nas categorias existentes no evento.

¹⁸⁵ Como no caso de Anderson, os/as entrevistados/as que não utilizaram exatamente a palavra acaso, mas expressaram uma idéia de “naturalidade” com que suas trajetórias foram acontecendo na dança, que estas teriam se dado por vezes de forma “não-voluntária”.

¹⁸⁶ Artistas citados pelo entrevistado.

viajou para São Paulo para fazer aulas e ter uma experiência em um grupo profissional de *jazz* da cidade, fez cursos de técnicas de improvisação com Davi Zambrano, e hoje dirige, coreografa e dança no grupo *Cena 11*.

Karin tem uma trajetória parecida por ter ido para São Paulo e ter vivido a experiência de dançar no mesmo grupo que Alejandro, mas as influências que a levantaram seu interesse por dança vieram de outras situações. Aos 14 anos de idade costumava frequentar o que ela chama de “matinês de domingo”¹⁸⁷, e em uma dessas ocasiões assistiu a um grupo de *jazz* e gostou muito. Em seguida, buscou fazer aulas de *jazz* e começou a praticar também o balé clássico.

A procura pela técnica clássica talvez tenha ocorrido porque, como relata Alejandro, na época muitos professores de dança “achavam que fazer balé clássico era base para qualquer coisa [qualquer dança].” A partir deste momento, Karin dedicou-se plenamente à prática da dança. Por isso, conta, “desde os 14 anos a coisa foi ficando cada vez mais séria. Se eu tivesse que sair, quer dizer, agora não dá, *minha vida foi construída a partir disso e para isso*. Em São Paulo eu vi que agüento o pique.”

Karin aponta, pois, para a certeza em tornar-se bailarina, o que aconteceu de alguma forma no depoimento de Marcelo Cavalcanti, mesmo tendo ele relatado uma idéia de “acaso” também em sua inserção na dança. Assim, o bailarino remete a uma afinidade com o universo da dança que remonta à sua infância, e, apesar de ter começado a dançar de fato apenas na adolescência, ele diz que “*sempre gostou de dançar, desde pequeno*”:

Então eu montava tudo que era teatro, no colégio, pequeno, em festa junina, apresentação, aí quando eu comecei a ficar adolescente também eu gostava muito de dançar, éé, (?) da época lá, dos EUA. Gostava de imitar ele dançando, nem chamava *street* na época, era *hip hop*, Michael Jackson, essas coisas assim. Eee (?), eu sempre tive uma coordenação muito boa, muito rápida, então *pegar as coisas pra mim é muito fácil, muito rápido*¹⁸⁸. Então tava numa tarde e uma amiga minha: “não, vamo, vai ter uma audição¹⁸⁹, vamo fazer.” E eu falei: “ah, vamo.” Nem sabia o que era. Nisso, peguei a coreografia e passei, ela não, e comecei a fazer. Tipo, *peguei a coreografia toda, só não sabia direito coisas técnicas, giros, saltos, mas a movimentação em si eu conseguia pegar*. (Marcelo)

¹⁸⁷ Entendo por matinês as festas, em boates ou outros ambientes, destinadas aos adolescentes na época.

¹⁸⁸ “Pegar as coisas rápido”, “pegar a coreografia” ou “pegar o movimento” são termos do universo da dança pesquisado para se referir a uma pessoa que, em pouco tempo, memoriza e executa movimentos e passos de dança passados pelo professor ou coreógrafo.

¹⁸⁹ As audições em dança são testes realizados que selecionam bailarinos para, geralmente, dançar na companhia de dança que está promovendo a audição. No caso de Marcelo, creio que a audição era para o grupo de dança *Ginga*, radicada na cidade de Campo Grande-MS.

Através dos ensaios junto ao grupo com o qual começou a dançar, Marcelo passou a conhecer o que chama de “aspectos técnicos” da dança, tais como “(...) giro, sustentação, alongamento, diagonal, essas coisas!” A partir de então buscou fazer cursos e aulas de *jazz* e de balé clássico, mas também teve experiências com dança moderna, dança-teatro, tendo estudado também interpretação em teatro.

O caso de Karina Barbi é igualmente parecido. A bailarina conta que aos 12 anos de idade viu sua cunhada fazendo um alongamento corporal e se interessou pela prática, dirigindo-se logo em seguida para a sua mãe:

“Mãe eu quero fazer isso, tá?” Eu falava com a minha mãe e ela que ia atrás das coisas. E eu estudava no Coração de Jesus, tinha dança naquela época, né? Na educação Física você podia fazer dança e tudo, mas, ... *eu ficava o dia inteiro na academia, né?! A tarde inteira.* Eu estudava de manhã, e antes, eu era caxias, né?! Eu entrava na academia às duas horas e saía depois da última aula que tinha. Eu tinha conseguido bolsa. Porque a Dona Ruth foi muito bacana assim, comigo, né, ela foi?! (...) Praticamente eu fazia aulas inteiras sem pagar. (Karina)

Depois de sua passagem por esta academia, onde praticou aulas de balé clássico e *jazz*, Karina relata que seguiu seu itinerário em dança e passou a fazer aulas na academia Albertina Ganzo, e em seguida entrou no *Mahabutas*, grupo de *jazz* com tendências contemporâneas. É engraçado notar sua reação ao ter um primeiro contato e dançar uma coreografia de contemporânea:

Cheguei [a dançar uma coreografia de contemporâneo], mas eu detestava. Porque assim ó, eu fui muito apaixonada pelo *jazz*, por dançar, por gosto de fazer aquilo. Me sentia bem melhor fazendo [*jazz*] do que qualquer outra coisa. *Aí veio uma dança que eu desconhecia, e da qual pra mim não tinha muito valor assim, eu achava que era chato, pra mim era chato mesmo.* E aí era chato né? Porque eu não queria, eu queria dançar *jazz*. Aí fazia *street*, fazia aula do Fabinho, fazia aula do (?Lingo), fazia aula de outras pessoas. (Karina)

Com o tempo e a experiência com outros trabalhos coreográficos de dança contemporânea, Karina passou a incorporar técnicas desta dança nas aulas que dava, no grupo *Mahabutas*, de onde surgiu o *Kaiowás*, grupo de dança que a bailarina dirige e coreografa até os dias atuais. Karina tinha 15 anos quando começou a dar aulas.

Zilá também iniciou seus estudos em dança na adolescência, aos 13 anos. Coincidentemente, sua influência se parece com a de Karina, pois aconteceu através de

contatos com sua cunhada que “fazia *jazz* com a Jussara”¹⁹⁰. Sobre isto, conta: “E aí um dia eu disse, ‘eu quero ver o que é que é isso!’ Aí eu fui assistir à aula e logo depois eu entrei”. A bailarina começou então tomando aulas de *jazz* e só aos 18 anos conheceu e praticou o balé clássico e a dança moderna, tendo em seguida entrado no Balé Desterro, do qual foi integrante por um bom tempo.

Desde a década de 80 Zilá *resolveu que ia dançar*, mesmo cursando e depois exercendo a profissão de arquiteta. A bailarina viveu por cinco anos nos Estados Unidos, onde conheceu técnicas de improvisação, tais como o Contato Improvisação¹⁹¹, e passou a dar aulas de dança contemporânea.

Enfim, as narrativas sobre a iniciação no universo da dança destes/as bailarinos/as apontam muitas vezes para uma idéia de *escolha e decisão pessoal*, e em alguns casos, para uma *vocação* voltada à dança - que mesmo para aqueles/as que começaram a fazer aulas de dança na adolescência, esta idéia estaria presente já em suas infâncias. Ao relatar influências e primeiros contatos com a dança, certos/as dançarinos/as expressam uma idéia de acaso, mas, como vimos, as próprias decisões em prosseguir com as atividades da dança e os investimentos em tornarem-se bailarinos/as nos levam, sobretudo, à idéia de escolha e de decisão pessoal. Retomaremos essas questões ao tratarmos de outros momentos nas trajetórias dos/as entrevistados/as em que tais pontos encontram-se presentes ou voltam à tona.

2.2 **Tornar-se dançarino: algumas características**

Ao analisar algumas trajetórias de tatuadores, Zeila Costa¹⁹² percebe diversas características comuns importantes para esta profissão, tais como: o processo de aproximação com o universo da tatuagem, o momento de passagem de aprendiz para tatuador, o domínio de técnicas de tatuagem e/ou *piercings*, a “construção do nome” para os tatuadores-artistas, a conquista de um espaço próprio para trabalhar e as concepções sobre os tipos de tatuagem.

¹⁹⁰ Pensando em uma muito suposta improvável hipótese, quem sabe a cunhada de Karina e a de Zilá não eram a mesma pessoa que namorava em tempos diferentes os respectivos irmãos? (brincadeira)

¹⁹¹ Sobre o Contato Improvisação, ver capítulos um e capítulo três.

¹⁹² COSTA, Zeila. *Do Porão ao Estúdio: trajetórias e práticas de tatuadores e transformação no universo da tatuagem*. Dissertação de mestrado, Florianópolis, 2004.

Muitas destas características podem ser pensadas também em relação às trajetórias dos/as dançarinos/as aqui estudadas. O que não ocorre no caso dos tatuadores seria a já mencionada idéia de vocação para a profissão, pois os tatuadores narram que seus interesses por esta prática aconteceram no período da adolescência ou da juventude. Alguns lembram que quando crianças perceberam certos adultos tatuados, mesmo assim as inserções no universo da tatuagem ocorreram durante ou depois da adolescência, não havendo também a idéia de vocação neste processo.

Nas narrativas dos/as bailarinos/as entrevistados/as, os *processos de aproximação com a dança* se deram - conforme colocado no item anterior e em termos mais gerais - de três maneiras: através das escolas e/ou dos pais que colocaram os filhos no balé clássico quando crianças, na adolescência com encontros “casuais” com pessoas que praticam dança -geralmente estas pessoas faziam aulas de *jazz* - e, por fim, também na adolescência, por influências de figuras vistas na televisão tais como Michael Jackson e John Travolta, como é o caso acima citado de dois dançarinos.¹⁹³

Ser aprendiz faz igualmente parte do processo de tornar-se dançarino/a, e muitas vezes, implica também em *tornar-se professor de dança*, seja por experiência, por escolha ou como forma de remuneração da profissão, ou seja, profissionaliza-se.

Também se mostra importante na trajetória de um/a bailarino/a o *domínio de técnicas* de dança¹⁹⁴, e de certa forma, a construção do nome. Apesar de estes *nomes artísticos* serem, conforme Gilberto Velho, “(...) formas de enfatizar ou marcar a individualidade, de sublinhar a particularidade”¹⁹⁵, o processo de construção destes não se dá apenas a nível individual, pois as citações e referências a nomes de grupos de dança dos quais os/as entrevistados/ fizeram parte ao longo de suas trajetórias, ou fazem parte na atualidade, mostram-se de grande importância na construção de cada um enquanto ser dançarino/a.

Este domínio de técnicas em dança está por sua vez relacionado à “*construção de um corpo*”, não só, como veremos no capítulo três, no sentido dado pelos/as bailarinos/as - que relaciona o termo a um corpo que se movimenta de maneira própria ao grupo de dança do qual se faz parte, ou a uma busca por “técnicas próprias”, com

¹⁹³ Nota-se que este caso ocorreu apenas para dois bailarinos, ambos de sexo masculino, apontando para uma referência importante ao gênero. Foram justamente os dois bailarinos que citaram essas figuras da mídia, como se o fato de elas serem famosas legitimassem suas escolhas pela dança.

¹⁹⁴ Questões sobre técnicas em dança serão abordadas no capítulo seguinte.

¹⁹⁵ VELHO, 1981, p.26.

suas especificidades e práticas corporais - mas, sobretudo, nas experiências e atividades corporais, nas relações com machucados e lesões do corpo, aos exercícios e práticas cotidianas, etc.

A conquista por um *espaço* não parece ser tão fundamental como encontrado por Zeila Costa em sua análise sobre os tatuadores, mas também tem sua importância posto que as aulas, as criações coreográficas e os ensaios necessitam geralmente, e como espaço ideal, das salas de aulas de dança para ocorrerem. Estas salas costumam ter espelhos e barras circundando-as, o que é considerado fundamental para a prática de aulas de dança clássica. Algumas têm apenas barras, e a maioria tem chão de madeira, possibilitando alguns movimentos que são mais difíceis de se fazer, por exemplo, em chão de cimento.

Muitos/as dos/as bailarinos/as relataram um desejo de ter suas próprias salas de dança, seus espaços próprios onde possam ter acesso a qualquer hora, guardar o material que utilizam em suas atividades, e desenvolver outras práticas tais como dar aulas de dança no local, dentre outras questões. Contudo, nenhum/a entrevistado/a apresentou esta realidade material. Todos/as eles/as acabam por ou alugar espaços para encontros, ensaios e aulas do grupo em que estão inseridos, ou conseguem salas de dança como forma de apoio das instituições que as cedem - como é o caso da relação entre o Colégio Catarinense que disponibiliza para grupo *Cena 110* o uso de uma de suas salas de dança, dentre outras condições.

Se Beato Filho observou que entre os músicos a necessidade de se ter além das aulas de música, o instrumento que pretende tocar mostra-se fundamental, na dança os instrumentos são os próprios corpos que se encontram em um espaço propício para prática desta atividade. Mas em um ponto o universo dos músicos, sobretudo os populares, se parece com o dos dançarinos, também neste caso refiro-me a bailarinos/as de dança contemporânea, ambos não fazem carreira, no sentido de passar por “(...) uma série de estágios, pelos quais os membros de uma organização que ocupam posições de menor prestígio e remuneração ascendem a posições superiores hierarquicamente, igualmente traduzidos por maior reconhecimento social e remuneração.”¹⁹⁶

Beato Filho opta pelo uso do termo “trajetórias profissionais”¹⁹⁷, pois este seria mais adequado para tratar da profissão do músico popular: “Dentro da música popular

¹⁹⁶ BEATO FILHO, s/d, p.76.

¹⁹⁷ Idem, p.85.

no Brasil, não há uma rede institucional de bandas, por isso não se pode falar em carreiras organizacionais. Embora alguns músicos dediquem-se a atividades dentro de uma orquestra, o espaço da música popular não é circunscrito por linhas formais de ascensão na carreira dentro de uma organização.”¹⁹⁸

A ausência de um rede institucional também ocorre com a dança, pelo menos com a dança contemporânea, e especificamente na cidade de Florianópolis. Há alguns agrupamentos e uma associação de dança no estado¹⁹⁹, que tem sede na capital, mas ainda assim alguns bailarinos/as ressaltam a falta de festivais e de espaços de dança, de união entre a classe, de condições financeiras para ter tempo justamente de realizar esta articulação entre pares, dentre alguns aspectos também ressaltados por Velho em seu texto sobre vanguarda e desvio. Beato Filho aponta que “nos depoimentos de artistas-intelectuais aparecem constantemente queixas sobre a fragmentação, falta de unidade e individualismo em seu meio.”²⁰⁰

Zilá relata esta situação e sugere o que poderia melhorar para a atuação de um profissional de dança:

(...) acho que ainda a gente trabalha muito isolado, né? As pessoas trabalham isoladamente, pouco intercâmbio entre os profissionais da área [de dança]. (..) Se a gente proporciona lugar para apresentar, com uma estrutura decente, né, pras pessoas apresentarem, eee, por outro lado algumas bolsas e incentivo à produção, a coisa vai começar a acontecer, né? Acho que talvez não seja já, mas tá, é um processo em andamento. (Zilá)

Queixando-se também de falta de espaços e incentivos atuais para apresentações em dança, Marcelo coloca:

Eu achei que os espaços caíram bastante, porque, quando eu cheguei aqui tinha uma agenda cultural muito maior, éé, festival de dança na UFSC, festival de dança no SESC, festival de dança do SESI, era a escadaria do Rosário, era o TAC seis e meia, era um festival que tinha no teatro da UFSC, uma agenda bem grande... Podia se apresentar o ano inteiro, e hoje não tem mais isso, tem a Fundação Franklin Cascaes que restou, que vai ter o festival agora né? E, não tem mais nada, não tem mais SESC, não tem TAC... Desse nível de apresentação que você podia prever não tem mais, fora isso, tem as coisas particulares, academias, essas coisas, mas, tirando as academias antigamente aqui tinha uma agenda cultural muito rica, agora não. (...) Eu acho que o pessoal tá tentando correr atrás, porque tá difícil pra todo mundo, então, tem sempre apresentações

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Refiro-me à já citada APRODANÇA.

²⁰⁰ VELHO, 1977, p.30.

de academias de dança de salão, é, algumas de *jazz*. A [academia] Ganzo faz bastante [apresentação], faz umas duas ou três durante o ano. Dança de salão eu sei que tem bastante porque cresceu o número de dança de salão na cidade, éé, que mais? Aí os *streets* entram nessa categoria, né? Junto com academias, e contemporâneo, eu vejo pouco. (Marcelo)

Karina relata também algumas dificuldades na profissão do dançarino/a quando diz:

Acho que tem que produzir, tem que fazer. Se não fizer..., as pessoas tão lá em São Paulo fazendo por ti entendeu? Mas eu acho assim ó, a gente tá passando por crises, tamo. De estado mesmo, né? Pelo estado, pela prefeitura, então essas coisas tão acontecendo. É difícil conseguir projeto, é difícil, não tem como. A gente batalha ainda, e não rola. Às vezes não engrena. (Karina)

Anderson partilha uma visão parecida quando fala que “no Brasil inteiro não tem espaço para a dança” e explica um pouco a situação do grupo em que dança atualmente:

No Brasil inteiro é difícil. É uma loteria, uma sorte, ou o que é que é. Política... Tem muita coisa que envolve que muitos poucos conseguem, né? E é que nem futebol, né? Todo mundo joga, tem um monte de gente que joga super bem, mas só meia dúzia que se dá bem. E na dança eu acho que a gente é privilegiado também pelo tempo, também pelo, que a gente também teve o tempo de dificuldades, como agora a gente tá passando mais por um tempo de dificuldade. Daqui a pouco suaviza de novo. *É muito alto e baixo, eu acho que também o próprio trabalho revela aquilo que a gente é, que a gente não é uma coisa que começa pequenininho e vai crescendo vai crescendo. Eu acho que não, é atemporal.* Tem as fases muito boas, daqui a pouco tem uma fase que é muito difícil, aí o próprio grupo tem que trabalhar pra se manter, pra se auto-produzir, até conseguir... Por exemplo, agora, sem patrocínio, e sem patrocínio o grupo tem que ir... (Anderson)

Retomando também a questão de mais unicidade entre os artistas de dança junto com as dificuldades da profissão, Valeska expõe alguns destes aspectos, mostrando-se, contudo, otimista quanto a situação de ser dançarino/a:

Eu acho bem difícil, por isso que eu trabalho com dança também. Eu sou otimista, eu acho que as coisas vão melhorar assim, eu acho que tem muita gente legal trabalhando, com *toda dificuldade que tem em Florianópolis* ainda tem um monte de grupo aí, tem muita gente boa trabalhando, então, por isso eu sou otimista, pelas pessoas sabe? Pelos recursos humanos que têm aqui, e eu acho, que tão havendo algumas mobilizações, que também é importante, acho que tem que ter mais. É bem complicado assim quem trabalha com, todo mundo tem isso, de ficar tanto no seu mundo, de ficar tanto correndo atrás do seu, tem que ficar dando tanta aula que às vezes *não consegue parar pra trabalhar no coletivo,*

mas eu acho que é uma tendência que a gente vai ter que seguir. Tem várias iniciativas pequenas, médias, eu acho que tem tudo pra melhorar. (Valeska)

Tratando dessas dificuldades de sobrevivência no universo da dança, a bailarina expõe uma situação de seu trabalho com o projeto social *Aplysia*:

A gente tá há um ano e meio nesse projeto trabalhando de graça, na verdade, pagando pra trabalhar, e pra quem tá vivendo de, dando aula de dança né? Porque eu preciso pra viver, *tu corre o dia todo dando aula* lá, e depois lá, e depois lá, e ainda tem que tirar tempo pra tá trabalhando voluntariamente no projeto social, que tem um monte de coisa pra, pra, não é chegar lá e dar aula, acabou, entendeu?! Tem toda uma questão administrativa, porque é uma ONG, que tem registro em mil lugares, que tem que encaminhar relatórios pra um monte de coisa, preparar isso toda hora. Tem toda uma questão burocrática assim, administrativa que tem que tocar, junto e que desgasta, né?! E quando tu vê, tu tá gastando dez horas da tua semana fazendo isso. (...) A gente *tem pequenos apoios*, mas são pequenos apoios que mantém os mínimos gastos pra que não fique inviável, mas ele já tá inviável porque tu não tem continuidade, entendeu? Tu não consegue se programar, tu tens um projeto que toda hora acaba o dinheiro, daí tu não sabe quando vai voltar. Agora tá há um ano e meio, a gente tá com a lei Rouanet e ainda não conseguiu captar, tá com a lei estadual e ainda não conseguiu captar, sabe? Tem *apoio da prefeitura* que é mínimo, não banca. (Valeska)

Enfim, o que estas trajetórias apontam é que de modo geral todos/as os/as dançarinos/as souberam lidar com seus *projetos* tendo em vista um *campo de possibilidades*²⁰¹. Cada um em seu contexto construiu, e continua construindo, uma trajetória em dança, buscando realizar seus projetos - que “(...) a nível individual lida(m) com a performance, as explorações, o desempenho e as opções, ancoradas a avaliações e definições da realidade”²⁰² - a partir de identificações e diálogos com práticas de dança que encontraram ao longo destes percursos. Esta última variante estaria relacionada ao campo de possibilidades, ou seja, o “que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura.”²⁰³

Poderia-se concluir que na maioria dos casos há basicamente duas fases importantes na vida e na trajetória dos/as dançarinos/as, ambas ligadas à relação projeto/campo de possibilidades. A primeira fase seria a dos contatos iniciais destes/as

²⁰¹ Termos usados e trabalhados nas pesquisas de VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, Rio de Janeiro: Zahar, 1981. E do mesmo autor, *Projeto e Metamorfose*, Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

²⁰² VELHO, 1994, p.28.

²⁰³ Ibidem.

bailarinos/as com a dança, e a segunda, a dos momentos de escolhas em seguir no universo da dança. Muitas vezes há fases intermediárias em que se pensa e/ou se pára de fazer apresentações de dança, e em alguns casos até mesmo de praticar aulas. Sobre este último ponto e a segunda fase, o tópico que se segue acaba por, dentre outros aspectos, abordá-los.

3 **R**upturas e novas escolhas

Este item é uma continuação do anterior. Optei em colocá-lo a parte por considerar que se trata de uma questão bastante importante nos itinerários da maioria dos dançarinos/as entrevistados/as, pois estes momentos de escolhas mostraram-se decisivos em seus relatos sobre suas trajetórias na dança.

Algo em comum entre os dez entrevistados/as refere-se a terem passado por momentos em que “pararam ou pensaram em parar de dançar”. Seis dentre eles/as relataram esta situação. Vale abordar especificamente como estes seis bailarino/as narraram esses momentos, pensando que nesses depoimentos, diversos elementos aparecem, tais como a relação deles/as com a dança e o lugar que esta ocupa em suas trajetórias²⁰⁴.

Como já citei, Marcelo, Anderson e Karin demonstraram em suas falas uma certeza em relação à escolha por serem dançarinos/as. Zilá acabou também por expor esta certeza, mas conta que sempre esteve envolvida com outras atividades paralelas ao universo da dança propriamente dito:

Fui sempre, fazia muitas outras coisas e a única coisa que me..., que eu fazia constantemente sem parar era dançar. Eu fui estilista, fiz figurinos vários grupos da cidade, espetáculos e academias. Aí, uma época, quando eu fazia faculdade, eu quis trabalhar no escritório de estagiária, mas assim, não persistia em nada, eu sempre voltava, *dava prioridade pra dança, né?* Sempre fiz aulas de balé. (Zilá)

Pelo seu relato, o momento em que ela conheceu técnicas de dança contemporânea e improvisação me parece bastante importante e definidor de sua relação atual com a dança. Falando sobre sua experiência de cinco anos residindo nos Estados Unidos, diz:

²⁰⁴ Estes relatos também trazem concepções de dança contemporânea, como vimos no capítulo 1 desta dissertação, e noções de corpo e corporalidade, como veremos no capítulo seguinte.

(...) eu vi muita coisa, muito contemporâneo. E assim, eu acho que foi a grande quebra, né? O assistir. O que é que se faz com isso? Tudo bem, isso é uma coisa, agora o que é que tu faz com isso? Então eu via as apresentações e via o resultado daquilo, muito, *começou a ficar muito claro tudo isso*. Né, em termos de procedimento, de, de metodologia, em termos de trabalho, começou a ficar claro porque eu via muita coisa. (Zilá)

Alejandro não chegou a “parar de dançar”, como nos casos relatados posteriormente ao dele, mas relata que na sua adolescência pensou nisto:

Quando tu tem 16 anos, por exemplo, *quando tu passa dos 15 anos 16, daí tu começa a tomar determinados posicionamentos um pouco mais de,...*, não certeza, mas com um pouco mais de dedicação, e ao mesmo tempo com *uma série de dúvidas*. Nessa época que tu começa a ver que a dança tinha um papel importante pra mim. Uma série de motivos, mas que tu não consegue desvendar eles completamente. Tu *sabe que aquilo ali é importante, tu acaba justamente na hora que “ou tu continua, ou tu pára”*, assim. Acho que a primeira vez assim. Éee, eu tinha 17 anos, 16/17 anos e pensei em parar várias vezes, achava que era uma coisa meio nada a ver, pra quê fazer dança? Né?! Não tinha sentido..., mas acabou que outras pessoas acabaram falando: “não, continua que isso é legal, tua dança é legal, não sei o quê...”, aí tu acaba se sentindo impulsionado por essas pessoas que você acredita, e..., acabei continuando. (Alejandro)

Por mais que o dançarino coloque em evidência a importância de “agentes externos”, ou seja, “as outras pessoas” como fundamentais na sua decisão em seguir no universo da dança, a escolha partiu dele próprio, por estar gostando do que estava fazendo. Esta situação aponta para uma relação entre projeto e campo de possibilidades, que é uma relação de tensões nas trajetórias dos/as bailarinos/as. Aparece também uma noção de sujeito na dança, um sujeito que faz escolhas, que se constitui enquanto pessoa através destes momentos de decisões e rupturas.

Valeska teve uma fase em que quando criança, parou de fazer aulas de balé por dois anos por não ter quem a levasse para a escola de dança - neste caso o fator “campo de possibilidades” falava mais forte, e mesmo que a bailarina quisesse tomar aulas de dança, não lhe era possível naquela época de sua vida. Valeska também iniciou seus estudos no balé clássico com a “tia Bila”, mas depois de dois anos, por “não ter quem a levasse no balé”, teve que parar com as aulas retornando um ano depois. Sobre esta experiência e outras que a ela se seguem relata:

(...) quando eu parei [de fazer aulas de balé], *fiquei triste, triste e chorava, e falava que eu queria voltar e não tinha quem me levasse*. Aí depois, eu consegui

achar um espaço mais perto de casa assim, aí voltei a fazer. (...) depois, nesse lugar perto de minha casa não tinha balé, tinha só *jazz*, daí eu fiz o *jazz*. Mas eu não tava satisfeita assim, eu queria fazer clássico e tal, daí que eu consegui, eu cresci um pouco, né?! Tava com 13 eu acho, nessa época, aí eu já podia ir, daí, comecei a fazer na [academia] Albertina Ganzo, *fazia balé, jazz, tudo que aparecia assim*. (Valeska)

Mais uma vez a relação de tensões mostra-se presente nos momentos em que se pára de dançar. Ao mesmo tempo, as narrativas sobre estas situações acabam por confirmar as trajetórias destes/as bailarinos/as na dança, esta faz parte de seu processo de constituição enquanto sujeitos²⁰⁵.

Após ter voltado a fazer aulas, passou por uma outra fase que narra ser importante, um período de questionamentos que movimentou preceitos sobre sua vida e sobre seu corpo. Em relação a este momento conta:

E de alimentação, eu passei por várias fases né?! Eu tive, *eu tinha um cuidado imenso com o corpo no balé, e com quando eu rompi a história do balé*, eu rompi com várias coisas, inclusive com aquele cuidado com o corpo. Daí eu fui pro outro extremo que eu descuidei total, engordei 14 quilos, e foi quando eu experimentei a coisa de coreografar só (risada), e dar aula só, *eu não tava mais dançando. Me dava um vazio assim imenso, sofria muito com aquilo*. Mas eu comecei a me olhar, pô, também faz parte da idade, da adolescência e tal, e curso de psicologia e começo de terapia, tudo ao mesmo tempo assim, e com o tempo eu fui percebendo que eu podia negar algumas coisas, mas não podia negar tudo nem eu né? Nem o próprio corpo. (...) daí eu voltei a fazer dieta e voltei a dançar. Foram as duas coisas juntas assim, e agora eu tenho cuidado com alimentação. Era muita ansiedade, parei tudo junto, parei de fumar e emagreci assim. Não sei, os cinco anos de terapia também me ajudaram nesse processo, algumas coisas não tavam bem digeridas, por isso que ficava tentando ver se digeriria junto com o resto. *Pra mim foi uma fase muito infeliz porque o que mais me deixava triste é que eu não me aceitava pra poder dançar, então, ao mesmo tempo que eu tava empolgada pra coreografar eu também queria dançar. Eu arranjava mil desculpas pra eu não tá dançando, e nossa, mudou muito quando, o fato de eu ter voltado*. (Valeska)

A narrativa de Valeska coloca uma questão recorrente nos relatos sobre as trajetórias de muitos/as bailarinos/as: a da negação dos preceitos do balé clássico e do *jazz*. Conforme comentado no capítulo um, a maneira como os/as bailarinos/as percebem o que seria dança contemporânea se relaciona com suas próprias experiências e trajetórias na dança, e estas ocorrem em torno de uma seqüência parecida, que muitas vezes se inicia no balé clássico, passa pelo *jazz* e/ou pela dança moderna, e chega ao “contemporâneo”.

²⁰⁵ No sentido de que, o fato de serem bailarinos/as é central na forma como eles/as se auto-definem.

Outra discussão que aparece na fala de Valeska refere-se à manipulação das possibilidades de atuar em diferentes atividades nos itinerários na dança, por isso a bailarina afirmou ter passado por uma fase em que “não dançava” e apenas “coreografava” e dava aula de dança. Haveria em geral quatro possíveis ocupações na profissão: bailarino/a intérprete ou intérprete-criador/a, professor/a, diretor/a, e coreógrafo/a ou coreógrafo-diretor/a.

Voltando aos casos em que dançarinos/as pararam de dançar, Karina também abandonou a prática de apresentar-se em espetáculos de dança por um tempo, mas nunca deixou de fazer aulas. Parecido com o caso de Valeska, a bailarina tinha entre seus 17 anos quando tomou esta decisão. Segundo a entrevistada, isto teria se dado devido a um primeiro contato seu como bailarina de dança contemporânea:

Aí parei durante dois anos, de dançar. Ééé, parei de dançar em Companhia, né?! Não parei de deixar de fazer aula. Mas até antes eu tava em Companhia, tava primeiro no *Voss* daí fui pro..., não, primeiro foi o *Alternativo*, aí fui pro Anderson no *Voss*, fui pro *Mahabutas*. Foi assim, foi crescendo né?! Aí voltei com dança contemporânea. (Karina)

Quando Karina voltou a se apresentar em dança, logo montou o grupo que dirige e coreografa até hoje, o *Kaiowás*. O momento de ter parado parece ter sido uma fase em que a bailarina passou a conhecer outras técnicas em dança que ainda não conhecia, e que em um primeiro momento não se identificou, mas logo depois passou a ser um conhecimento que lhe influencia em sua dança atual.

Já Marcela passou por uma fase de ruptura mesmo com o universo da dança, deixando até de fazer aulas. Na tentativa de resumir sua história em dança, contou:

Então eu *tive o balé clássico como minha base*, mas não cheguei a me formar porque já tava mais voltada a dançar *jazz*. Aí dancei *jazz* em dois grupos que têm reconhecimento. *Fiquei um ano parada [sem dançar] e quando voltei, fui pra dança contemporânea e não consegui mais fazer clássico. Comecei a dar aulas, pesquisar mais, fazer cursos, até chegar no grupo de improvisação* e depois com a audição no *Cena 11*. (...) Eu tinha 20 anos [quando pare], e foi pela questão de entrar na faculdade, fazer menos aulas e começar a achar sentido na faculdade, e a dança que eu tava fazendo na época não me falava mais nada, desilusão total com a dança. (Marcela)

No relato de Marcela o *jazz* é citado como uma forma de passagem do balé clássico para a dança contemporânea - compreendendo as técnicas de improvisação como parte desta. Conforme discutido anteriormente, em outros depoimentos esta

questão reaparece, confirmando muitas vezes a seqüência “clássico, *jazz* e/ou dança moderna, e contemporâneo”. A volta ao mundo da dança desta bailarina se deu ao assistir a um espetáculo do grupo de dança mineiro, o *Corpo*. Ela relata que isto a emocionou muito, dando-lhe vontade de retornar a fazer dança:

E aí, quando eu vi que me deu tudo aquilo, que assistir dança, aquela dança me fazia chorar, eu vi que eu precisava buscar aquela coisa, né, que eu tinha deixado. E aí eu voltei a dançar e fui direto procurar a professora para fazer aulas. Comecei com as aulas e acabei com o grupo que tinha. (...) *Para mim, dança é comunicar*. Daí quando eu parei de dançar, eu parei de comunicar. Aí eu senti vontade, falta de comunicar. (Marcela)

Duas bailarinas viveram igualmente um momento de parar com a dança, mas ambas tiveram empecilhos corporais, Vanclléa por ter rompido o tendão, e Elke por uma lesão na coluna. Além destas situações, as duas também tiveram mais uma fase de dúvida entre seguir com a dança ou passar para outras áreas. Vanclléa, por exemplo, praticava aulas de dança - balé clássico, samba e *jazz* - desde criança. Fazendo uma aula de alongamento, conta um episódio que a fez parar de dançar, tendo que usar muletas por seis/sete meses:

O tendão eu rompi quando eu mudei de dança. Eu tinha 15/16 anos, eu fui pra uma, eu dançava até então com uma professora. Coisas do interior também, existem poucas professoras e elas têm rixas, né, entre academias! É a coisa mais normal! Eu dancei a vida inteira com uma, que tinha muita rixa com a outra e, no finalzinho eu briguei com essa que eu dançava sempre, e aí fui dançar com a outra porque daí não queria parar de dançar. Aí um dia ela tava estressada, *veio fazer aquele alongamento que você vai deitando em cima das pernas assim, que você abre a perna e vai deitando?* Eu nunca fui boa na segunda, porque eu fugia da barra, né? Talvez se eu não tivesse fugido seria melhor. *E ela foi [deitando sobre Vanclléia] e eu dizendo “para, para”, ela achou que eu tava brincando, que eu tava rindo... Não chegou a romper totalmente, mas rasgou boa parte, teve que operar, um stress assim.* (Vanclléa)

Pelo fato de o médico ter dito que a bailarina não ia mais voltar a dançar como antes, correndo o risco de ficar manca, e porque também a época coincidia com a fase de fazer vestibular, Vanclléa ficou mais de um ano “sem nenhum vínculo com a dança.” Sobre a sua volta a este universo, e já cursando Artes Cênicas, conta:

Enquanto atriz, nem pensava em dirigir nem nada assim. E aí começou a chegar e ficar cada vez mais *decepcionada com o teatro*, eu não sei se com o teatro acadêmico, ou o quê, mas eu comecei a ficar cada vez mais frustrada, quase desisti do curso pra fazer administração (riso). Surtos! E aí foi quando a gente, quando eu entrei pra *O’ctus*, que ela era *O’ctus Cia de Atos* do SESC, de

Florianópolis, e não..., e trabalhava com contação de história pra crianças. (Vanclléa)

Este retorno à dança se deu, pois, com a experiência na companhia citada pela bailarina. Foi passada para a atriz a tarefa de cair de um cubo em uma cena proposta para um espetáculo da *O'ctus*. Sobre este processo, relata:

Éé, eu fui pesquisar a coisa de Eugênio Barba²⁰⁶, que trabalha com equilíbrio/desequilíbrio, ver o que é que dava isso, onde eu podia apoiar o meu corpo pra não me machucar, e comecei a *desenvolver um vocabulário de quedas*, isso sozinha. E aí eu comecei a ficar apaixonada por aquilo assim, né? Não falei pra ninguém, caí do cubo legal, estudei o cair, e comecei a ficar apaixonada por aquilo. Daí convidei, depois disso, 11 atores quando a *O'ctus* lá tava indo mal, cada um queria meio que seguir seu caminho assim. Aí convidei 11 atores para eu dirigir um primeiro espetáculo, que era voltado pros bares aqui da cidade. Aí tinha uma banda que tocava no meio..., era uma loucura! E comecei a passar essas quedas pras pessoas, e aí eu comecei a misturar coisas que eu lembrava da dança, do que eu tinha, com as coisas da universidade, comecei a misturar essas duas linguagens, sem nem saber direito na verdade o que tava fazendo. Aí um dia apresentei um trabalho, de expressão corporal pra Sandra Meyer, com a Sabrina, e daí ela falou: “Nossa, isso é dança-teatro”. (Vanclléa)

Elke também relata um episódio sobre uma fase em que pensou em “parar com a dança”:

(...) aí com 18 eu comecei a *entrar em crise*, que eu não queria mais dançar balé moderno, aí eu vi o *Cena 11* dançar, eu achei bem legal, era isso que eu queria. Aí com 19, ééé, *queria abandonar a dança, aí fui fazer faculdade de história*, aí encontrei o Alejandro num show lá no Básico (UFSC). A gente tinha bebido bastante. Aí eu falei com ele ‘ai, eu vou parar de dançar’. Aí ele brigou comigo e disse: ‘Ah, Elke eu te perdi, você dançava há tanto tempo e agora que tá legal de curtir. Se quiser, vai, me liga, tal dia, e tu pode fazer um estágio lá no grupo.’ Aí tá, liguei, a gente se encontrou, aí fiz o estágio e fazia um mês que eu tava no grupo, aí fiquei. Fiquei dos 19 até os 25 eu acho, aí me machuquei né, fraturei minha coluna. (...) fiquei 8 meses parada. (Elke)

A dançarina conta que depois de ter fraturado a coluna queria “mesmo parar de dançar”. Tentou parar, mas, como aconteceu com a Marcela, sentiu muita falta da dança:

(...) *meu objetivo era parar de dançar mesmo*. Aí eu voltei a fazer cursinho, pra fazer nutrição, vestibular, né?! Aí tá, no meio desse andamento vi que..., não! *A minha vida é essa mesmo, é dessa maneira que sou feliz, que consigo me comunicar*, que é me movimentar, dançar. Éé assim que eu me relaciono com as

²⁰⁶ Eugênio Barba é considerado um grande teórico do teatro-físico. Ele trabalhou a centralidade do corpo na profissão do ator, elaborando exercícios corporais específicos a partir desse princípio.

peessoas, né? Aí tá, vou começar a dar aula, porque até então eu dava aula, em 2000 comecei a dar aula, mas eu não vivia disso. Aí final de 2002 eu comecei a dar aula. Aí quando foi três de janeiro eu montei meu trabalho e daíii continuou. Hoje em dia eu dou aula eee, tenho minha companhia, que atualmente tô trabalhando um solo. (Elke)

Mais uma vez aparece no relato *a confirmação da trajetória na dança*, e apesar de as falas colocadas apontarem diferenças - já que para cada bailarino/a as experiências de se pensar ou mesmo “parar de dançar” ocorreram de variadas formas e por vários motivos - estas confirmações são fatos recorrentes nos momentos em que se pensa ou se pára de dançar.

A *idade* também é uma característica comum entre os depoimentos, pois os momentos em que estas situações de escolhas e rupturas aconteceram foi em geral entre a adolescência - por identificações e experiências com outras danças que não o balé clássico, para os que se iniciaram através desta técnica - e a juventude - na fase em que se costuma optar por fazer um curso universitário, por exemplo. Como vimos, estes momentos mostraram-se cruciais, pois são formas de assumir e confirmar as trajetórias em dança destes/as bailarinos/as.

Há também outras questões que envolvem a escolha e influenciam rupturas, uma delas são os *contatos com técnicas de dança contemporânea* em oposição ao universo do balé clássico ou do *jazz* - apesar de, em alguns casos este último se configurar como passagem do clássico ao contemporâneo. Nas narrativas, estes momentos são diretamente relacionados a concepções e práticas atuais de dança dos/as bailarinos/as.

Se Maluf notou que nos discursos de seus informantes do circuito das novas espiritualidades haveria “dois tipos de motivações: a escolha como resultado de uma ordem cósmica superior (expressa, paradoxalmente, pela noção de acaso e por vezes, destino) e a escolha como um produto da vontade do indivíduo”²⁰⁷, no universo da dança contemporânea esta relação entre sociedade (cultura) e indivíduo, projeto e campo de possibilidades também existe, conforme vimos acima.

No caso do campo da minha pesquisa, a questão do acaso não pareceu estar ligado à idéia de uma ordem cósmica superior, e, como vimos, a própria palavra não foi utilizada pelos/as entrevistados/as. As referências a suas experiências e encontros com diversos bailarinos/as e grupos de dança apareceram como pontos importantes em suas

²⁰⁷ MALUF, 1996, p.385.

trajetórias, ainda assim, em geral não são relacionados exatamente à noção de acaso propriamente dita.

Em suma, neste processo de escolha pela dança contemporânea, ou, na palavra de alguns/mas dançarinos/as, pela “dança que produzem”, consegui perceber também dois tipos de motivações na passagem da “dança de antes” - o *jazz*, balé clássico, ou até mesmo dança moderna - para esta “dança que fazem hoje” - dança contemporânea, improvisação em dança, dança-teatro, mistura de outras técnicas e atividades corporais, dentre outras denominações. O primeiro tipo de motivação decorreria de uma “desilusão com a dança de antes”, e seria dado pela identificação com outra forma de pensar e fazer dança, ou seja, “a dança que produzem hoje”, e o segundo fator estaria se referindo a um sentimento de “liberdade de escolhas possíveis na dança que optaram”. Os dois tipos se relacionam e se misturam, compondo assim dois fatores gerais nas escolhas de dança entre estes/as bailarinos/as.

Todas estas questões sobre a formação dos/as bailarinos/as - desde a iniciação em dança, passando pelos momentos em que se pára ou se pensa em parar de dançar, até as escolhas e motivações pelas danças que “produzem hoje” - nos leva a pensar na importância da dança nas trajetórias das pessoas entrevistadas, ou seja, os/as dançarinos/as também se constituem enquanto sujeitos nestas experiências com a dança.

CAPÍTULO 3

Fabricando corpos, construindo a dança

*(...) a dança é o pensamento do corpo.*²⁰⁸

*O corpo humano é uma síntese do Universo. Não sou eu quem diz, nem tal coisa foi dita apenas neste século (XX). Mas sabemos que no corpo todas as relações, todas as proporções universais estão de alguma forma contidas e é precisamente essa infinidade de atributos, funções e possibilidades que faz do corpo um verdadeiro mistério.*²⁰⁹

Conforme visto nos capítulos anteriores, o corpo aparece de maneira central nas falas dos/as entrevistados/as ao se referirem às suas experiências e trajetórias na dança. Por isso, uma discussão sobre o tema torna-se fundamental, sobretudo no que tange às noções de corpo e de corporalidade assim como de preparação corporal para a dança, já que é uma questão igualmente recorrente nas narrativas analisadas.

Toda essa preparação é repleta de práticas corporais que vão desde as aulas baseadas em exercícios específicos para a dança, até outras atividades do corpo que não são consideradas propriamente dança, como veremos a seguir. Contudo, ela não envolve apenas os exercícios corporais e um treinamento do corpo, mas se reporta também aos cuidados com o corpo no cotidiano - e às noções sobre estes cuidados - e ao lidar com a dor ou com lesões corporais. O uso de um “vocabulário próprio” para se reportar aos movimentos corporais aparece igualmente como um ponto importante nesta preparação corporal para a dança.

Outra questão apontada nas falas dos/as entrevistados/as se refere a todo um processo de construção da dança, o qual se revela principalmente nos ensaios e nas

²⁰⁸ KATZ, Helena. Parte do título de sua tese de doutoramento: *Um, dois, três - a dança é o pensamento do corpo*. São Paulo: PUC, 1994.

²⁰⁹ VIANNA, Klauss, bailarino, coreógrafo e professor. In: Vianna, Klaus e Carvalho, Marco Antônio de. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990, p.105.

práticas de criação na dança contemporânea. Início o capítulo abordando discussões desenvolvidas em estudos antropológicos sobre o corpo, para depois aprofundar-me nas questões mais específicas acima mencionadas.

1 **A** bordagens do corpo na antropologia

O corpo tem sido um tema bastante debatido atualmente, tanto em discussões recorrentes na mídia ocidental - tais como a idéia de corpo saudável, “sarado”, corpo com cirurgias plásticas, corpo na moda, implantes, dentre outras questões²¹⁰ - como em estudos acadêmicos e científicos, que abordam o tema de diversas maneiras a partir das áreas da saúde, gênero, pedagogia, educação física, psicologia, dentre outras.

Na discussão antropológica, o corpo começou a ser pensado enquanto objeto de estudo no início do século XX, principalmente com a noção de *técnicas corporais* proposta por Marcel Mauss²¹¹. O antropólogo centra-se justamente neste termo definindo-o como “(...) maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos.”²¹²

Apesar de não aprofundar o tema em uma sociedade específica, Mauss expõe, de forma comparativa, diversos exemplos etnográficos de situações retiradas de sua própria experiência. É desta forma que ele inaugura os estudos sobre o corpo na antropologia, apontando para a sua complexidade. Discutindo estes exemplos, o antropólogo mostra que as diferentes formas de se utilizar o corpo - de andar a dormir, correr, praticar algum esporte, dar à luz, relacionar-se com os excrementos, dentre outras atividades - podem ser consideradas universais no sentido fisiológico, mas são culturalmente construídas. Isto se deve ao fato de existirem inúmeras possibilidades de lidar com estes “elementos da arte de utilizar o corpo humano”²¹³, que implicariam primeiramente em ações educativas, ou seja, as técnicas corporais são aprendidas e não inatas, são adquiridas e não “naturais”.

²¹⁰ Ver SOUZA, Maria Inês Galvão e PEREIRA, Patrícia Gomes. Reflexões sobre dança: possibilidades de investigação e contribuições para a educação física, s/d, artigo encontrado no dia 09/05/2006, na página do *google* como: Considerações sobre a pesquisa em dança. RS DANÇA, PDEIEC PARA, AE FÍSICA – castelobranco.br.

²¹¹ MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*, vol.2, São Paulo: EPU, 1974 b [1934], p.209-233.

²¹² Idem, p.211.

²¹³ Idem, p.215.

Desta maneira, o antropólogo observa quatro princípios de classificação e quatro tipos do que ele chama de “enumeração biográfica das técnicas corporais”²¹⁴. Os quatro princípios seriam derivados primeiramente de dois aspectos presentes nas técnicas corporais, que são as variantes sexo e idade. Mauss sugere que a idéia de “sexo” não seja entendida como simplesmente relativa à divisão de trabalho entre homens e mulheres, pois parte do preceito de que as noções e papéis sexuais de mulher e homem variam a depender das culturas. Os outros dois princípios estariam relacionados ao rendimento - ou seja, às habilidades e treinamentos humanos - e à educação, que comporta as maneiras como estes treinamentos e técnicas corporais são ensinados.

A enumeração biográfica das técnicas corporais às quais o autor se refere são compostas por quatro variantes: 1- *técnicas do nascimento e da obstetrícia*, como formas de dar à luz, por exemplo, 2- *técnicas da infância*, que seria a criação e alimentação da criança, 3- *técnicas na adolescência*, como é o caso dos ritos de iniciação nesta fase da vida.

A quarta variante, que são as *técnicas da idade adulta*, tem sete sub-divisões: 4.1) *técnicas do sono*, 4.2) *vigília, e técnicas de repouso*, 4.3) *técnicas de atividade do movimento*, como rastejar, pisar, andar, correr, dançar²¹⁵, saltar, escalar, descer, nadar, se movimentar com força e segurar, 4.4) *técnicas de cuidados corporais*, tais como se lavar, se esfregar e se ensaboar, 4.5) *técnicas do consumo*, como comer, 4.6) *técnicas de reprodução*, através, por exemplo, de estudos sobre as posições sexuais, e por fim, 4.7) *as técnicas dos cuidados, do anormal*, como é o caso, segundo o autor, das massagens. Enfim, Mauss levanta uma série de propostas para estudos sobre o corpo, pensando nos fenômenos que consistem em “fazer adaptar o corpo”²¹⁶ ao emprego das técnicas corporais.

Nos debates contemporâneos sobre o corpo, alguns autores, como Csordas²¹⁷, questionam a existência de uma separação entre pessoa e corpo nos escritos de Mauss. Ao travar uma discussão sobre o tema corpo e corporalidade na antropologia, Csordas parte justamente do princípio de que o corpo oferece “(...) a ocasião para se refletir sobre a relação sujeito e objeto, um tópico que recentemente veio à tona nas discussões

²¹⁴ MAUSS: 1974 [1934], p.223.

²¹⁵ Sobre a dança, Mauss apenas cita um texto de Curt Sachs no qual se discute a divisão de duas formas gerais de danças, as danças em repouso, e as danças em ação, sendo que a primeira estaria mais presente nas sociedades de descendência uterina e a segunda mais encontrada em sociedades de descendência masculina. Ver MAUSS: 1974 [1934], p.227.

²¹⁶ Idem, p.232.

²¹⁷ Ver CSORDAS, Thomas. Introduction: the body as representation and being-in-the-world. In: *The Existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p.7.

antropológicas sobre corporalidade.”²¹⁸ Desta forma, critica o fato de que alguns estudos reproduzem as concepções de um corpo separado do “espírito”, do corpo ligado à natureza, e do espírito à cultura.

Csordas nos mostra como corpo/alma, cultura/natureza, mental/material, sujeito/objeto são, contudo, dualidades formadas por um pensamento herdado do cartesianismo²¹⁹, não existindo de tal forma no plano prático. Este método cartesiano, de distinção e separação, foi importante para o desenvolvimento da ciência ocidental e sua independência com a supervisão da igreja, mas não serve para se pensar o corpo, que, segundo Csordas é um lugar de subjetividade e não apenas objeto. Em dois textos deste autor²²⁰, podemos encontrar uma discussão de como o corpo foi visto na história das disciplinas, sobretudo a antropológica.

Considerando alguns trabalhos anteriores que discutem o tema corpo nas ciências sociais - tais como o de Robert Hertz²²¹, Robert Lowie²²², Paul Radin²²³, Marcel Mauss²²⁴, Max Weber²²⁵ e Maurice Leenhardt²²⁶ - Csordas diz que apenas a partir do ano de 1970 o corpo “(...) tem se tornado um tópico explícito da etnografia” e tem aparecido como “(...) finalmente, uma oportunidade para se repensar vários aspectos da cultura e do *self* (ser).”²²⁷ É neste contexto que o corpo “(...) tem assumido uma viva presença na cena antropológica, e em estudos culturais interdisciplinares. Teorias feministas, crítica literária, história, religião comparada, filosofia, sociologia e psicologia estão todas implicadas em se voltar para o corpo.”²²⁸

A partir dos anos 80 percebe-se uma efervescência de diferentes teorias e abordagens do corpo. Surge a idéia de um “corpo analítico”²²⁹, que tem como enfoque a percepção, a prática, as partes, os processos e os produtos relativos ao corpo. Outra noção que aparece é a de um “corpo tópico”, um “corpo em relação com diferentes domínios das atividades culturais”²³⁰, tais como saúde, dominação política, trauma,

²¹⁸ CSORDAS, Thomas. *The Body's Career in Anthropology*. In: MOORE, Henrietta. *Anthropological theory today*, Cambridge: Polity Press, 1999, p.173.

²¹⁹ A palavra cartesianismo deriva do nome do cientista francês Descartes, e indica o tipo de pensamento matemático e dual defendido pelo cientista. Ver CSORDAS, 1994, p.7.

²²⁰ Ver CSORDAS, 1994 e CSORDAS, 1999.

²²¹ HERTZ, 1909.

²²² LOWIE, 1924.

²²³ RADIN, 1926.

²²⁴ MAUSS, 1934.

²²⁵ WEBER, 1934.

²²⁶ LEENHARDT, 1947.

²²⁷ CSORDAS, 1999, p.172.

²²⁸ CSORDAS, 1994, p.1.

²²⁹ Idem, p.4/5.

²³⁰ Idem, p.5.

religião, gênero, *self*, emoção, tecnologia, dentre outros exemplos. Uma última referência e forma de analisar o corpo é pensá-lo como “corpo múltiplo”²³¹.

Segundo Csordas, há diversos autores que propõem formas específicas de análise deste corpo múltiplo. Mary Douglas²³², por exemplo, pensa em termos de dois corpos, o primeiro se referindo à maneira que o usamos e o segundo relativo às suas funções. Nancy Scheper-Hughes e Margaret Lock²³³ propõem três corpos, o da experiência vivida do *self*, o dos usos representacionais do corpo, e o corpo regulado e controlado. Já John O’Neil²³⁴ percebe cinco corpos: o corpo mundial, o social, o político, o do consumo e o corpo médico.

Citando as teorias sobre corpo de Merleau-Ponty²³⁵ - que o percebe como uma função do ser-no-mundo, e o *embodiment* como “(...) a condição existencial da possibilidade para a cultura e o *self* ”²³⁶ - Csordas explica a sua preferência pelo segundo termo. Para o autor, a noção de corpo estaria relacionada ao aspecto biológico, à entidade material, e *embodiment* seria visto como “um campo metodológico indeterminado definido pela experiência perceptual e modo da presença e do engajamento no mundo.”²³⁷ Em outras palavras, *embodiment* seria uma “(...) condição na qual o corpo é a fonte subjetiva do campo intersubjetivo da experiência.”²³⁸

Enfim, as teorias sobre corpo e corporalidade em Csordas podem ser bastante úteis para se pensar também o caso da dança, que, segundo o próprio autor, tem relativamente um pequeno campo de estudo na antropologia²³⁹. Farnell escreve justamente sobre corpos em movimento no artigo intitulado “*Moving bodies, acting selves*”²⁴⁰. Ele compartilha com a análise de Csordas sobre a negligência dada ao corpo enquanto objeto de estudo até vinte anos atrás. Por isso diz que foi apenas na década de 70/80 do século XX que uma “(...) considerável atenção interdisciplinar tem sido dada para ‘falar sobre corpo’, como um objeto cultural, e ‘falar pelo corpo’ como um dado fenomenológico da existência subjetiva, ‘falar pelo corpo’ como ação dinamicamente incorporada nos espaços semanticamente ricos (...)”²⁴¹.

²³¹ Ibidem.

²³² Apud CSORDAS, 1994.

²³³ Apud ibidem.

²³⁴ Apud CSORDAS, 1994.

²³⁵ Apud ibidem.

²³⁶ CSORDAS, 1994, p.12.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ CSORDAS, 1999, p.180.

²³⁹ Ver CSORDAS, 1999, p.190/191.

²⁴⁰ FARNELL, B. Moving bodies, acting selves. In: *Annual Review of Anthropology*. Vol. 28: 341-373, Illinois, outubro de 1999.

²⁴¹ FARNELL, 1999, p.2.

As questões discutidas por Farnell se assemelham às levantadas em Csordas no que se refere ao termo *embodiment*. Farnell expõe também uma série de teorias sobre corpo ao longo da história de algumas disciplinas científicas, mostrando como diversos autores pensaram este tema, tão demoradamente construído e aceito dentro da teoria social e cultural. Mas o seu foco debruça-se sobre o corpo em movimento, relacionando-se, portanto, mais diretamente à dança. Desta forma, descreve e analisa teorias de diversos autores que trabalharam com este tema. Cita uma pesquisa realizada por Williams, em que questiona por que os povos dançam, e propõe uma resposta que se relaciona aos aspectos do “(...) emocional, psicológico, biológico, intelectual, literário, religioso, quase-religioso e explicações funcionais.”²⁴²

Abordando os estudos de Kaeppler²⁴³ sobre dança havaiana, Farnell afirma que a autora distinguiu três atividades tradicionais em que se empregam movimentos formais: em cerimônias de luto, em cerimônias sagradas e em entretenimentos formais. Pesquisando a cultura Tonga, Kaeppler busca, segundo o autor, analisar os elementos poéticos compartilhados tanto pelos discursos como pelos sistemas estruturados de movimentos.

Farnell expõe desta forma diversos trabalhos que se debruçam sobre os gestos, os movimentos e a dança, e que estariam olhando com cuidado “(...) para características importantes que cruzam os gêneros ocidentais e que devem atestar para a significação do conhecimento corporificado em outro domínio social e cultural.”²⁴⁴

Contudo, para um estudo apropriado do corpo em movimento seria necessário, segundo Farnell, se pensar em três tarefas teóricas. A primeira seria “(..) identificar estruturas universais do corpo no espaço, que são comuns para todos os sistemas de movimento humano em qualquer lugar²⁴⁵.”²⁴⁶ A segunda se refere às “particularidades do sistema de ações individuais que está sendo estudado, às formas destas particularidades, e sua inclusão no sistema de valores humanos.”²⁴⁷ Por fim, a terceira “envolveria a comparação entre o observador-participante e os sujeitos do sistema de

²⁴² WILLIAMS, 1998, apud FARNELL, 1999, p.8.

²⁴³ KAEPLER, 1986, Apud FARNELL, 1999.

²⁴⁴ FARNELL, 1999, p.14.

²⁴⁵ Esta questão levanta um tipo de perspectiva de estudo que tende para a busca de estruturas universais em qualquer atividade do ser humano. A respeito disto, faço uma remarque ressaltando que o objetivo desta dissertação não aponta especificamente para esta busca.

²⁴⁶ FARNELL, 1999, p.14.

²⁴⁷ Ibidem.

ação de signos sob investigação, buscando por correspondências e uma gama de formas entre eu/ nós e o que eles conhecem e entendem.”²⁴⁸

Uma questão já colocada nesta dissertação em seu primeiro capítulo é também discutida pelo autor quando comenta sobre a dificuldade que os estudos sobre gestos têm tanto para fazer notações sobre movimentos corporais, como em saber ler estas notações. Desta forma, Farnell afirma que uma boa notação deve levar em conta basicamente as três dimensões do espaço, a dimensão do tempo e as diversas partes do corpo ao mesmo tempo. Em suma, seria necessário atentar-se para as cinco seguintes variantes: “a) todas as partes e superfícies do corpo, b) o espaço tri-dimensional, no qual todas as partes se movem, c) o tempo, d) a dinâmica, e) as relações entre as partes do corpo em movimento de uma pessoa, intersubjetivamente, entre pessoas e objetos no espaço estruturado da performance do evento em movimento.”²⁴⁹

Farnell não deixa de considerar as três propostas de notação mais conhecidas que são a *Labanotation*, a *Benesh notation* e a *Eshkol-Wachman notation*. Segundo o autor, a notação de Laban seria a que mais tem valor antropológico, pois, comportaria dentre todas as notações, o mais flexível e descritivo sistema de signos gráficos com taxionomia dos termos. Contudo, com o uso das câmeras de filmagens, atualmente tornou-se bem viável ter material registrado em áudio e vídeo para transcrever acontecimentos com calma e tempo - incluindo os movimentos de uma dança - sendo assim uma forma bastante usada que pode envolver também “(...) uma colaboração próxima com os praticantes locais e com os participantes.”²⁵⁰

Ao partir do princípio de que o corpo em movimento é uma “arena da experiência humana vivida”²⁵¹, o autor propõe que se compreenda a ação social a partir das práticas dinamicamente corporificadas em uma sociedade ou cultura. Para isto, seria preciso aprofundar teorias, métodos e tecnologias que trabalhassem de forma mais apropriada estes corpos em movimento - que, segundo Farnell, ainda são pouco estudados pela antropologia.

Pensando no tema desta dissertação, o que as discussões acima colocadas suscitam é a busca por perceber como os corpos dos/as bailarinos/as estão fortemente relacionados às experiências vividas subjetivamente, ou seja, como seus corpos são construídos por seus discursos e práticas ao mesmo tempo em que seus discursos e

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ FARNELL, 1999, p.19.

²⁵⁰ Idem, p.20.

²⁵¹ Idem, p.23.

práticas são construídos por seus corpos. Isto se relaciona também com a idéia de que o corpo é produtor de sentido e não só como receptor de influências sócio-culturais, questões discutidas por diversos autores, tais como Seeger, Damatta e Viveiros de Castro²⁵², além de Fazenda²⁵³ e Maluf²⁵⁴.

Seeger, Damatta e Viveiros de Castro observam que a corporalidade nos estudos antropológicos “(...) não é vista como experiência infra-sociológica, o corpo não é tido por simples suporte de identidades e papéis sociais, mas sim como instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas, o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento.”²⁵⁵

Maluf compartilha deste princípio quando discorda da idéia de corpo enquanto “(...) substrato onde a cultura e os símbolos e valores culturais irão se inscrever (...)” A autora nota que o corpo é, sobretudo, “dotado de uma agência própria, (...) é produtor de sentido”²⁵⁶

Estudando a idéia de “corpo natural” na dança, Fazenda também desenvolve uma discussão parecida ao partir do princípio de que: “Em cada momento histórico, o corpo na dança apresenta-se diferentemente construído, na prática e conceitualmente, e como um agente de produção de sentidos partilhados pelos praticantes e observadores de uma dança particular.”²⁵⁷

A partir dos estudos acima apresentados, é possível perceber que tanto a dança pode ser um espaço privilegiado para se pensar o corpo e a corporalidade, como o corpo e a corporalidade são a porta de entrada mais próxima ao universo da dança. Por isso, Almeida afirma que, para se abordar um espetáculo de dança, é preciso dar uma atenção diferenciada ao papel do corpo. Desta forma, a autora percebe que os corpos em cena são “(...) o suporte de representações aquém e além do humano”, e que “(...) a dança vai complexificar as usuais representações culturais do corpo (...)”²⁵⁸

²⁵² SEEGER, A., DAMATTA, R., CASTRO, E. Viveiros de. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, N. 2, maio de 1979.

²⁵³ FAZENDA, Maria José. Corpo naturalizado. In: Almeida, M. V. (org.) *Corpo presente -treze reflexões sobre o corpo*. Oeiras: Celta Editora, 1996.

²⁵⁴ MALUF, Sônia W. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. In: *Esboços -Revista do Programa de Pós- Graduação em História da UFSC*, Chapecó: UFSC, 2003.

²⁵⁵ SEEGER et alii, 1979, p. 11.

²⁵⁶ MALUF, 2003, p.88.

²⁵⁷ FAZENDA, 1996, p.141.

²⁵⁸ ALMEIDA, 2003, p.140.

Enfim, algumas destas questões serão retomadas nos tópicos seguintes deste capítulo ao tratar da preparação dos corpos para a dança, das técnicas e exercícios corporais e das concepções e compreensões destes corpos dançantes.

2 *P*reparação corporal: corpos fabricados pela e para a dança

*(...) Se a dança de um corpo vivo não pretende ser um símbolo, nem descrição, nem expressão, possui, contudo o seu significado próprio, manifesta a sua realidade própria que é da mesma ordem da que nos revelam um tratado de lógica, um templo dórico, uma fuga de Bach: o corpo dançante só a si mesmo expõe; mas tanto basta, é um mundo, infinitamente vasto, rico e complexo.*²⁵⁹

Faz parte do cotidiano de dança dos/as bailarinos/as entrevistados/as toda uma preparação corporal, por isso opto por relatar primeiramente - e de forma sucinta - estes cotidianos, para, em seguida discutir aspectos mais específicos das atividades que serão mencionadas.

De maneira geral, no que diz respeito à dança, o cotidiano dos/as bailarinos/as consiste em dar aulas de dança (no caso dos/as dançarinos/as professores/as), fazer aulas de dança e/ou de outras práticas corporais, e participar do processo de criação e dos ensaios. Alguns/mas se ocupam também de tarefas que envolvem a produção e a manutenção do grupo de dança e de suas atividades - tarefas como divulgação, organização de material para as apresentações, dentre outras. Em alguns casos, os/as dançarinos/as se dedicam à dança trabalhando ao mesmo tempo em outras áreas que não se relacionam com este universo ou ainda fazendo também algum curso universitário.

Mesmo identificando algumas atividades cotidianas básicas relativas à dança, há uma grande variação nas maneiras, nas técnicas, na intensidade e nos locais em que estas ocorrem, assim como variam as escolhas por determinadas atividades corporais. De forma resumida, descreverei primeiro estas práticas gerais cotidianas dos/as bailarinos/as para em seguida tratar de algumas características das técnicas em dança mencionadas pelos/as entrevistados/as, assim como das técnicas relativas a outras atividades corporais, e, sobretudo, dos exercícios e práticas das aulas de dança

²⁵⁹ SCHLOEZER, Boris de. Apud SASPORTES, José. *Pensar a dança*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p.153.

contemporânea - ou, em outros termos e como se poderá ver, das aulas de “técnica do grupo”.

Começarei abordando as atividades dos integrantes do grupo *Cena 11*, já que entre os/as dez entrevistados/as, cinco são bailarinos desta companhia. Não perguntei ao certo aos/às dançarinos/as entrevistados/as durante a minha pesquisa de tcc como se dá a regularidade de suas práticas ligadas à dança, mas, na época, Karin me passou algumas informações sobre atividades do grupo, e dois anos depois, Anderson acabou confirmando-as. Com isso, percebi que certas práticas são comuns a, por exemplo, quase todos os integrantes do grupo, com exceção de Karina Barbi que dirige, coreografa e dança em outro grupo, e por isso não participa das atividades matutinas do *Cena 11* ²⁶⁰.

Marcela, Alejandro, Karin e Anderson fazem aulas de manhã, de segunda à sexta-feira, das 10:30 às 12:00. Estas atividades compõem-se de aulas de “**técnica clássica** voltada para o grupo” duas vezes por semana, e aulas de “**contemporâneo**”, ministradas pelo diretor e coreógrafo Alejandro, três vezes por semana. No período da tarde, das 13:30 às 16:00, acontecem os **ensaios** - atividades que incluem além das práticas corporais, os processos criativos, a direção e a elaboração dos espetáculos.

Karina participa apenas das atividades vespertinas, pois no período da manhã, das 09:00 às 12:00, ela se dedica a fazer uma vez por semana as aulas de balé clássico com uma integrante do *Kaiowás* - grupo que dirige. Duas vezes por semana pratica **Ai-Ki-Dô** e dá aulas de “contemporâneo” para o mesmo grupo, aulas estas que se mesclam com o processo criativo e os ensaios do grupo - tanto no que se refere ao horário, como nos aspectos técnicos da dança - parecendo, por vezes, ser mais um tipo de “aquecimento” para os ensaios do que propriamente uma aula.

Anderson complementa suas atividades fazendo aulas de **Kung-Fu** três vezes por semana, das 08:00 às 09:30, e nada quarenta e cinco minutos diários, das 20:30 às 21:15. Diz que há quatro anos pratica *Kung-Fu* e **natação**.

Elke também faz aulas de *Kung-Fu* só que duas vezes por semana e em horário diferente do de Anderson. O seu cotidiano semanal compõe-se, pois, de duas horas de *Kung-Fu*, doze horas/aulas de uma hora e meia, três horas praticando o que chama de “**aula básica**” - que é a aula que ela mesma monta pra si - e de ensaios diários. Na

²⁶⁰ Karina diz que só consegue fazer as aulas matutinas oferecidas por este grupo quando está de férias do outro, o *Kaiowás*.

época da entrevista, a bailarina estava coreografando para o grupo *Aplysia*, e encontrava-se com o mesmo três/quatro vezes por semana para esta atividade.

Valeska é professora de dança no projeto *Aplysia*²⁶¹, faz aulas de **Ioga** duas vezes por semana, aulas de dança contemporânea - que na época eram com Elke - ensaia uma média de oito a dez horas por semana com o grupo *Aplysia*, e faz aulas de **capoeira** no período de férias de fim de ano.

Vanclléa dedica ao total cerca de quarenta horas por semana às atividades de dança, incluindo nesta contagem os fins-de-semana. Estas práticas compõem-se de aulas com a professora de dança Zilá, de aulas de Ioga, aulas “de **técnica de dança da companhia**” que ela ministra na *O'ctus* - grupo que dirige - de três horas de pesquisa própria, e de ensaios específicos de cada espetáculo.

Marcelo trabalha como professor de dança para crianças e adolescentes em escolas de primeiro grau, e dá aulas na academia de dança Albertina Ganzo. Estas atividades ocupam todas as suas terças, quartas e quintas-feiras. As segundas e sextas são destinadas à folga, já que nos fins de semana o bailarino ensaia com o grupo *Khala*, para o qual coreografa. Nestes ensaios, uma hora antes de começar, ele costuma dar aula para os integrantes do grupo, mas quando a companhia tem que se apresentar em datas muito próximas os/as bailarinos/as fazem um rápido aquecimento e começam a “passar as coreografias”²⁶². Além destas atividades, o bailarino faz sessões de **musculação**.

Zilá é a única dentre os/as entrevistados/as que recentemente tem se dedicado mais especificamente à prática da educação dando aulas de dança para turmas do curso de artes cênicas da Udesc²⁶³. São ao todo seis horas voltando-se para esta atividade e mais alguns momentos pesquisando movimentos, “brincando em casa”, e preparando aulas teóricas também a partir de leituras sobre dança. Segundo a mesma, ela gostaria de estar criando para a dança, dançando e ensaiando, mas no momento da pesquisa disse que isto ainda não era possível. Quando praticava estas atividades, adotava, sobretudo, a **improvisação** em suas criações, e passava horas ensaiando, assistindo às gravações e filmagens dela mesma dançando em momentos de criação, dentre outras coisas que serão relatadas mais adiante.

²⁶¹ Não sei ao certo a quantidade de horas que se dedica a esta tarefa, mas a média deve ser 1h30min, duas ou três vezes por semana. Ela dirige também os ensaios da turma para a qual dá aulas, o que deve acrescentar algumas horas a mais nesta atividade.

²⁶² “Passar as coreografias” significa repetir o que se criou em dança. Em alguns casos apenas se repete as coreografias, em outros - a depender da data de apresentação e das necessidades do/a coreógrafo e/ou diretor/a ou até mesmo dos/as bailarinos/as - pode-se modificar estas coreografias.

²⁶³ Universidade do Estado de Santa Catarina.

Enfim, as palavras destacadas em negrito referem-se à diversidade de práticas corporais presente nos cotidianos de dança dos/as entrevistado/as, e serão retomadas nos tópicos seguintes ainda neste item. Como se pôde notar, no universo pesquisado estas atividades comportam desde as aulas que ministram até as que fazem. Alguns/mas lecionam e ao mesmo tempo praticam aulas de dança contemporâneo²⁶⁴ - que por vezes são denominadas “aula básica” (podendo ser apenas para si mesmo/a, como é o caso de Elke), ou ainda aula de “técnica de dança da companhia”. Outros/as, além de fazerem aulas de “contemporâneo”, tomam aulas de balé clássico ou ainda o que chamam de “técnica clássica voltada especificamente para o grupo”²⁶⁵ em questão.

Em muitos casos, se praticam outras atividades corporais que não são específicas do universo da dança cênica, mas, que segundo os/as entrevistados/as, se relacionam com ele. Estas práticas variam desde o *Ai-Ki-Dô* e o *Kung-Fu*²⁶⁶, passando pela *Ioga*, capoeira, natação e musculação. Veremos a seguir aspectos mais específicos desta preparação corporal ao tratar dos exercícios e técnicas pesquisados, sobretudo os que são citados como importantes e influenciadores das danças que os corpos dos/as bailarinos/as produzem. Outras questões envolvidas nesta preparação também são encontradas nos processos de criação em dança e nos ensaios, e por isso serão discutidas neste capítulo.

2.1 **T**rabalhando o corpo: exercícios e técnicas

Como foi relatado, faz parte da preparação corporal dos/as dançarinos/as toda uma série de atividades do corpo que vão desde o reenvio à técnica clássica, através das aulas de balé clássico que tomam, passando em alguns casos por aulas de *jazz* e em sua maioria pelo “contemporâneo”²⁶⁷, chegando a outros tipos de práticas corporais que não se denominam propriamente dança - tais como *Ai-Ki-Dô*, *Kung-Fu*, *Ioga*, natação, musculação e capoeira. Estas atividades são realizadas ou a partir de uma escolha de um

²⁶⁴ Assim sendo ora estes/as bailarinos/as são professores/as, ora são alunos.

²⁶⁵ Este termo significa que as aulas de técnica clássica são oferecidas especificamente para um grupo em questão, não comportando, como poderemos notar mais adiante, exatamente todos os princípios usuais do balé clássico.

²⁶⁶ Ambas as atividades são consideradas artes marciais. Aprofundarei suas características no item específico sobre “outras atividades”.

²⁶⁷ Assim eles denominam tais aulas, que em muitos casos significa a aula dada pelo coreógrafo ou diretor do grupo, ou ainda falam que é aula de “técnica do grupo”. Seriam as aulas baseadas em técnicas desenvolvidas de forma específica para um grupo de dança, compostas de exercícios voltados para o tipo de corpo que o grupo ou o/a bailarino/a deseja construir, como veremos mais adiante.

grupo em específico, como é o caso do grupo *Kaiowás* - no qual todas as bailarinas fazem aulas de *Ai-Ki-Dô* e dizem que estas são fundamentais por se relacionarem de maneira crucial com a dança que fazem - ou às vezes como uma “escolha individual” mesmo, de cada bailarino.

Todas as práticas corporais citadas têm como base de ensino-aprendizagem os exercícios, e as descrições feitas se baseiam, sobretudo, nas aulas e nos ensaios observados. Como o foco desta dissertação debruça-se sobre aspectos do corpo na dança contemporânea, aprofundar-me-ei especificamente nos exercícios e nas características das aulas e atividades de dança contemporânea que pude presenciar²⁶⁸, descrevendo apenas alguns aspectos dos exercícios presentes nas outras práticas corporais.

a) Balé clássico

Apesar de não ter assistido às aulas de balé clássico oferecidas ou praticadas pelos/as entrevistados/as, por meus contatos anteriores com dança e pelo fato de ter feito tantas destas aulas com outros profissionais, posso relatar que, em geral, elas consistem em fazer os bailarinos terem conhecimentos dos passos decodificados desta técnica²⁶⁹, treinando, sobretudo, uma concepção de *corpo que tem equilíbrio, voltado para fora (en dehors em francês)*, simétrico, formador de linhas retas e de arcos através dos braços e pernas, enfim, um corpo que reproduz toda uma série de movimentos que estão consolidados neste universo e que são passados pelos professores formados na área.

As aulas desta técnica iniciam-se em sua maioria com exercícios realizados na barra²⁷⁰, passando para outros passos dançados no centro da sala, e/ou em forma de diagonal. Há aulas realizadas com sapatilhas de meia-ponta²⁷¹, e outras, as mais

²⁶⁸ Como os/as entrevistados/as não mencionaram a prática do balé moderno atualmente também não desenvolvi questões relacionadas a esta dança.

²⁶⁹ Não significa que exista apenas uma técnica ou concepção de balé clássico, pois há diferentes escolas desta área, tais como, a francesa, a inglesa, a italiana, a russa, dentre outras.

²⁷⁰ As barras geralmente são de madeira e compostas por duas fileiras incrustadas nas paredes das salas de dança - podendo também ser soltas e móveis, - e muitas vezes encontram-se em frente a espelhos situados também nas paredes. As barras são obrigatórias nas salas onde se pratica balé clássico, e, segundo os praticantes desta técnica, elas servem de apoio para a realização de diversos exercícios corporais.

²⁷¹ As sapatilhas de meia-ponta são feitas de pano e têm uma sola de material que lembra o couro. Elas são utilizadas em praticamente todas as aulas de balé clássico, pelo menos nas tradicionais.

avançadas, com e para as sapatilhas de ponta²⁷², que permitem às bailarinas²⁷³ subirem nas pontas dos pés.

As músicas que se costuma usar são as chamadas clássicas e em alguns casos tem-se um pianista à disposição nas aulas ou testes de balé clássico. Em geral, para se fazer estas aulas, costuma-se adotar uniformes compostos por meia-calça, muitas vezes cor-de-rosa ou brancas²⁷⁴, por um collant ou espécie de maillot - onde pode estar inscrito o nome da escola ou da academia de balé e que, geralmente tem cor única podendo ser azul claro, rosa, branco, verde, azul-marinho e preto - e os cabelos das bailarinas²⁷⁵ devem estar presos por um coque e por grampos, e em alguns casos usa-se redes pretas, rosas ou beges, para cobrir os coques.

Nas apresentações, aulas e exames as músicas também são clássicas e as vestimentas variam, no caso das mulheres, desde saias soltas e longas, como acontece em balés neo-clássicos, passando por vestimentas próprias das características de cada espetáculo - pois, se for, por exemplo, um espetáculo em que há personagens do folclore europeu, as indumentárias dos camponeses geralmente encontram-se presentes - até os conhecidos *tutus*, as saias armadas de filó, que dão uma idéia de leveza, de feminilidade, e de anti-gravidade.

Enfim, estas são algumas características mais gerais da prática do balé clássico, o que não significa dizer que sempre ocorre da maneira descrita, ou que não haja outros aspectos nesta atividade. As próprias aulas desta técnica que os/as bailarinos/as entrevistados fazem não seguem toda esta ritualização e preparação²⁷⁶ - em termos de vestimentas, escolhas musicais, dentre outras questões. Eles/as se referem à prática do balé clássico mais como uma maneira de exercitar o corpo ou por vezes prepará-lo para a dança - para “fazer giros”, “saltos”, equilibrar-se - do que como uma forma de pensar a dança que buscam fazer. As sapatilhas de pontas, por exemplo, ou até mesmo as de

²⁷² Já as sapatilhas de ponta não são utilizadas em todas as aulas, havendo aulas e exercícios especificamente voltados para o uso destas sapatilhas. Geralmente elas são adotadas a partir de uma certa idade e do “grau” que a bailarina se encontra - se o grau é considerado avançado, a mesma passa a utilizar as pontas. Estas sapatilhas são feitas geralmente de tecido que se assemelha a uma seda, e possuem uma espécie de bloco de gesso no qual os pés das bailarinas serão apoiados para realizar a elevação do corpo sobre as pontas dos pés.

²⁷³ Nas apresentações e espetáculos de balé clássico raramente se vê bailarinos com estas sapatilhas, sendo de uso quase exclusivo das bailarinas.

²⁷⁴ Segundo minha orientadora, costumava-se utilizar meias-calças e collants pretos na época em que a mesma fazia aulas de balé clássico. Na primeira aula de balé que eu fiz, em 1986, o uniforme adotado para crianças entre 6 e 8 anos era um collant azul claro e meia-calça rosa claro. Portanto, podemos perceber que as preferências pelas cores variam a depender das épocas e locais.

²⁷⁵ Os bailarinos costumam ter cabelos curtos e usar gel para fixá-los.

²⁷⁶ As bailarinas que se iniciaram no balé clássico quando crianças provavelmente praticaram esta técnica de maneira ritualizada.

meia-ponta, não são de uso obrigatório. Sobretudo no que se refere às primeiras, o seu uso não é nada freqüente, e raramente faz parte da preparação corporal para a dança contemporânea.

b) *Jazz*

As aulas de *jazz*, e como observaremos a seguir também as de contemporâneo, são compostas basicamente por exercícios em forma de aquecimento e seqüências. Os aquecimentos ocorrem no início, podem ser chamados também de alongamento e servem como preparação do corpo para fazer a aula. Eles consistem em “acordar” partes do corpo, tais como braços, pernas, ombros, cabeça, dentre outros, estirando-os. No discurso nativo, o *jazz* teria um formato de aula considerado “mais dançado” que no balé clássico. Isto se deveria pelo fato de ele ser ensinado através de seqüências, o que, no caso do *jazz*, consistem em uma série de passos encadeados.

Segundo o bailarino entrevistado, Anderson - que fez inúmeras aulas e dançou em vários grupos de *jazz*, e com esta experiência tornou-se professor - o *jazz* teria surgido nos Estados Unidos. Ele teria partido ainda de uma outra técnica chamada “dana”, baseada em “movimentos africanos”: “coisa de americano!”, segundo Anderson. Desta forma, os praticantes de *jazz* já começam a fazer movimentos mais em paralelo do que para fora²⁷⁷, como o são no balé clássico, criando giros, saltos, caminhadas, dentre outros, todos executados com os pés paralelos.

As escolhas musicais e as vestimentas também diferiram das do balé clássico, envolvendo as músicas populares da época em que surgiu²⁷⁸. Assim, recebeu influências

²⁷⁷ No balé clássico, a posição predominante dos pés é voltada para fora, sendo que a formação “dez para as duas” - lembrando a distância dos ponteiros de um relógio - é a mais usada. Para esta técnica, existem 6 posições dos pés: 1- a primeira, que consiste justamente do formato “dez para as duas” com os calcanhares encostando um no outro, 2- a segunda, na qual o formato acima se mantém, mas agora com os pés e calcanhares afastados e posicionados em uma mesma linha horizontal, 3- a terceira, onde um pé e seu calcanhar juntam-se na frente do outro pé, ainda mantendo a formação anterior dos pés, 4- a quarta posição, que, partindo da terceira, consiste em afastar em direção frontal o pé que está encostado na frente 5- a quinta, que, a partir da quarta posição se forma trazendo o pé da frente para juntar-se ao outro, mas agora de maneira mais aberta possível, buscando formar uma linha horizontal, 6- a sexta posição consiste em deixar os pés e joelhos em paralelo, apontando para a frente do corpo, e pode ser com os pés juntos ou afastados, estes devendo estar na mesma distância do quadril. O *jazz* e o contemporâneo costumam usar com muito mais freqüência a sexta posição do que o balé clássico.

²⁷⁸ O *jazz* também foi e é bastante utilizado na produção de musicais, como afirma Anderson. Isto não significa dizer que ele surgiu com os musicais - que são datados da década de 20 - ou vice-versa. A denominação *jazz* na dança apareceu mesmo no final dos anos 60 nos Estados Unidos. É importante notar que a palavra *jazz* empregada na dança não tem relação praticamente alguma com o *jazz* na música, tanto porque não se baseia na improvisação - tal como o é o *jazz* na música - como porque não se utiliza das músicas de *jazz* para se dançar *jazz*.

do que se vestia e se tocava e ouvia nos Estados Unidos dos anos 70 e 80, como, por exemplo, o estilo *fusion*²⁷⁹ na música e nas vestimentas o uso de roupas de ginástica, bem coladas ao corpo. Atualmente o estilo de música utilizado pelo *jazz* tende mais para a música popular romântica norte-americana em voga.

Anderson conta também que o *jazz* era a base para as danças presentes nos musicais norte-americanos. Ele diz que participou de muitos musicais, chegando a dar aulas do gênero, mas que um dia cansou “(...) de ficar descendo e subindo escada, abrir braço, cantar, que era esse lance, que era o teatro, ‘tá ratatá’, e chegava e fazia aquela coisa toda, né?! A cortina abrindo, descendo e subindo, luzes...”.

Como vimos no capítulo um, Vanclléa também conta sua experiência com o *jazz*, que em um momento de sua vida gostava mais desta técnica do que a do balé clássico por sentir “mais liberdade”, mas ainda sentia a questão de “não gostar muito das regrinhas, sabe? Daquela coisa de todo mundo fazendo igual, isso eu lembro que sempre me incomodou.” Retomando o capítulo dois, percebe-se que a relação desta dançarina com o *jazz*, assim como a de outros/as bailarino/as, aparece como uma experiência de ruptura com o clássico e de transição entre o clássico e o contemporâneo. Ou seja, nas próprias narrativas sobre trajetórias em dança e suas técnicas também estão presentes discursos sobre corpo e corporalidade.

O caso de Marcelo Cavalcanti, do grupo *Khala*, parece ser um pouco diferente, pois o bailarino afirma utilizar-se bastante das técnicas de *jazz* nas coreografias que cria. As aulas de dança que o bailarino ministra nas escolas se baseiam também no *jazz*, além de haver também influências da dança de rua. Em uma dessas aulas, o vocabulário usado para fazer marcações de passos se relacionava com as atividades corporais mais gerais - tais como sentar andar, pular, etc. - e era pronunciado de forma enfática para os alunos: “Foi! Subiu, 6, 7, 8 e pula!” “Foi” significou um alerta para começar a dançar, e a contagem 6, 7, 8 ²⁸⁰ neste caso foi usada para indicar o tempo de passagem entre o movimento de “pular” e o de “subir”.

Ao assistir a um ensaio do grupo que Marcelo dirige, pude perceber esse tipo de linguagem para se referir às partes das coreografias. Em um determinado momento,

²⁷⁹ Este termo é utilizado no meio musical inicialmente para se referir a uma mistura de *jazz*, rock e influências de diversas sonoridades vindas, por exemplo, de descendentes de africanos instalados nos Estados Unidos. Uma característica da música considerada *fusion* é o uso de instrumentos elétricos, tais como sintetizadores, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, etc. Atualmente, há variações do gênero, podendo-se utilizar também dos recursos musicais eletrônicos.

²⁸⁰ A expressão “6,7,8” em muitas aulas de dança é utilizada para indicar o começo de uma seqüência de passos, e tem influência da contagem em música, do tempo em 8.

Marcelo recapitulava e dizia aos/às bailarinos/as: “Faz isso e sai correndo...” Os tipos de movimentos utilizados neste ensaio²⁸¹ traziam bastantes elementos do balé clássico - como as pernas em “atutu”²⁸², giros, suportes de mulheres pelos homens, dentre outros - e também passos de *jazz*.

Havia muitos duos, alguns trios, e não lembro de ter visto nenhum solo. Os duos podiam ser tanto compostos por homens e homens como por homens e mulheres, e os trios eram apenas de mulheres, ou de dois homens e uma mulher. As músicas eram voltadas para a temática do próprio espetáculo, que tratava de algumas canções populares brasileiras sobre o tema do amor. Enfim, estes foram apenas alguns exemplos de exercícios ou tipos de coreografias de *jazz* ou com influências do mesmo.

c) “Língua de sapo”, “ponto fixo”, “corpo-onda”: corpos de dança contemporânea

Os aquecimentos, ou alongamentos, seguidos de uma série de seqüências e exercícios e por último uma finalização com relaxamento, compõem o formato da maioria das aulas de contemporâneo gerando a seguinte ordem:

AQUECIMENTO ⇨ SEQÜÊNCIAS E/OU IMPROVISACÃO ⇨ FINALIZACÃO

Seqüências e técnicas de improvisação são diferentes formas de prática corporal na dança contemporânea, e, mesmo havendo professores, coreógrafos e/ou diretores que utilizam ambas, é sempre perceptível uma preferência por uma delas. As aulas voltadas para os exercícios e técnicas de improvisação geralmente são finalizadas com conversas sobre as experiências vivenciadas a partir da proposta de improvisação, e, como veremos mais adiante, em alguns casos essas técnicas de improvisação são utilizadas para se criar seqüências.

Desta maneira, certas aulas podem consistir apenas na prática de seqüências, outras mais para improvisações, e outras ainda misturam as duas formas. Em alguns casos adota-se também aulas específicas para alongamento e auto-massagens - ou seja,

²⁸¹ O ensaio era do espetáculo “Pulsar” do grupo *Khala*.

²⁸² “Atutu” é o nome de um movimento do balé clássico. Ele consiste em levantar uma perna -pra frente ou para trás- flexionando o joelho voltado para fora, na postura *em dehors*, sendo que a perna de base, que não foi levantada, deve estar também nesta postura.

aulas destinadas ao exercício de “estirar e alongar” o corpo e trabalhar suas partes de maneira a se massagear.

Tanto as escolhas musicais, como os tipos de roupa usados para fazer as aulas e os tipos de movimentos presentes nas seqüências, diferem a depender de cada grupo de dança ou de cada professor/a bailarino/a. Da mesma forma, isto ocorre com os espetáculos montados e apresentados. Há diversos estilos de músicas e/ou sonoridades que vão desde a eletrônica e/ou instrumental, passando pela música popular brasileira e músicas étnicas, chegando até ao uso apenas de sonoridades, silêncios ou citações de palavras, poesias e trechos literários selecionados. Todos estes tipos são considerados formas de música para dança. Por vezes a execução das músicas se dá ao vivo durante alguns ensaios e nas apresentações em palco, mas na maioria dos casos os diretores e/ou coreógrafos gravam um disco com a seqüência das músicas que serão utilizadas ao longo do espetáculo.²⁸³

A preparação corporal para a dança contemporânea tem ênfase na prática dos exercícios realizados nas aulas que os/as dançarinos/as dão e/ou fazem, e nos ensaios dos quais eles/as participam. Por isso, as descrições que serão feitas a seguir partirão destes dois espaços. Como estes exercícios - e os nomes dados a eles e aos movimentos que se costuma adotar - diferem a depender do grupo de dança em questão e das atividades que os/as bailarinos/as escolheram fazer, terei que expor de forma mais pontual como estes ocorrem e em que consistem.

Os exercícios propostos e realizados por Elke, por exemplo, partem de sua concepção de um corpo que tem a força em seu centro, na barriga:

Eu tenho o princípio de trabalhar o centro, que significa a barriga, né?! (...) *As extremidades*²⁸⁴, que são braços, pernas, articulações *ficam bem soltas* criando mais espaço possível entre elas, né?! Pra eu *conseguir me movimentar com mais agilidade*, ter maior *controle do meu corpo* a partir desse princípio. Então eu procuro nas *minhas seqüências* trabalhar sempre maiores possibilidades pra conseguir esse objetivo, né? Que eu prefiro. Então, no começo da aula, se alguém quiser é tranquilo, é fácil de fazer, e aos poucos eu vou complicando. Daí, dependendo da turma, vou complicando mais. (...) Mas o objetivo é esse: ter essa força no centro pra poder te movimentar de todas as formas, *da forma mais eficaz possível*, mais tranquila no seu corpo. (Elke)

²⁸³ Alguns grupos dançam músicas especificamente compostas para seus espetáculos, podendo também fazer parte da equipe de dança uma pessoa voltada exclusivamente para a composição destas trilhas sonoras - como é o caso do grupo *Cena 11*, como veremos mais adiante no item sobre os processos de criação. Outros utilizam músicas já conhecidas e compostas anteriormente à dança, o que significa dizer que, neste caso, a música é criada de forma independente da dança. Essa questão será melhor desenvolvida adiante.

²⁸⁴ Todos os termos dos depoimentos destacadas em itálico são grifos meus.

A bailarina expõe nitidamente sua busca por um corpo sobre o qual “se tem controle”, um corpo que escolheria os movimentos a ser realizados, um corpo “ágil”, que se movimenta de “forma eficaz”, sendo que para atingir esse objetivo, o meio seria “trabalhar o centro” desse corpo, a “barriga”. Deixa claro também sua opção por adotar as seqüências como método de aprendizagem nas aulas que ministra. A expressão “minhas seqüências” indica que estas seriam de sua autoria.

Em uma outra fala, Elke expõe esta preferência mais pelo uso de seqüências do que de técnicas de improvisação:

Éé, eu pessoalmente, ééé, não sei por que, nunca procurei buscar muita improvisação, fazer improvisação. Eu gosto mais de trabalhar com seqüências, trabalhar com *a parte bem física da dança*, que é *bem técnica*. Não que não tenha técnica no improvisar, mas é *que a técnica parte de outro lado*, né?! Mas eu gosto de trabalhar com seqüências mesmo, de descobrir a dança através de seqüências montadas. Não sei, foi opção minha, então eu não trabalho com improviso. (Elke)

A dançarina acaba relacionando o uso de seqüências ao que seria uma parte “bem física da dança”, a uma parte “bem técnica”, colocando também uma certa oposição entre o que seria “bem físico” e “de onde partiriam as técnicas de improvisação.” É interessante pensar neste ponto e questioná-lo, já que muitas técnicas de improvisação partem justamente do que seriam questões “físicas” do corpo na dança, tais como o improviso em cima da ação e reação de um corpo sobre o solo ou sobre outro/s corpo/s, ou ainda exercícios que centram-se nas maneiras de se carregar corpos, dentre outros princípios.

Talvez Elke estivesse se referindo a uma diferenciação de formas de práticas e composições em dança, sendo que as seqüências estariam relacionadas mais a uma busca por repetir movimentos e fixá-los na medida em que são realizados, e as técnicas de improvisação relacionadas a uma ênfase nos processos de movimentações e formas de experimentações - quase como se estas se preocupassem mais com os aspectos que ocorrem nos movimentos antes de serem organizados em seqüências²⁸⁵. A questão da repetição enquanto elemento central das seqüências, fariam a bailarina relacioná-las mais “à parte bem física da dança”, enquanto que o aspecto da experimentação nas técnicas de improvisação seriam de “algo que parte de outro lado”.

²⁸⁵ Como veremos pouco mais adiante, Zilá coloca justamente esta questão quando diz que a partir de técnicas de improvisação pode-se chegar a produzir partituras e depois seqüências, e compreender as próprias seqüências já “prontas”.

Em sua aula, Elke trabalha então em torno dessas chamadas seqüências, de três a seis, compostas por maneiras de se mover que partem da proposta acima citada. São movimentos realizados tanto no chão como em outros planos do espaço e que abrangem diversas partes do corpo, desde o dedinho da mão, até o ombro, o quadril, etc. Em aulas e ensaios observados, pude perceber que a bailarina, assim como outros/as entrevistados/as, dá nomes a determinados movimentos através de palavras que os figurariam. “*Panqueca*”, por exemplo, é o nome dado à movimentação que o corpo deitado faz ao se virar rapidamente: se ele está deitado de bruços, ele se vira rapidamente de costas, e vice-versa.

Outro movimento praticado pela bailarina é o “*frango assado*”, que se parece um pouco com a “panqueca” - posto que o corpo encontra-se também deitado - mas difere em intensidade e formas de sustentar o corpo no chão. Assim, o “frango assado” ocorre da seguinte maneira: em uma de suas laterais, o corpo todo esticado está encostado no chão e vai se deitando lentamente ou de costas ou de bruços, controlando o abdômen. Segundo Elke, a escolha pelas palavras que figuram determinados movimentos, “panqueca” e “frango assado”, parte dela mesma.

Há um movimento que a bailarina pratica chamado “*rolinho*”, que se faz igualmente no chão. Com as costas deitadas e o corpo estirado, dobra-se para um lado fechando em uma forma de feto. Os rolinhos podem ser feitos também para trás o que gera o seguinte: partindo da mesma posição dos “rolinhos de lado”, leva-se as pernas e o quadril para trás.

A partir deste rolinho para trás, que seria o mesmo que uma espécie de cambalhota para trás, pode-se chegar ao movimento chamado “*peixinho*”²⁸⁶. Para tal, deve-se deixar as pernas estiradas para cima realizando uma “invertida sobre ombros” - assim se chama a posição na Ioga - e depois cair para trás colocando partes do corpo no chão - primeiro peito, depois abdômen, depois pélvis, pernas e por fim os pés. Há também saltos, giros, formas de cair - como é o caso do movimento de queda de costas dobrando-as, que, se bem me lembro Elke chama de “abdominal” - sustentação do corpo através de flexões, dentre outros movimentos. Estas formas de se mover dão a idéia de um *corpo ágil, elástico, alongado e que se contorce de várias formas*, um

²⁸⁶ Creio que o nome seja “peixinho” porque o corpo lembra o movimento de um mergulho para trás quando cai pelas diferentes e sucessivas partes do corpo. Não sei ao certo se este nome foi criado por Elke, ela não afirmou que neste caso seria criação sua. Segundo a bailarina entrevistada Valeska, que tomou aulas com Elke, esse movimento seria antigo, e ela já o teria visto no clipe de uma música do Djavan. Valeska e seu grupo também fazem este movimento, mas a mesma o chama de “*baleia encalhada*”.

corpo que busca se diferenciar do princípio das linhas retas do balé clássico, que dialoga consigo mesmo, introspectivo, que parece incomodado com preceitos de um corpo extremamente acrobático, que se mostra ao público de maneira “espetacular”, e por isso se contorceria de diversas maneiras.

Segundo a bailarina, sua intenção seria fazer com que ela própria e seus/suas alunos/as descobrissem movimentos além dos que seus corpos fazem “normalmente” - fora dos espaços da dança - sem, contudo, machucar este corpo. Daí a sua expressão “de maneira mais tranquila no corpo”, e o seguinte depoimento:

(...) eu gosto de trabalhar bastante *técnica, movimentos difíceis, só que sem machucar a pessoa, no que for possível*. Mas de qualquer forma, não..., movimentos complicados nunca, ééé, nunca são normais, né? Eu tento deixar mais normal possível, mas nunca é normal. (Elke)

Quando Elke diz que, nas aulas que ministra gosta de “trabalhar técnica” - relacionando técnica a “movimentos difíceis”, “não-normais” para os corpos dos aprendizes - ela estaria se referindo aos exercícios passados aos alunos com o objetivo de construir o corpo que se deseja desenhar, ou “moldar”. Desta forma, podemos perceber que o tipo de exercício que se escolhe está relacionado a um tipo de corpo que se quer fabricar²⁸⁷, ou seja, eles são frutos de uma concepção de corpo e têm como objetivo pôr em prática esta concepção. Tal característica é recorrente em outros depoimentos, nos remetendo a uma *idéia de técnica* na dança contemporânea como uma maneira de reestruturar e reinventar os corpos, através dos movimentos desenvolvidos por uma determinada concepção de corpo e de dança.

Assim, outras aulas de “contemporâneo” nos mostraram o que discutimos acima. Por exemplo, as aulas ministradas na Udesc por Zilá têm duração média de três horas e meia, iniciando com aquecimentos e alongamentos de partes do corpo. Para esta primeira parte da aula, a bailarina utiliza muitas vezes uma posição da *Ioga*, o “V invertido”, na qual a pessoa está com as duas mãos e os dois pés no chão a uma distância certa em relação ao quadril, e busca alongar as costas, pernas e braços nesta postura. A posição é utilizada por diversos/as dançarinos/as que entrevistei como forma de alongar o corpo de maneira bem completa.

Depois de um tempo - e, assim como Elke - Zilá passa para a parte das seqüências, compostas por giros, saltos, movimentos no chão, quedas, dentre outras

²⁸⁷ Pensando neste caso nas teorias desenvolvidas por Seeger et alii, 1979, sobre a fabricação e reinvenção dos corpos em sociedades indígenas.

práticas. Em uma dessas seqüências, lembro-me de ter visto o movimento de “*cloche*”, utilizado também em aulas de dança contemporânea ministradas por outros/as bailarinos/as. O “*cloche*” se faz levantando uma perna, dobrando-a e balançando-a para frente e para trás - lembrando um pouco o movimento de um sino²⁸⁸ - sendo que a perna de base, ou seja, a que está “fincada” no chão, deve permanecer esticada. O “*cloche*” pode ser feito no chão, ou se for em pé, caminhando e repetindo o movimento em deslocamento.

A aula prossegue com uma pausa para em seguida se passar para a segunda etapa da aula, que consiste em criar “*partituras*”²⁸⁹ através de técnicas de *improvisação*. Na aula que presenciei, a proposta de improvisação se deu em cima da idéia de “*ponto fixo em deslocamento*”²⁹⁰. Este exercício é feito por duplas, no qual um/a dançarino/a escolhe uma parte de seu corpo para tocar no seu par e busca se deslocar sem perder o “ponto”, até que o par proponha outro ponto a partir dos movimentos que ocorreram com o deslocamento e interação dos dois corpos.

Para Zilá, as técnicas de improvisação seriam importantes para se “descobrir e explorar outros movimentos”, diferentes dos usuais, e a partir disto criar partituras e/ou coreografias. Seriam também uma forma de os/as bailarinos/as compreenderem melhor as próprias seqüências. Desta maneira, o/a dançarino/a não estaria apenas executando passos ou seqüências dadas por seus professores ou diretores e/ou coreógrafos, não sera apenas intérprete, e sim “intérprete-criador”, termo bastante utilizado pela bailarina. Por isso, Zilá comenta: “O que eu gosto de pensar na dança contemporânea é nas possibilidades de queee, é muito mais complexo você pensar que *todo mundo pode ser um criador, né?*”²⁹¹ É justamente por pensar desta forma que a bailarina adota a improvisação tanto nas aulas que ministra, como nos processos de criação em dança, como veremos no item referente ao assunto.

Ao abordar os tipos de exercícios e movimentos presentes em aulas e ensaios de dança contemporânea é possível notar como realmente estas práticas são voltadas para a concepção de corpo que cada grupo, bailarino/a ou diretor/a constrói. No grupo *O'ctus*, por exemplo, há a constante busca por um “corpo-onda”²⁹² - que se moveria feito uma

²⁸⁸ *Cloche* inclusive significa sino em francês.

²⁸⁹ As por ela chamadas partituras em dança seriam “uma composição de uma seqüência de movimentos”, trechos consolidados de encadeamento de movimentos ou passos, não chegando a ser uma coreografia. Poderia ser considerado como uma outra forma de falar em seqüência, mas no caso seriam seqüências criadas claramente através de técnicas de improvisação.

²⁹⁰ Daí um dos termos do título deste item.

²⁹¹ A questão da criação em dança será explorada mais adiante.

²⁹² Daí a terceira citação presente no título deste tópico.

onda - ou “corpo solto”. Relacionando esta idéia de “corpo *O’ctus*”²⁹³ à idéia de “corpo com extremidades soltas” e “corpo ágil” exposta por Elke, podemos pensar em aspectos em comum destes corpos, que são corpos em oposição aos do balé clássico, corpos que são “soltos” e não estão presos às linhas retas, às acrobacias e posturas rígidas da técnica clássica.

Segundo a bailarina e diretora entrevistada, Vanclléa, esta é uma proposta que decorre de estudos seus sobre física, sobre as partículas-ondas, sobre a matéria em movimento. Por isso diz que em seus espetáculos, os corpos tendem sempre a se movimentarem. Afirma ainda que o próprio nome e símbolo do grupo se relacionam com o infinito, cujo símbolo parece o número oito deitado, e se refere à idéia de onda.

Nos ensaios²⁹⁴ que assisti, percebi essa característica de um corpo que balança suas partes. Assim, no ensaio do espetáculo infantil “Sofia”, notei o movimento de “balançar a cabeça” e os quadris de um lado para o outro - lembrando também a forma de se mover dos olhos quando se está adormecido²⁹⁵. Para tal, a diretora do grupo diz ter trabalhado alguns exercícios que tiveram o objetivo de fazer os corpos “soltarem a cabeça e os quadris”. Foram também desenvolvidas formas de carregar parceiros, de “suportes” como se costuma chamar em dança. Na execução de um desses movimentos, Vanclléa pediu para os/as bailarinos/as pararem e repetirem a seqüência sem “solavancos”. Para a mesma, o termo significava realizar os suportes de maneira firme, sem passar uma idéia de se estar fazendo grandes esforços ou a impressão de que aquele/a que está sendo carregado/a irá cair.

A improvisação é bastante utilizada pela bailarina na elaboração dos exercícios e nos aquecimentos para o grupo. Vanclléa conta que muitas influências são de suas experiências anteriores com *jazz* e com as aulas de Ioga que fez, e de aulas de dança contemporânea tomadas com professoras de dança da Udesc. Ela relata que, em sua trajetória, um retorno à dança teria acontecido com uma pesquisa sobre queda, ou como fazer uma cena caindo de um cubo na peça que foi convidada para atuar na antiga *O’ctus cia. de atos*. Vanclléa diz ter começado então a “pesquisar pontos de apoio” para realizar a empreitada, utilizando os conhecimentos que tinha em dança e voltando a “se apaixonar pela prática”. Desta forma, continuou pesquisando quedas tendo pouco

²⁹³ Termo utilizado por Vanclléa.

²⁹⁴ Os ensaios deste grupo funcionam da seguinte forma: cada espetáculo tem seu horário próprio de ensaio, ou seja, eles ensaiam diversos espetáculos, mas cada ensaio é voltado para um espetáculo em específico.

²⁹⁵ O que, segundo Vanclléa, faz parte da própria temática do espetáculo que é voltado para as crianças e trabalha, dentre outras questões, com a idéia de sono.

depois se tornou diretora do grupo no qual atuava. Acabou mantendo essa pesquisa sobre quedas transformando-a também em exercícios para os integrantes da cia. Os seus contatos com obras de Antonin Artaud²⁹⁶ também teriam lhe influenciado a prosseguir com estes estudos:

(...) eu fiz algumas oficinas de violência cênica na Argentina, no tempo em que eu fiquei lá. Aí eu, “ah, quero trabalhar...” e lendo Artaud, numa época muito mais violenta, surtada e tudo. “Ah, então eu quero trabalhar com violência cênica!” Então tinha as quedas como, e ainda acho que os resquícios das aulinhas de dança: “eu tenho isso que eu posso usar pro corpo de vocês [integrantes do grupo]. Então, vamo trabalhar essas quedas.” *Hoje eu sinto que as quedas têm uma coisa de, éé, de preparar o corpo, de deixar ele disponível, porque a queda te dá força, e te dá...* Bom, cê sabe que o que você pode fazer nessa..., cê sabe que você se joga ali e que você não vai se machucar, então cê fica muito mais tranquilo para tá improvisando, e pra tá se relacionando com o chão, subindo e descendo de “n” formas, ee sempre, eu gosto de movimentos rápidos, então quando cê tem a queda, você brinca mais com a velocidade porque, se cair cê sabe cair, cê vai dar um jeito. Quer dizer, você pode cair de uma forma que você vai se machucar e tal, mas cê tá mais disposto, né? (...) sei lá, você fica mais tranquilo. Mas hoje, hoje eu num... (...) eu num gosto tanto dessa coisa do impacto, eu vim de uma coisa muito mais violenta, de... acho que de tudo assim, meio que quase grito pessoal assim, sabe? De tu tá lendo Artaud, cê vem de uma coisa confusa que você não sabe direito o cê tá fazendo, numa fase... Quando eu comecei a dirigir era uma fase pra mim, depressiva assim da minha vida. Então tudo o que eu queria era *estourar o corpo no chão*, assim, mesmo, sabe? E hoje não assim, hoje eu gosto das quedas do “Sofia”²⁹⁷ porque elas são divertidas assim, elas são, você não vê queda realmente, você vê eles brincando, então, elas não me incomodam. (Vanclléa)

Para Vanclléa, as quedas seriam formas de “preparar o corpo” para a improvisação e um meio de conhecer este corpo e confiar neste corpo para assim poder improvisar “mais livremente”, sem “medos”. É interessante notar também nesta fala a idéia de uma certa modificação de sentidos dos movimentos. Ao abordar a questão das quedas na sua trajetória de dançarina, Vanclléa diferencia as quedas realizadas em uma “fase depressiva e confusa” das quedas divertidas presentes do espetáculo “Sofia”. Ou seja, aparece aí uma noção de mobilidade e movimentação de significações dadas a um mesmo tipo de movimentação - que acaba por se tornar diferente justamente por esta capacidade de mudanças e a depender dos momentos vivenciados²⁹⁸.

²⁹⁶ Poeta e escritor.

²⁹⁷ “Sofia” é um espetáculo do grupo *O’ctus* e voltado para o público infantil.

²⁹⁸ Esta idéia também pode ser relacionada à noção de “eterna construção” da técnica e da dança, que é uma questão aprofundada mais adiante.

As quedas são tipos de movimentos compartilhados pela maioria dos/as bailarinos/as entrevistados, no total são seis, mesmo que sob diferentes formas e intenções. Isto se deve também ao fato de que cinco dentre eles fazem parte de um mesmo grupo de dança, o *Cena 11*. Sobre esta relação da queda entre dois grupos de dança diferentes, Vanclléa comenta um episódio:

Foi muito engraçado porque quando eu comecei a fazer as quedas e ia trabalhar, aí várias pessoas vinham e [perguntavam] “Ah, você tá fazendo aula com o *Cena 11*?” E eu [respondia] “ai, meu deus, quem é o *Cena 11*” Porque eu era a mais alheia, né? “Meu deus, quem é o *Cena 11*?” Aí, pô, o *Cena 11*, companhia de dança, tá. Eu fui ver o *Cena 11* pela 1ª vez, fora em vídeo, que daí eu já tinha visto em vídeo, mas que eu fui ver pela 1ª vez [ao vivo] no “Skinnerbox”²⁹⁹ não, no “Primeiro Procedimento”... (Vanclléa)

Em relação ao grupo *Cena 11*, pude assistir a uma aula e a alguns ensaios ministrados pelo diretor e coreógrafo Alejandro, e perceber algumas nuances no tratamento com certas movimentações. Na aula, por exemplo, Alejandro utilizava denominações específicas para referir-se aos movimentos e às seqüências de movimentos dos exercícios por ele propostos. “*Sentar para fusso*”, por exemplo, era uma movimentação bastante utilizada, consistindo em uma maneira de sentar-se no chão com as pernas cruzadas, girando em torno de seu próprio eixo em um sentido espiral.

Outras expressões de movimentos praticados na aula eram utilizadas para figurar o número de apoios do corpo no chão. Por exemplo, “*quatro pontos*” significa colocar as duas mãos e os dois pés no chão, podendo estar estiradas ou levemente dobradas. Há também o movimento “*cinco pontos*”, que, é o mesmo que o “quatro pontos” adicionando-se a cabeça como ponto de apoio. Alejandro pronunciava ainda algumas expressões mais descritivas para indicar movimentos, tais como “joelho, volta, joelho, pé”, “diagonal cresce grande”, dentre outras. Em apresentações deste grupo, é notável uma busca por construir corpos por vezes bonecos, robôs, ou ainda corpos de video game. Assim, as quedas, as elevações antes das quedas, dentre outros movimentos se relacionam com esta construção corporal³⁰⁰.

Há bailarinos/as que desenvolvem uma nomenclatura bem particular mesmo para se referir a alguns movimentos, como é o caso de Karina em seu trabalho como diretora e coreógrafa do grupo *Kaiowás*. A bailarina dirige as seqüências das

²⁹⁹ “Skinnerbox” ou “SKR” é o nome do espetáculo do grupo, realizado no início em março de 2005. O “Primeiro Procedimento” fez parte do espetáculo “SKR”, e foi uma forma de apresentar o processo deste espetáculo. Para um aprofundamento maior sobre o “Primeiro Procedimento” ver: Carvalho, 2004.

³⁰⁰ Para maiores aprofundamentos sobre uma construção do corpo no grupo *Cena 11* ver: Carvalho, 2004 e Spanghero, 2003.

coreografias sempre se reportando a denominações criadas por ela mesma, e por vezes pelas integrantes do grupo. “*Feijão*”, por exemplo, diz respeito ao movimento que o corpo deitado no chão faz ao se “fechar” na posição de feto, “*bote*”, é uma forma de se mover avançando subitamente o corpo como se fosse dar um bote mesmo e “*chacoalhada*” e “*língua de sapo*”³⁰¹ são um mesmo gesto, o de levar o braço a frente do corpo como se fosse uma língua de cobra, ou de sapo como a própria expressão indica.

“*Lagartixa com contração assustada*”, é um movimento que ocorre no chão lembrando a posição de uma lagartixa contorcida e retraída, daí a expressão “contração e assustada”. “*Alavanca com o cabelo*” consistiria em fazer com que o cabelo conduzisse ao gesto seguinte, “*quebradinhas*” foi uma expressão utilizada por Karina para se referir às movimentações de quebra com “uma mania de dançar sempre em um fluxo contínuo” - que, como se verá no item seguinte, esta “mania” seria uma influência da prática do Ai-Ki-Dô.

Outros nomes provêm mais de descrições de certas ações do que propriamente de figurações, como “*troca de mãos*”, “*soco*” e “*arrasta*”. Duas denominações se inspiram ainda na prática de Ai-Ki-Dô que as integrantes fazem: a primeira chama-se exatamente “*ai-ki-dô*” - não lembro ao certo o tipo de movimentação era, mas se relacionava com princípios da arte marcial - e a segunda, “*ataque*”, lembrando as posições de ataque presentes no Ai-Ki-Dô.

Para se fazer as aulas e os ensaios, ambos com os movimentos - dentre outros - acima descritos, as integrantes do grupo *Kaiowás* portam alguns acessórios, tais como sapatos (tênis), joelheiras, e por vezes cotoveleiras.³⁰² Tem-se a preferência também por se utilizar calças meio folgadas que chegam até as canelas, lembrando um pouco a forma de se vestir dos praticantes de dança de rua. Algumas movimentações centradas nos ombros lembram, inclusive, práticas do *beboy* - um tipo de dança de rua que trabalha fundamentalmente com estes movimentos³⁰³. Segundo Karina, tanto o gosto musical como de movimentos vindos do *beboy* a influenciam e é uma característica comum entre o grupo.

³⁰¹ Finalmente encontramos aqui a proveniência do primeiro termo do título deste item.

³⁰² É interessante essa questão dos trajes na dança contemporânea. Alguns grupos adotam os pés descalços, outros preferem o uso de meias, outros usam tênis e sapatos e outros ainda mesclam todas estas possibilidades, mas não notei o uso de sapatilhas de meia-ponta nas aulas e ensaios observados. O uso de joelheiras também é frequente e a utilização de proteção nos ossos laterais da pélvis é obrigatória para que os/as integrantes do grupo *Cena II* possam realizar as quedas e outras movimentações.

³⁰³ São movimentos não só dos ombros, mas são, sobretudo, movimentos realizados sobre os ombros apoiados no chão.

Enfim, algumas questões mais pontuais que se referem a outros aspectos da prática da dança contemporânea e de outras atividades corporais serão retomadas nos próximos itens. Pensando nas considerações finais deste tópico, através das análises de alguns movimentos entre diferentes bailarinos/as de diversos grupos é possível perceber que o *elemento da queda* e a *tendência ao “não-acrobático”* estão bastantes presentes. Há, portanto uma ênfase nos movimentos realizados no chão, de pés descalços - ou mesmo de tênis, mas com muitos apoios sobre ombros, como é o caso do grupo *Kaiowás* - dentre outros elementos encontrados em movimentações da maioria dos/as entrevistados/as, mesmo que sob diferentes formas e intenções.

Apesar da diferenciação dos termos utilizados pelos/as entrevistados/as tanto ao se referirem aos movimentos por eles/as praticados como a uma noção de corpo, há características em comum entre estes corpos-conceitos. A tendência a movimentações “catabáticas”³⁰⁴ seria uma delas assim como a própria “especificação” dos termos, ou seja, o próprio fato de buscar distinções tanto nas denominações como nas concepções de corpo e de dança seria um ponto de interseção da “diversidade” presente na dança contemporânea.³⁰⁵

Os discursos e práticas apontam em geral para um corpo que se opõe a preceitos do corpo da técnica clássica, que se opõem à extrema disciplina e rigor corporais que, segundo os/as entrevistados/as, esta técnica impõe. Ao mesmo tempo, os “corpos contemporâneos” mostram toda uma preparação específica e também muito disciplinada, repleta de exercícios corporais, ensaios, vivências, reflexões e outras atividades que se relacionam com a dança. Veremos nos itens seguintes outras características desta preparação corporal para a dança.

d) Outras atividades corporais

Como vimos no tópico 2, as outras atividades corporais - que não são consideradas propriamente dança - realizadas pelos/as bailarinos/s em suas preparações corporais para a dança são: Kung-Fu, Ai-Ki-Dô, natação, capoeira, Ioga e musculação. Não foi possível assistir às aulas de cada prática, portanto, não aprofundarei todas elas.

³⁰⁴ Lembrando de uma colocação feita pelo professor Rafael Bastos durante a defesa de tcc (ocorrida no dia 17 de fevereiro de 2004) e do trabalho de VERAS, 2000, é possível relacionar o constante uso e referência a quedas, a movimentos no chão e de pés descalços a uma tendência existente no mundo ameríndio em geral. Uma tendência mais catabática - voltada para movimentos catabáticos, para baixo - do que acrobática, para cima. Esta movimentação encontrar-se-ia bastante presente nas técnicas corporais - no sentido de Mauss - ameríndias.

³⁰⁵ Aprofundaremos esta questão mais adiante.

Em alguns casos, citarei relatos dos/as entrevistados/as sobre estas atividades colocando, por vezes, algumas informações encontradas em pesquisas na internet para título de comparação de noções acerca destas práticas.

Podemos começar, por exemplo, pelo caso de Anderson, que, além das aulas de balé clássico e de contemporâneo oferecidas pela companhia em que dança, pratica quase todos os dias natação e Kung-Fu, uma arte marcial milenar surgida na China³⁰⁶. Segundo o mesmo, ele teria encontrado no Kung-Fu um meio de trazer “mais naturalidade” aos movimentos, lhe tirando “toda aquela pose de bailarino”. Sobre isto comenta:

Eu tinha muita pose, a minha postura, por mais que eu quisesse, porque, quanto mais natural, quanto mais simples eu acho melhor. Natural que eu digo, de não imitação, de representar um personagem enquanto tá dançando... Não, é eu, é outra coisa, não tem? Buscar uma outra coisa lá fora que, não tem assim? No início tinha muito isso, de tanto interpretar, de tanto teatro, de tanta história, tinha aquela coisa lá fora. Apesar de tu criar o personagem sempre com as tuas, com os teus sentimentos, com as tuas emoções, fica uma maneira mais abstrata, mais figurativa, tudo, mas, tinha essa de “vou pisar e *ser diferente* do que andar na rua.” E, hoje eu já vejo que andar na rua e andar na cena, eu tô a prova de qualquer jeito, e pra mim poder fazer as coisas combinadas, sem mostrar que tá... *O Kung-Fu pra mim é uma coisa bem natural*, que tu faz todas as movimentações, que tu usa toda tua movimentação de uma forma, pela necessidade, pela... é um *movimento funcional*. Ele é mais funcional, ele não é só da forma, ele tem uma função que tu vai te defender, que tu vai sair por baixo, que tu vai olhar pro amigo e vai cumprimentar, porque tu não vai nem com a cara do amigo. Tem, tem todo, se tem uma emoção, se tem uma interpretação que não é uma interpretação, é uma necessidade de uma coisa que tá realmente acontecendo. E no *Cena 11* a gente trabalha muito isso, eu, cada vez cresceu

³⁰⁶ Segundo a página da internet, <http://www.cebinet.com.br/nilsoneves/kungfu.htm>: “O Kung-Fu é originário da China e nasceu da necessidade de sobrevivência dos antepassados na luta contra animais ferozes e contra inimigos. Conta a lenda que certa vez, um monge chinês -Ta Mo- subiu numa montanha e se pôs a contemplar o movimento dos animais, as posições que tomavam para a luta e a maneira como se defendiam dos ataques. Observando tais movimentos, desenvolveu um trabalho de adaptação desses animais para o homem, estruturando-os de acordo com as possibilidades físicas do homem. Assim nasceu o Kung-Fu, como chamam os ocidentais esta luta chinesa. (...) Pode ser praticado por adultos e crianças de ambos os sexos. Combina-se ginástica completa de todo o corpo, bem como movimentos, denominados Katis, onde compila-se, em seqüências baseadas em movimentos de animais, mãos e pernas. (...)” Em outro site, <http://www.kung-fu.com.br/>, foi encontrada a seguinte exposição sobre o Kung-Fu: “Originário do famoso Templo Shaolin na China, o Kung Fu é a mais antiga e diversificada arte marcial. Seu treinamento possibilita ao praticante o desenvolvimento de reflexos rápidos, incrível coordenação, equilíbrio e a consciência mental e física para a defesa pessoal. O *Garra de Águia do Norte (Ying Zhao Chuan)* é o estilo ensinado no Centro Cultural Chinês. Combinando velocidade e força com graça e beleza, através de movimentos fluídicos e circulares, permite a definição, tonificação e fortalecimento de todo o corpo. A utilização de socos, golpes com palma, chutes e rasteiras é característica do estilo, bem como saltos e acrobacias. O sistema *Garra de Águia* é famoso por suas 108 técnicas de luta, que formam o seu coração. É baseado na técnica de chaves, agarramentos em pontos de pressão e imobilização das articulações, utilizando para este fim a teoria do *Yin e Yang* - força suave e dura. (...) Também é desenvolvido um extenso trabalho com armas tradicionais chinesas (bastão, espada, lança, entre outras).”

mais. Eu já tenho essa naturalidade muito forte, e com o Kung-Fu ficou mais forte ainda. (Anderson)

Para o bailarino, a chamada “naturalidade” em alguns movimentos de dança - como o andar - estaria sendo praticada através do Kung-Fu. Esta arte marcial lhe traria então uma maneira de movimentação “natural”, que teria “função”, em oposição à idéia de “forma”, de corpo construído para a dança, “não-natural”³⁰⁷. Aparece aqui uma dicotomia básica e recorrente nas descrições que alguns/mas bailarinos/as fazem dos movimentos corporais e de suas classificações: a dicotomia entre corpo “natural” X movimento não-natural, figurada em qualificativos como forma X “funcionalidade/movimento “necessário”, “util” X movimento “figurativo”, “diferente do comum”.

Além desta dualidade, outras serão trabalhadas nos itens seguintes deste capítulo, continuarei, portanto, descrevendo o que seriam as atividades corporais “fora da dança” praticadas pelos/as entrevistados/as. Voltando ao caso de Anderson, as aulas de natação que ele pratica se relacionariam com a dança através dos seguintes elementos:

Respiração, a resistência, a consistência do corpo, o medo de ficar de cabeça pra baixo, de cabeça pra cima, de flutuar, de giros, de... A natação tem toda essa, eu tenho muito os lances de *parada de mão*, de *ficar de ponta cabeça*, tentar ficar numa mão só, coisas que às vezes eu preciso pra utilizar no ar. Eu acho que a água tem essa ajuda, *de deixar o corpo bem à vontade* sem medo de bater com a cabeça, porque se bater não vai machucar, não vai... (...) Como eu já fiz na água, eu já tenho todo aquele caminho percorrido, então na terra eu só vou ter o peso, e na água eu já tenho noção mais ou menos de como vai ser na terra, porque eu vou ter que segurar mais aqui, mais ali, e isso eu não poderia, é como se eu fizesse um *slow motion* do movimento que eu vou fazer fora [na terra]. (Anderson)

Através da natação, haveria para o bailarino uma possibilidade de praticar e pesquisar determinados movimentos dentro d’água antes de realizá-los em solo. A aula de natação que eu pude presenciar continha diversas atividades que desenvolviam a respiração, o limite do fôlego, a relação e a confiança com o parceiro - quando se tratava dos exercícios em duplas - dentre outros elementos. Segundo Anderson, os exercícios de resistência e de fôlego ajudam a aprender a lidar com limites, e, ao conseguir superar esses limites e realizar estes exercícios propostos pela professora, chega-se a um conhecimento do corpo e à confiança de que é possível uma superação de seus limites.

³⁰⁷ Sobre uma discussão acerca da idéia de “corpo naturalizado” ver: Fazenda, 1996.

Em muitos casos, esse sentimento é compartilhado por outros/as bailarinos/as com a prática de exercícios e ensaios de dança mesmo³⁰⁸.

A prática do Ai-Ki-Dô³⁰⁹ - também uma arte marcial, mas neste caso é japonesa - lembra alguns elementos presentes no Kung-Fu, desde alguns princípios da própria atividade até o significado que tem para os/as praticantes dançarinos/as. Assim, ao buscar explicar o que seria uma “dança funcional” - termo também citado por Anderson - Karina se reporta diretamente ao Ai-Ki-Dô e comenta:

Dança funcional é o que você vê que não é dança por dança, não é passo por passo, é a que tem um trabalho completamente funcional. (...) É igual você trabalhar duo, tem que ter um por que, tem que ser funcional praquilo. Igual tem no Ai-Ki-Do, você não vai “ilustrar”, “bonitinho”. Por que que existe o (distu?) aquelas coisas do contato, não sei o quê. Porque aquilo é funcional, ele serve pra alguma coisa, daquilo vai desencadear outra coisa. E a gente começou a trabalhar com esse tipo de dança. (Karina)

Sua fala aponta para outra maneira de se referir à mesma dicotomia entre corpo natural e “não-natural”, que acaba expressando não somente dois tipos de corpos, mas também dois tipos de concepção de dança através dos termos: dança “ilustrativa, bonitinha” X dança “funcional”. Esta última não seria “dança por dança” ou “passo por passo”, e sim uma dança que teria “função” - na verdade outras funções, pensando em termos mais analíticos. Como vimos anteriormente, uma concepção semelhante apareceu na fala de Anderson, o que, além de reafirmar a relação constante de oposição entre duas noções de dança - uma “bonitinha” e a outra “funcional”-, nos mostra também a existência de um compartilhamento de idéias acerca destas artes marciais em relação à dança. Assim, buscar movimentos que podem “servir para alguma coisa” - tal como acontece no Kung-Fu e no Ai-Ki-Dô, segundo os/as bailarinos/as - seria um

³⁰⁸ Alguns aspectos desta questão serão retomados mais adiante.

³⁰⁹ No site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Aikido> tem-se que “O *aikido* é uma arte marcial criada no Japão nas décadas de 1920 a 1960 pelo mestre Morihei Ueshiba, a quem os praticantes desta arte respeitosamente chamam *O-Sensei* (“grande mestre”) ou Fundador. Ueshiba concebeu o aikido a partir da sua experiência com dezenas de artes marciais, sendo as principais o *daito-ryu aikijujutsu*, o *kenjutsu* (técnica da espada) e o *jojutsu* (técnica do bastão curto). O termo aikido é composto por três caracteres kanji: *Ai*- União, harmonia; *Ki*- Espírito, energia vital; *Dô* - Caminho filosófico. Em tradução livre, “caminho da harmonia da energia vital”. É uma arte marcial espiritualizada, que não tem competições e cujo treino procura desenvolver sentimentos de fraternidade e cooperação. Essencialmente defensiva, baseia-se em movimentos fluidos e circulares. Os ataques são neutralizados através da absorção da energia do atacante, que é então incorporada ao movimento de defesa. Além das técnicas de mãos vazias, os treinos também podem incluir armas: *bokken* ou *bokutô* (espada de madeira), *jô* (bastão curto) e *tanken* ou *tantô* (faca de madeira). Na sua teoria espiritual o aikido busca a harmonia dos seres com uma energia universal chamada “Ki”. Este termo não tem uma tradução estrita para o português, podendo denotar diversos conceitos: respiração, sopro vital, espírito, energia, ou intenção (nas imagens quem está aplicando a técnica é denominado tori ou nage e quem sofre a aplicação é chamado uke).”

princípio para a dança que fazem, e as práticas corporais se relacionariam com este objetivo.

Retomando algumas questões acerca do Kung-Fu colocadas pelos/as bailarinos/as que o praticam, uma fala de Elke aponta para uma outra discussão, para as noções do que seria “mais feminino” e/ou “mais masculino” na dança. Ao comentar porque alguns homens fariam mais aulas de dança contemporânea do que de *jazz* ou de balé de clássico, a bailarina diz que se comparada a estas técnicas, a dança contemporânea é mais abrangente, pois trabalha com outros movimentos que não seriam enfaticamente “femininos”. Referindo-se a esta questão, a bailarina deu exemplos citando características das próprias aulas de dança contemporânea que ministra:

(...) eu acho que..., porque a dança, o balé clássico e o *jazz*, ela é mais feminina, tem movimentos femininos, e é por isso que os homens não se identificaram muito. Por exemplo, na minha aula eu uso bastante elementos de arte marcial, *kung-fu*, eu tenho bastante paradas de cabeça, alongamento, que é pra *dar força mesmo, de chão*, daí eu acho que o homem se adapta..., *faz parte do corpo do homem, mesmo, desde de criança tá acostumado a fazer isso*, né? Já não é então tão novo pra eles. (Elke)

Ao mesmo tempo em que há uma idéia de dança contemporânea como uma dança “mais aberta” e/ou apropriada para ambos os sexos, na qual os movimentos “de força” - como as “paradas de cabeça” - são feitos tanto por homens como por mulheres, a imagem de um corpo masculino acostumado a ter “força”, e a realizar, por exemplo, movimentos característicos das artes marciais, permanece. Aparece então uma dicotomia - e muitas vezes uma crítica a essa dicotomia - entre sexo e gênero, entre o que os corpos feminino e masculino estariam “acostumados a fazer” e o que eles podem fazer a partir de treinamentos, ou seja, que imagens sobre gênero estes corpos podem “fabricar” através de certas práticas corporais.

Retomando os aspectos das outras atividades corporais, a Ioga³¹⁰ também é uma prática realizada por alguns/mas bailarinos/as entrevistados/as. Para Vanclléa, por exemplo, os exercícios de Ioga foram fundamentais na construção de sua dança, lhe servindo para pensar nos alongamentos e fazendo parte da preparação corporal para a dança. Para Valeska, esta técnica é muito boa para o corpo trabalhar “a coisa da respiração, alongamento, força, sustentação”. Ao mencionar a palavra “sustentação”, a bailarina logo faz um paralelo entre a sustentação na dança clássica e na Ioga dizendo: “aí é feito de forma diferente [a sustentação na Ioga], porque no clássico também sustenta, sustenta, sustenta, mas não concilia com respiração, não concilia com alguns agrupamentos musculares diferentes.”

A bailarina pratica ainda capoeira, o que, segundo a mesma, trabalharia força em seu corpo a partir do elemento acrobático da atividade. Para ela, esta prática seria também uma forma de treinar o improviso, por ser praticada em forma de jogo, porque na capoeira “tu tem o movimento pra tá colocando e tu não tem ordem, qualquer coisa pode acontecer.”

Enfim, essas outras práticas corporais não estritamente ligadas ao universo da dança vêm ao encontro do projeto desses/as bailarinos/as de construir uma dança mais ligada ao corpo no cotidiano e à vida “para a dança”. Ou seja, elas revelam uma concepção de dança que rompe com perspectivas mais “estetizantes” da dança e da arte, que questiona a “dança pela dança”, ou “arte pela arte”.

e) Superando dores e lesões

A busca pela superação e pelo saber lidar com *dores e lesões*, que são vistos como parte da experiência e do processo da dança, são igualmente formas de preparar o corpo. Muitos/as bailarinos/as contam que já tiveram alguma parte do corpo lesada ou sentiram dores e, assim, tiveram que dar atenção a estas em algum momento de suas

³¹⁰ Na página da internet, http://www1.uol.com.br/cyberdiet/colunas/020510_fit_auto_ioga.htm, encontrei as seguintes informações: A filosofia e a prática da Ioga vêm da Índia e remonta de 8000 anos a.C. Ela significa basicamente união: a reunião dos nossos aspectos físicos, emocionais e espirituais. Não traz apenas o bem estar do corpo, mas busca um caminho em direção a um sentido de vida mais profundo, unindo o físico ao espiritual. No antigo idioma sânscrito, os alongamentos ou posturas de Ioga são chamados de Asanas, que significa sentar-se ou manter-se em uma posição específica silenciosamente. Diz-se que os Asanas trazem serenidade, estabilidade, tranquilidade, felicidade e força. Os Asanas da Ioga, podem ajudar muito os seus praticantes, fortalecendo fisicamente e atuando em vários sistemas do corpo, como o digestivo, o endócrino, o respiratório, o circulatório, o nervoso, e imunológico, além de equilibrar toda a parte emocional e harmonizar a mente e o corpo.(...)

trajetórias em dança. Os/as bailarinos/a relatam essas situações como momentos em que a própria continuidade deles/as no universo da dança foi colocada em questão. Mas estes momentos acabaram sempre superados, segundo eles/as, pelo prazer que sentem nesta atividade, revelando mais uma dicotomia em relação à vivência corporal: entre dor e prazer.

Diversos depoimentos apontam para esta questão, como é o caso de Elke quando conta que não lembra como chegou a fraturar a coluna:

Eu não lembro assim. Comecei a ficar com uma dor leve. Aí bailarino tem muito disso de *cortar a dor*, de não dar bola, aí foi ficando..., Eu não sei direito quando que eu tive isso, mas agüentei dois anos praticamente, e tentava me lembrar, mas nunca cheguei a saber. Fiquei dois anos com dor, foi piorando, piorando. Eu trabalho com um médico, ninguém nem queria tirar raio X porque dizia que era lombalgia, inflamação na lombar, né?! E eu dizia que não era *porque você conhece seu corpo você tem um entendimento, você sabe*. Já tive lombalgia. Aí chegou um momento que eu não conseguia nem caminhar direito, nem subir degrau, nem levantar um copo de água cheio, doía muito. Aí a gente foi dançar em São Paulo, e eu passei todas as minhas partes para todo mundo, eu só caminhava no palco. Aí ta, fui no médico aqui, de joelho, eeee, é aí tá, vamo tirar um raio X. Aí aparece uma mancha gigantesca, aí tirou radiografia e viu que tava quebrado. Aí resumindo, fiquei oito meses parada. (...) *Aí meu objetivo era, parar de dançar mesmo*. (...) Aí tá, no meio desse andamento vi que..., não! *A minha vida é essa mesmo, é dessa maneira que sou feliz, que consigo me comunicar, é me movimentar, dançar*. Éé, eu me relaciono com as pessoas, né? (Elke)

Ter que “cortar a dor” ou “não dar bola para a dor” parece ser, assim, uma maneira de lidar com a experiência da dor ou de uma lesão. Ao mesmo tempo em que se “conhece seu próprio corpo”, busca-se muitas vezes “negar a dor”, portanto “negar o corpo”. Em casos mais graves, os/as bailarinos/as ficam bastante tempo sem dançar devido a lesões, e isso os leva a questionar se continuarão com as atividades de dança. Mas nos relatos de todos/as os/as entrevistados/as que passaram por estas situações aparece a idéia de que, por mais que tentassem “parar de dançar” era justamente nestes momentos que eles/as descobriam que “suas vidas eram na dança”, que a forma de se “comunicarem com o mundo” se dava pela dança.

Como vimos no capítulo dois, Vanclléa chegou a parar de dançar após o rompimento no tendão, e só voltou mais de um ano depois do evento. Sobre esta situação, a bailarina frisou que, apesar de o médico que na época cuidava de seu caso

ter-lhe dito que não poderia voltar a dançar, ela não deixou de praticar dança quando se sentiu apta a fazê-lo.

Ao perguntar sobre a sua opção pelo uso dos sapatos, tanto nas aulas como nas apresentações, Karina revelou que um dos motivos se referia a um machucado que teve no calcanhar:

Eu acho que o sapato é bom porque tu não te machuca né? O pé. Sem querer ou não a gente trabalha com coisas que é porrada no chão, que bate. E até mesmo porque eu *já quebrei o calcanhar dançando*, então eu *tenho uma fragilidade*, né? No meu pé, assim. Então, por isso que a gente gosta de usar sapato. Não curto muito... Mas no “Pausa”³¹¹ eu danço descalça também. (Karina)

Os casos de Anderson e Marcelo são parecidos no que tange às suas reações com lesões que tiveram, pois ambos deram um jeito de continuar de alguma forma suas atividades de dança. Assim, Marcelo conta:

(...) *já tive distensões*, assim, todas curadas. Nada grave assim, nunca me quebrei. (...) minhas distensões não foram assim, propriamente um dia antes de dançar, então eu tinha um tempinho. Uma vez, aconteceu uma semana antes de ir à Joinville, mas daí eu fiz toda a recomendação e entrei no palco assim, com medo né, que fosse doer. Aí fui, parece que na hora... (...) Doeu no final. Parece que quando você esfria aí dói. (...) depois você pode ficar até mancando uma semana, na hora tinha que tá bom.

Abrir mão de dançar em espetáculos pareceu ser a última coisa que este dançarino queria, e por isso, ele deu um jeito de continuar dançando. O caso de Anderson foi um tanto mais grave, e ele chegou até a andar de cadeira de rodas quando teve uma lesão no joelho.

Nunca quebrei, mas *já parei de dançar um tempo porque caí de joelho no chão quando eu fui pro Rio, foi uma coisa do nada, eu tava fazendo uma aula de clássico, caí e não levantei mais, aí tive que andar de cadeira de roda, dar um tempo, até o dia da estréia eu ensaiava de cadeira de roda também e eu ia pra aula de cadeira de rodas e tava sozinho no Rio e não queria parar*. Tinha ganhado um papel bem importante na peça, foi bem nesse musical assim, com (?). Não sabia falar inglês aprendi a entender e a falar alguma coisa, que daí era só eu e ele depois que a gente tinha ensaio sozinho, porque eu já tava atrasado das outras histórias, eu pegava, (...) (Anderson)

Sobre as quedas e suas relações com o corpo, praticadas em seu trabalho como bailarino no *Cena 11*, comenta:

³¹¹ Espetáculo do grupo *Kaiowás*. Teve estréia em Florianópolis em outubro de 2003.

*Quanto mais tu joga no chão, tu vai criando uma resistência de relaxar, de relaxamento, é só olhar as crianças quando caem, que é o mesmo jeito, então... Pra mim não tem problemas, mas tem gente que é mais ossuda, daí se machuca feio. Mas eu, graças a deus eu não tenho essas dores. Tem assim, *o corpo mesmo ele se auto protege*, né? Quando eu bato com uma parte muito, que é nesses ossinhos aqui, quando eu bato com isso aqui, pro corpo se proteger ele se enche de água, aí cria uma bolsa mais ou menos desse tamanho assim. Aí depois eu faço compressa de, com gelo e aquela lama lá, argila, que é bem legal também. Mas o que trata mais, qualquer lance de... Se um dia eu fico com dor, eu boto argila. Nada de quente, nada de luz, nada de... Já tive, comprei uma certa época luz infra-vermelho, mas, morro de medo porque parece que seca assim, as articulações, e vai cada vez mais tirando a sua lubrificação. O gelo é melhor. (Anderson)*

O que podemos pensar acerca dos relatos sobre essas experiências é que, ao mesmo tempo em que dor e lesão fazem parte do cotidiano da dança, em algumas situações representam momentos dramáticos nas trajetórias dos/as bailarinos/as, pois podem levar a uma interrupção muito longa - ou mesmo à idéia de “fim da carreira”. Mas a superação destas experiências significa também a reafirmação dos itinerários na dança, ou seja, superar a lesão e a dor acaba sendo uma forma de afirmar e confirmar a continuidade no universo da dança.

2.3 Alimentação

Faz parte também da preparação corporal a alimentação, os hábitos alimentares e a relação disto com a dança. Sobre esta questão, a idéia geral que se tem é de que se pode comer de tudo desde que o seu corpo permaneça habilitado para fazer a dança que escolheu. Assim, Alejandro diz:

(...) se você come 180 pizzas por dia, mas você consegue processar essa informação [da dança que fazem], desde que ela não te deixa doente, e você tá bem gordinho, mas consegue usar isso de uma forma eficiente, naquilo que a gente tá propondo não tem problema. (Alejandro)

Da mesma forma Karin comenta:

Até eu acho que eu sou meio relapsa, assim, acho que uma pessoa que não faz nada com o corpo vai dizer “ah não, eu cuido bastante”, mas eu não tenho uma alimentação assim, voltada praquilo que eu faço. Como qualquer coisa. Às vezes eu me preocupo com umas bordas de catupiry, mas também não seria um problema uma pessoa gorda dançar, ou uma pessoa muito magra. Eu acho que *tu tem que ter um corpo do tamanho que tu possa lidar com ele*. Se eu ficar gordo

e eu não conseguir fazer as coisas por causa do meu próprio peso, aí, eu vou tá mal, mas se eu ficar gordo, mas com a mesma agilidade, dando conta do recado, aí não tem problema nenhum, é isso que eu acho. (Karin)

A maioria dos/as dançarinos/as que entrevistei parece não se preocupar muito com a questão da alimentação, nem em fazer dietas específicas, como é o caso de Anderson:

Comer feijão, macarrão e dar um mergulho não tem problema, já desde criança na praia, acampava bastante... É *gradativo também por causa do aquecimento*. Tu nunca começa fazendo assim, uma coisa grande, sempre dá tempo, a minha digestão é muito rápida, o meu metabolismo é muito, parece que tu já tá comendo e já tá acontecendo. Só de tu caminhar ali da cantina até a academia já tá pronto. É muito rápido. *Eu não tenho problema de engordar*, pelo contrário. Porque uma coisa equilibra a outra também, faço bastante exercício, então, eu não tenho gordura e nada, mas tenho bastante músculo. E aparentemente parece que eu sou uma pessoa magra, né? É porque é músculo e magro. (Anderson)

Mas ao contar sobre sua experiência como bailarino profissional em uma companhia de dança em São Paulo, relata que a diretora ministrava aulas de orientação alimentar:

A Maureen Esmanhoto, ela dava pra gente comer, no início tinha bastante disso, que daí era pra *formação de corpo*, não tem? Ela mesma dava umas aulas específicas, que era estruturação muscular, então ela estruturava, *desenhava todo teu corpo só com exercícios, e dava também a dieta*, germe de trigo, levedura de cerveja, ovo cru. Tinha todo assim, de manhã a vitamina é assim, tan, tan, tan, tan. Come normal, janta normal, não tinha assim, o lance de vegetariano. Eu queria ser! Se eu chegava assim e falava: “mãe, hoje eu vou comer só cenoura, beterraba e repolho.” Que eu achava que vegetariano só comia vegetal e eu não tinha a mínima noção de nutrição, de nada, né? Então a mãe pegava e fazia um puta de um prato enorme, porque daí eu tinha que comer um monte pra encher a barriga. E eu não agüentava mais, engolia aquilo e, mato puro, né? (Anderson)

Segundo as observações de Anderson, sua professora na época buscava “desenhar os corpos” dos/as bailarinos/as através de dietas e exercícios específicos. É interessante notar que esta preocupação com um “desenho do corpo” não apareceu nos relatos dos/as entrevistados, pelo menos não diretamente. Ao contrário, a maioria dos discursos aponta para uma certa despreocupação com a alimentação ou com exercícios físicos enquanto modeladores de um “corpo ideal” para a dança³¹². Esta noção não

³¹² Pensando bem, dentre os/as entrevistados/as, realmente existe uma diversidade entre os corpos, que são pequenos, grandes, mais musculosos ou menos, magros ou um pouco “rechonchudos” - ou “mais forte” como alguns/mas preferem dizer. Ao mesmo tempo, no universo pesquisado, não houve a presença de “corpos gordos”, ou considerados gordos. Com exceção do caso, como vimos anteriormente, de uma bailarina - que contou que em uma época de sua vida não “ficava à vontade” e não “aceitava seu corpo

apareceu diretamente nos depoimentos dos/as bailarinos/as³¹³, mas algumas falas sobre o corpo na dança indicaram a idéia de se buscar um corpo ágil, apto para qualquer tipo de movimentação, que “traduza concepções” em dança e pratique um “exercício de metáfora”³¹⁴.

Na maioria dos casos observados, então, a alimentação pareceu hoje não ser um ponto sobre o qual se dá ênfase. Karina, por exemplo, fala claramente que a alimentação não é algo que a preocupa e apresenta uma opinião parecida com a de Karin e a de Alejandro:

Eu não me preocupo com isso [com a alimentação]. *Cada uma tem que saber que o corpo tem que tá, que você tem que ser hábil praquilo, né? Que tem que ter, tem que dar gás praquilo que tu tá fazendo, né? O corpo tem que ser fácil praquilo que tu tá fazendo, né? Então tu tem que te cuidar! Né, cada um tem que saber oo. Né, não vou ficar em cima. A pessoa tem que saber que precisa, hã, estar preparada praquilo.* (Karina)

Marcelo também não apresenta preocupações em relação a esta questão e diz “comer de tudo”:

Como carne, como feijão... Tem algumas coisas que eu não gosto de comer, mas assim, como de tudo um pouquinho, eu tenho um estômago de passarinho assim, prefiro comer de tudo um pouquinho do que me empaturrar. E, então gosto bastante de iogurte, leite, e... Quê mais? Não tenho uma sobrecarga de comida assim, ‘ah, eu como muito!’ O pessoal fala que eu como muito porque eu tô sempre beliscando, mas assim, beliscando um pouquinho, porque meu estômago enche rápido. (Marcelo)

Já Elke parece ter um cuidado específico com esta questão, por isso buscou uma nutricionista para orientá-la. Esta opção se deve por diversos motivos:

para a dança” -, dentre todos/as os/as entrevistados/as não houve nenhum “corpo considerado gordo” que dançasse em cena. Não houve, na época da pesquisa, relatos em que os/as bailarinos/as estivessem se sentindo “gordos/as” ou não aptos/as para dançar.

³¹³ Sobre questões que não apareceram de maneira direta na pesquisa de campo, vale a pena lembrar e ressaltar uma delas colocada pela professora Maria Ignez Cruz Mello no GT “ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD: INVESTIGACIONES RECIENTES” ocorrido durante a VI RAM em novembro de 2005. O questionamento exposto por Maria Ignez disse respeito a uma curiosidade sobre como os/as bailarinos/as mostraram lidar com fatores de mudanças corporais no decorrer da idade. Esta questão justamente não apareceu como uma preocupação, pois, mesmo não sendo colocada por mim, em nenhum momento houve menção à mesma. Seria preciso retomar os contatos com os/as entrevistados/as para aprofundar esse ponto, mas o próprio silêncio sobre o assunto nos indica uma certa tranquilidade quanto ao lidar com fatores do tempo e da idade no corpo, e que a preocupação dos/as dançarinos/as centra-se mais no momento atual - e um pouco no passado, como forma de avaliação do processo destes/as no universo da dança. A questão que aparece com mais ênfase seria então sobre que corpos e que dança eles/as estão construindo e não exatamente sobre condições de um “corpo futuro”.

³¹⁴ Aprofundaremos e situaremos essas expressões mais adiante.

Éé, hoje em dia, eu tenho um acompanhamento de uma nutricionista, que é pra eu éé, continuar com esteticamente com esse peso aqui, né?! Eee, ao mesmo tempo *não ficar fraca, ter força, né?! pra agüentar o pique*. Então de segunda a sexta tenho uma alimentação assim, bem rígida, porque eu *como pra caramba*, né, mas é tudo bem balanceado. De sábado e domingo aí eu esqueço, tem que relaxar também, né?! (Elke)

A bailarina relaciona o fato de ter um acompanhamento nutricional à possibilidade de se alimentar na medida certa para se ter um “corpo forte” e ao mesmo tempo não ser nem “gordo” e nem “fraco”.

Valeska passou por um processo de ter um cuidado bastante intenso com seu corpo para voltar a dançar, pois não estava conseguindo lidar com o corpo de quilos a mais que tinha ganho em uma determinada fase de sua vida:

É, daí *eu voltei a fazer dieta e voltei a dançar*. Foram as duas coisas juntas assim, e agora eu tenho cuidado com alimentação. Era muita ansiedade, parei tudo junto, parei de fumar e emagreci assim. Não sei, os cinco anos de terapia também me ajudou nesse processo, algumas coisas não tavam bem digeridas, por isso que eu ficava tentando ver se digeriria junto com o resto. *Pra mim foi uma fase muito infeliz porque o que mais me deixava triste é que eu não me aceitava pra poder dançar*, então, ao mesmo tempo que eu tava empolgada pra coreografar eu também queria dançar. Eu arranjava mil desculpas pra eu não tá dançando, e nossa, mudou muito quando, o fato de eu ter voltado. (Valeska)

Por falar em fumar, muitos/as dos/as entrevistados/as consomem cigarros e isto não parece ser um fato que os incomode, que influencie as suas danças ou que os deixe “menos aptos” a utilizar seus pulmões ou fôlegos para dançar. Devo dizer que isto me impressionou, pois, como uma boa anti-tabagista, pensava que o cigarro atrapalhava em muito o desempenho dos pulmões. Não pareceu ser o que eles pensam, ou pelo menos o que eles levam em consideração na sua higiene corporal cotidiana.

3 Construindo a dança

Nos relatos dos/as bailarinos/as sobre esse conjunto de experiências corporais, é perceptível a idéia de que a dança contemporânea implica na fabricação de determinados tipos de corpos. Do mesmo modo, ao passar por essas vivências corporais, eles/as estão construindo uma dança, quer dizer, uma concepção de dança a qual denominam “dança contemporânea”. Essa construção se dá cotidianamente,

sobretudo nas atividades dos processos criativos e dos ensaios. A prática de pensar o corpo e a dança se mostra também importante nos depoimentos levantados, começaremos, pois, por este ponto.

3.1 **Pensar o corpo e a dança**

*A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro.*³¹⁵

Os depoimentos acima citados mostram que não só o próprio corpo seria necessário na preparação para a dança, mas que também é fundamental incorporar e compartilhar uma concepção de dança e de arte. Diversas expressões e termos são utilizados para afirmar alguns processos da dança que fazem. É assim que Alejandro afirma:

Nosso pensamento, pra que ele seja eficiente, a gente tem, tem que haver um treinamento, aonde além do nosso corpo,... *O que é que é necessário pra que um corpo torne possível que uma idéia esteja contida na movimentação dele? A idéia tá contida sempre, mas como é que isso se treina para que isso tenha mais eficiência e capacidade de manipulação, de controle sobre essa idéia acontecendo no corpo. O que há na aula e no ensaio cê sabe, mas como é que você controla e produz coisas a partir disso, isso é outro problema. Na realidade, o treinamento tem que, tem que conter ééé,, o exercício dessa metáfora que você compõe, isso tem que acontecer no corpo. Tem aula e tem ensaio, mas tem que tá contido nesse ensaio esse treinamento da metáfora, que às vezes é sentar e conversar, às vezes é criar uma movimentação que possa trabalhar com essa idéia, ééé, na carne mesmo, que deixou o corpo cair no chão, é uma maneira de você, se relacionar eticamente com uma série de questões. Não é só uma “alegoria acrobática”³¹⁶, entendeu? Porque contém ali uma série de questionamentos éticos que mudam a tua forma de tratar a dança. E se tu ver o mundo através da dança também, vai mudar tua maneira de ver o mundo. Nosso treinamento ele é sempre baseado nesses dois pontos, tem que acontecer no corpo, mas tem que passar por esse exercício de metáfora, esse exercício de paradigma: “O que é ser Cena 11, como é que isso vê o mundo?” (Alejandro)*

Esta fala aponta para concepção de corpo como um meio onde aparecem e por onde passam “idéias” através das movimentações, de um corpo que realiza “movimentos conceituais”, que “contém idéias” e “questionamentos éticos” e que passa por um “exercício de metáfora”. Para o bailarino, esse exercício tem que *acontecer no corpo*, ou seja, para a dança que fazem, além das aulas, ensaios e a prática de “sentar e

³¹⁵ VIANNA, Klaus e CARVALHO, Marco Antônio de, 1990, p.25.

³¹⁶ Ao invés de acrobática seria “catabática”, pensando na discussão presente no tópico “c”.

conversar”, é preciso *incorporar determinadas idéias transformando-as em movimentações*. Esta questão nos leva a pensar na colocação de Grey³¹⁷ ao discutir teorias do corpo na dança em Katz. Segundo Grey, Katz teria explicado que “(...) o movimento efetuado pelo corpo que dança é a apresentação plástica de um percurso que se efetua primeiramente no cérebro.”³¹⁸ Contudo, essa afirmação é questionável, pois, conforme poderemos ver a seguir, o processo de como ocorrem as movimentações do corpo na dança não apresenta uma via de relação única entre “cérebro e movimento corporal”.

Alguns relatos, acerca de uma “naturalidade” do corpo na dança, discutidos anteriormente nesta dissertação, apontariam justamente para um questionamento dessa colocação e vão ao encontro de uma das discussões da tese de Adriane Grey, qual seja o aspecto de que o corpo tem uma lógica e pensamentos próprios. Ao enfatizar a noção de um “corpo natural”, que tem movimentações naturais e únicas de cada pessoa³¹⁹, os/as bailarinos/as estariam se referindo também à idéia de que este corpo tem pensamento próprio. Parafraseando Grey, posso pensar que as movimentações de dança apontam para um corpo que “apresenta uma linguagem articulada”³²⁰ e cuja “materialidade apresenta inteligência e pensamentos próprios”, ao mesmo tempo em que “a inteligência, elemento supostamente espiritual, acima da fisicalidade do corpo, apresenta, igualmente, materialidade.” Ou seja, haveria uma relação dinâmica e de constante retroalimentação entre “cérebro e movimento corporal”, entre o “corpo que pensa” e “pensar o corpo”.³²¹

Retomando um ponto do item “d”, percebo que o uso do termo “dança funcional” aparece como uma maneira de expressar determinada idéia da dança, o que implica em uma noção de corpo, de um corpo que dança e se movimenta de maneira “funcional”. Conforme vimos anteriormente, essa expressão é utilizada por vários/as várias dançarinos/as ao se referirem aos movimentos, ao corpo e à dança. Karina, por exemplo, se reporta à “dança funcional” como uma dança que “*usa o cérebro, usa vários tipos de informação que você vê que não precisa só de movimento pra você poder fazer aquilo. Aquilo é funcional, aquilo trata outra coisa.*”

³¹⁷ GREY, Adriane Rodrigues de Oliveira. *Corpo dança corpo – uma reflexão sobre o espetáculo de 2000 da companhia mineira*. Tese de doutorado. UFSC, 2006.

³¹⁸ Idem, p. 35.

³¹⁹ A idéia de “particularidade” do corpo na dança contemporânea será discutida mais adiante.

³²⁰ Grey, p.35.

³²¹ Idem, p.144.

Assim, “dança com movimento funcional” seria uma dança que “usaria o cérebro”, em oposição a uma outra que partisse apenas das formas dos movimentos, sem utilizar outras informações “além das do movimento pelo movimento”, não realizando o “exercício de metáfora” expresso por Alejandro. “Uma dança que usa o cérebro”, contudo, não significaria que ela *só* o usa, mas que *também* o usa. Pensando nestas questões, parece que o corpo na dança contemporânea é um corpo que não busca “representar”, e a idéia de “corpo natural”, “funcional” evocaria justamente esse corpo “não-representativo”.³²² Contudo, ao mesmo tempo em que estes corpos “não estão representando”, eles buscam ser corpos-conceitos, corpos que questionam e são carregados de idéias, do “exercício de metáfora”.

Outras expressões são utilizadas para definir a dança. Assim, ao comentar sobre sua atuação como bailarina no grupo *Kaiowás* e no *Cena 11*, Karina utiliza o conceito de “dança forte” para conceituar o que os dois grupos fazem:

(...) [é] uma *dança ágil*, (...) é uma *dança funcional*, né? Mas é diferente! Eu sinto completamente... eu que tô dentro, eu vejo! Que lá é uma coisa e aqui é outra coisa assim. Eu sinto a diferença do toque. (Karina)

Uma outra concepção que aparece é a da crítica à dicotomia mente e corpo, que se desdobra ou é figurada em outras dicotomias: técnica X alma, corpo X pensamento, etc. O exemplo que Marcelo Cavalcanti cita ao comparar duas bailarinas clássicas demonstra bem isso:

Gosto muito da Ana Botafogo, ela passa muita emoção. A Cecília Kersch é muito *mais técnica do que ela*, mas *não tem toda a alma que ela tem*, pelo menos pra mim. O importante pra mim é *passar alguma coisa*, não interessa se tem a *perna alta*³²³, que dá 300 piruetas. (Marcelo)

Os termos usados pelo bailarino expõem a dicotomia entre técnica X alma. O que ele quis dizer não é que a técnica, relacionada por ele a um trabalho corporal fundamentalmente estético - como “ter uma abertura”, uma “perna alta”, saber dar 300 piruetas - seja desnecessária, mas que ela não é o bastante para um/a bailarino/a, que precisa também “passar emoção”. O caso de Marcela Reichelt deixa claro que a relação pensamento e corpo é muito presente quando diz que buscar uma maneira de fazer uma queda “apenas a partir do corpo” não era suficiente para conseguir realizá-la:

³²² Cabe desenvolver futuramente reflexões sobre as significações destes corpos que não “buscam representar nada”, sobre as implicações históricas, sociais e culturais desta concepção.

³²³ “Ter a perna alta” significa ter um corpo alongado que levante a perna o máximo possível.

E aí quando entrei no *Cena 11*, pra mim foi bem difícil assim, a questão corporal, de entender e conseguir fazer quedas e me movimentar daquela maneira. Pra mim, foi um pouco difícil, que eu *joguei tudo pro corpo no início, sem me dar conta que não era exatamente só o corpo*. (Marcela)

Quando perguntei a Elke sobre o que ela entende por expressão corporal, a dançarina respondeu:

Saber movimentar uma parte sem mexer a outra, perceber que está atento, conseguir relaxar, ter noção de espaço, manter muita tranquilidade. O que eu falo muito pros meus alunos é manter a tranquilidade no meio da movimentação. Por isso que eu gosto de trabalhar com seqüências porque movimentos livres, tu tá botando teu corpo nos movimentos naturais teus, isso é muito fácil, não tá assim tão articulado. Então eu gosto de colocar assim seqüência, que não é natural pra ele, e deixar que fique natural, e conseguir que ele consiga ter a calma dessa lógica que eu propus, né? *Não é difícil se tu tá calma, conseguir pensar se movimentando*. Só acho que é o maior princípio de consciência corporal assim que eu vejo, né? *Conseguir pensar tranquilo dentro de uma lógica de movimento*. (Elke)

Estas relações entre mente/corpo, pensamento/dança, ainda se intensificam quando se trata do processo criativo, como veremos no item seguinte.

3.2 Os processos criativos

Os ensaios e, também um pouco as aulas de dança contemporânea, parecem ser os espaços centrais nos processos de criação. Estes se compõem não só pelos corpos dançantes dos/das bailarinos/as e da presença do/a professor/a, do/a diretor/a e coreógrafo/a, mas muitas vezes também envolvem, como vimos e alguns depoimentos, *anotações escritas, filmagens, pensamentos* desenvolvidos sobre um *tema, conversas sobre movimentos* que aparecem em improvisos, enfim, elementos que serão desenvolvidos logo a seguir.

Não apareceu exatamente a idéia de “inspiração” nesta atividade de criação em dança, apontando mais para uma questão da “prática de criar e de dançar” e de uma “transpiração” neste processo de criação, junto com um conjunto de reflexões sobre os temas e questões abordados. A experiência que Zilá conta ter passado quando viveu nos Estados Unidos por um tempo, mostra como essa prática de criação foi uma forma de processar sua vivência em um país estrangeiro:

Ter saído do Brasil, né? Acho que isso te dá um distanciamento maior da própria história, né? Isso te dá..., mexe um pouco com tuas raízes enquanto referência cultural. Pra mim, parece que me fez abrir em termos de percepção, né? Muitas coisas ficaram muito mais a flor da pele assim. *E criar foi uma, um cano de escape pra toda essa, essa adaptação.* (Zilá)

De maneira geral, o “exercício de metáfora” expresso por Alejandro - ou, pensar a dança em cima de “como se vê o mundo” -, parece ser uma característica bastante presente nas experiências de criações em dança que os/as entrevistados/as produzem. Este exercício pode se dar tanto a partir de estudos e leituras que não se referem propriamente à dança, como pela prática e experiências corporais dos/as bailarinos/as em relação com as idéias que querem desenvolver em suas danças.

Valeska, por exemplo, diz que sempre estuda os temas que quer trabalhar em suas dança, que “é bem caxias assim, (...) ador[a] temas pra poder estudar.” Para Zilá, o estudo se mostrou tão importante em seu trabalho de dança que a bailarina afirmou:

Lá [nos Estados Unidos] eu comecei a estudar e quando eu voltei pra cá [pro Brasil], abriu a especialização. No ano seguinte abriu a especialização em dança cênica, e ali foi a grande, o grande mergulho na teoria, foi ali. Que até então era muito prático. Prático, prático, prático. Então ali, acho que foi assim um momento pós-abertura do corpo, assim, do corpo, *a descoberta do corpo* foi, *quando começa a ler e pensar sobre aquilo que a gente faz*, né? Aí você acha melhor ainda. (Zilá)

É interessante notar em sua fala a idéia de “descobrimento [e conhecimento] do corpo” ligada ao fato de “ler e pensar” sobre este corpo, “mergulhando na teoria”. Aparece então uma oposição entre prática e teoria na dança, o que também se encontra de certa forma no depoimento de Elke quando lhe perguntei se havia influências de estudos sobre a sua dança:

A questão maior mesmo ééé, a *questão da prática* que eu tive nesses longos anos e o objetivo agora é trabalhar o corpo sem machucar o bailarino ou o iniciante em dança, então ééé mais com a minha sensação, pessoal, com o meu corpo que eu tive esses anos todos e, os bailarinos que já dançaram comigo, né, o meu conhecimento vem dessa prática, por isso que eu falei que quero estudar agora, porque meu conhecimento é mais prático, né? Então, pela experiência que eu tive tu acaba descobrindo que o que é bom, o que é que não é bom, o que é que machuca, o que é que tu faz pra deixar, pra melhorar, pra te curar se tiver com algum problema, desde que não seja grave, né? Então tu acaba tendo esse conhecimento e, *é isso que eu quero, trabalhar sem machucar a pessoa e esse conhecimento eu adquiri na prática mesmo.* (Elke)

Marcelo cita justamente que seus trabalhos em dança ocorrem de modo “intuitivo”, sem ser “muito pensado”. Desta forma, ao perguntar-lhe sobre o processo de criação tanto das seqüências que passa nas aulas que ministra, como das utilizadas nas coreografias feitas para apresentações, o bailarino responde:

Totalmente intuitivo. Não planejo nada, não gosto de ficar planejando, cozinhando, nem ficar pensando ‘ah, vou fazer isso, isso e isso.’ Claro que assim, em alguma coisa eu me inspiro, sempre alguma coisa me inspira, ou é a música, ou o tema, ou é uma idéia... Tipo, na época da faculdade eu tava fazendo um trabalho e, falava sobre, (?Erano e Erasmo?) o ser amado e o ser amante. Então ta, fiz o trabalho, gostei de fazer, fiz da minha cabeça e tal, e (?) Eu tava lá em Campo Grande de férias, na casa da minha mãe, quando tocou uma música e a música pra mim me remeteu ao tema daquela pesquisa, (?), e eu acabei fazendo um duo, do ser amante e do ser amado, que assim, na real não são uma pessoa que ama nem uma que é amada, são só posições de amar e ser amado que são trocadas durante a coreografia o tempo inteiro. Então, são coisas assim, o meu tipo de pesquisa é essa, (...) como é que é fazer seqüência, não consigo ser, ter assim essa coisa de pesquisar ‘ah, porque o movimento é assim, porque não’. Totalmente intuitivo! Pesquisa, no campo de pesquisa, a minha pesquisa é me informar sobre o tema, éé, sobre música, sobre a época, sobre a idéia em questão, mas não ficar futricando assim o porquê desse movimento, o porquê daquilo... (Marcelo)

Como eu quis saber um pouco mais sobre o que o dançarino entendia por intuitivo, questionei se tinha alguma relação com improvisação, no que ele retrucou dizendo “Olha, não sei se isso quer dizer improvisação, mas eu monto na hora, não trago nada montado.” Percebi que o termo intuitivo estaria relacionado justamente o fato de “não trazer nada montado”. Esta idéia de se fazer uma dança de maneira “intuitiva”, permeia uma concepção de dança para diversos/as entrevistados/as, e se opõe a uma dança “racional”, “pronta” e/ou “arquitetada”.

Karina também enfatiza aspectos práticos e “naturais” nas montagens de seqüências e coreografias, quando diz que faz essas seqüências durante as próprias aulas e os próprios ensaios, a partir do “clima do momento”. Assim conta: “Acontece, o clima que a gente tá vivendo na sala de aula, o astral, a vontade de fazer (...)”. Ao perguntar-lhe sobre as formas de se lembrar destas criações, se ela escreve anotações sobre isto, dentre outras possibilidades, a bailarina afirmou:

Não, não, não escrevo nada. Vou fazer..., a gente [ela e as integrantes do grupo Kaiowás] vai... Vou fazendo, vou vendo no corpo delas a aí elas vão me dando outra idéia. Vou fazendo junto com todo mundo, né? Meu marido também me ajuda assim, eu falo umas coisas pra ele e ele me dá idéias também junto comigo... (...) assisto muita coisa [de dança]. Acho que isso que é... Assisto

muita coisa, acho isso fundamental! Assistir, se informar. *Assistir vídeo*, sabe? Quando eu vou viajar *eu gosto de assistir, gosto de ver outros trabalhos*, vou pra São Paulo e dou um jeito de assistir a alguma coisa. (Karina)

No depoimento de Karina é possível notar essa questão da *prática* na dança e também a idéia de que os próprios corpos é que carregam em si as “escritas” coreográficas, o que significa dizer também que estas acabam por se modificarem constantemente a depender do que se é lembrado, e no corpo de quem se é lembrado. Por isso a bailarina diz: “vou fazendo, vou vendo no corpo delas”, ou seja, o processo criativo ocorreria naquele momento e para aqueles/as dançarinos/as. Elke demonstra o mesmo tipo de prática quando diz que faz coreografias “de acordo com o corpo, é específico da pessoa”, trazendo a noção também de “corpo particular”. Retomaremos esta última questão mais adiante, pensando no momento nas colocações finais do relato de Karina sobre a relação com outros grupos de dança.

Entre os/as entrevistados/as, é fato recorrente assistir a apresentações de dança de outros grupos ou a gravações de dança em vídeo, e isto acaba também fazendo parte das influências no processo criativo. Alguns/mas bailarinos/as também mencionaram esta prática como bastante rica e importante para se criar. No caso de Elke e Zilá, as filmagens delas próprias dançando são, segundo as mesmas, fundamentais para ver, avaliar e produzir seus espetáculos de dança. O uso de filmagens³²⁴ acaba sendo, pois, um recurso para o processo criativo. Sobre o material utilizado na atividade de criação em dança, Zilá conta que recebia influências de diversas fontes, utilizando-as nas propostas de improvisação para criação. Estas podiam partir de:

“(...) *de palavras, de frases, de música, de tempo, de..., éé..., de linhas*. A gente *sempre colocava uma proposta* ee, e assim, por exemplo, do “Sobre uma caixa de ressonância”³²⁵ não me lembro de propostas agora se eu for começar a pensar. E a gente *botava a câmara no canto da sala e filmava*. [Filmava] tudo, *aí levava pra casa, sentava e selecionava*. Passava por uma seleção individual, depois o que se selecionava individualmente vinha, as 3 [bailarinas do seu grupo, incluindo ela mesma] assistiam e a gente falava: “ó, isso aqui, isso, isso, este.” *Trabalhava em cima daquelas coisas que a gente achava interessante, que surgiam, né?* (Zilá)

³²⁴ Lembro do caso de Alejandro que afirmou não assistir às produções do grupo, por “não gostar de se ver dançando”. Posso concluir que ele não deva utilizar do recurso de filmagens dele mesmo dançando, nem para a criação, nem para se ver e avaliar aspectos de sua dança a partir disto.

³²⁵ Espetáculo do *Ronda* grupo de dança, do qual faziam parte Zilá, Ivana Bonomini e Diana Gilardengui. Teve estréia na cidade de Florianópolis no ano de 2000.

A dançarina aponta para a idéia de *elaboração coletiva de coreografias* e de uma *constante revisão* no processo criativo. Por isso fala da “seleção individual” e de trabalhar “em cima do que achava interessante”³²⁶.

Zilá traz em sua fala, a presença de alguns elementos igualmente recorrentes e importantes nos processos criativos na dança, que são as influências de músicas, livros, palavras dos livros, temas, dentre outras também citadas nos depoimentos dos/as entrevistados/as. Tratando sobre a criação em dança, Vanclléa diz:

É, não sei, isso depende muito. Nessa época do “Dois”³²⁷ a gente improvisava muito *em cima de imagem, de pegar realmente uma imagem fotográfica, e tal e tentar improvisar ali*. Éé, improvisava bastante *em cima de frases, ou de frases de textos, ou de outras frases, a gente brincava muito com a física*, então eu pensava em um corpo..., a gente tava discutindo ação e reação digamos, da 1ª lei de Newton. Ação e reação, então como é que a gente vai discutir esse conceito nesse corpo, como é que eles vão improvisar em cima disso, um corpo que age, outro que reage em cima do que ele age... (Vanclléa)

Este relato traz uma questão já colocada por Anderson, a de “transformar a informação numa visualização” através dos movimentos corporais, ou seja, traduzir corporalmente concepções e idéias de dança. No caso de Vanclléa, essas propostas decorreram também de noções e qualidades físicas do corpo em relação ao espaço, como por exemplo, a lei da ação e reação. Elke relata partir também de referências da física em suas criações coreográficas com o grupo de dança *Aplysia*, tais como *força, peso do corpo*, dentre outras:

Por exemplo, o trabalho que eu tô coreografando pro *Aplysia*, eu monto, é um espetáculo *em cima de um conceito já definido*. Aí eu digo pra elas: “ah, tal momento eu quero trabalhar tal conceito. Os movimentos têm que acontecer dessa forma.” (...) por exemplo: eu quero trabalhar *com questão de força*, então nessa, aaaa, “eu vou botar uma música e quero que vocês se movimentem como se tivessem uma, um braço éé, atralhandando, um braço no outro, *como se fosse uma luta*. (entre aspas, né?) Éé e sem perder contato uma com a outra.” E *não gosto de explicar muito*. Boto a música e deixo elas uns 5 minutos improvisando, depois eu abaixo um pouquinho a música e elas continuam e eu digo “agora pára. Lembra o que tu acabou de fazer.” Aí elas repetem tudo. Agora deixo livre. “Ah, isso é legal, agora junta esse com aquele outro.” Então elas participam o tempo inteiro do processo criativo. (Elke)

³²⁶ Isto nos faz pensar que a criação de dança não parte somente de uma “inspiração” inexplicável - como algumas pessoas podem imaginar - e sim é um processo consciente de elaboração e reelaboração constantes, como ocorre com a realização de uma dissertação, por exemplo.

³²⁷ “Dois” foi o primeiro espetáculo sob direção de Vanclléa apresentado pelo grupo *O’ctus*.

De novo aparece a idéia de participação dos/as bailarinos/as nas criações coreográficas expressa na figura do/a intérprete criador/a. Outra noção apontada nas falas indica uma concepção de corpo único, diferente, ou seja, um discurso da particularidade do corpo. Ao relevar diferenças entre o grupo *Kaiowás* e o *Cena 11*, Karina mostra bem esta questão:

É que as pessoas falam que às vezes é parecido? É queda! Que tem queda entendesse? Mas *de linguagem de corpo, de movimentação, é diferente assim. Não consigo sentir alguma coisa do traço, né? Até mesmo porque são outras pessoas que tão dançando. É outro tipo, é outra linguagem, lá é outra coisa, são outras pessoas! Até porque cada corpo responde de outra forma!* (Karina)

O mesmo ocorre com Valeska, a diretora do grupo mencionado. Tanto que as diferenças nos processos de criação entre as integrantes do grupo são respeitadas. Quando lhe perguntei sobre o uso da improvisação em suas criações, ela respondeu:

Não, a gente não usa, na verdade. Então, *a gente não usa improvisação. A Paula*³²⁸ *usa improvisação, porque ela veio da “Angel Viana” e ela... Assim, por exemplo, esse ano, que é o “Universo Feminino”, que a Elke me pediu pra cada uma tá montando seu solo, deu idéias, né? Tipo, o meu era tá trabalhando com torsão, pé torcido, torsão de articulação. E a Paula, por exemplo, vou comparar eu e ela na forma de criar, uma usa improvisação e a outra não, e ela trabalhou com copos. Eu ia montando, eu a Dani e a Talita, a gente montava, como é que eu vou dizer? Eram partes assim... A Paula, ela pegava e dançava, dançava, dançava, e tirava algumas coisas. Depois dançava, dançava, dançava e dançava e tirava outras coisas. A gente não, a gente já ia, experimentava alguma coisa e arrumava, arrumava arrumava aquela coisa e depois criava uma outra parte, arrumava, arrumava, arrumava. Não ia fazendo da mesma forma assim, né?! Não sei se tem a ver com isso, porque eu realmente não tenho experiência quase nenhuma com improvisação, acho que é bem interessante, mas a gente não trabalha, e não é uma coisa que eu tenho fácil identificação. Eu tenho que me sentir muito a vontade, muito bem dirigida pra tá fazendo aquilo.* (Valeska)

Desta forma, em um mesmo grupo pode haver bailarinos/as que criam de maneiras diferentes, uns/mas pela improvisação, outros/as por seqüências, uns/mas se inspirando em textos, temas, palavras, outros/as em músicas, outros/as em qualidade da física no corpo, etc. Mas há uma tendência quase geral em “construir maneiras próprias de dançar”, em consolidar identidades corporais dos/as bailarinos/as e dos grupos de dança, o que aponta para a idéia de particularidade do corpo na dança contemporânea. Ao mesmo tempo em que esta questão parece destacar as diferenças, ela acaba

³²⁸ Paula é integrante atual do grupo *Aplysia*. Os outros nomes citados neste relato são também de outras integrantes do grupo.

reafirmando uma homogeneidade através da própria busca por uma diferenciação, uma diferenciação que na maioria das vezes diz mais respeito a uma oposição com técnicas do balé clássico e do *jazz*, do que com os estilos de dança contemporânea mesmo.

Ao frisar uma procura por “descobrir movimentos que não tinha feito”, Valeska expõe justamente este ponto, dizendo:

“[o que eu queria] era tentar *me desconectar* do que eu tinha aprendido no *jazz* e no clássico, e *modificar aquilo tudo*. E, na verdade, eu ainda tô aprendendo muita coisa, né?! Mas num primeiro momento foi isso que eu fiquei fazendo, desconstruir tudo que tava consolidado. Claro que ao tentar negar eu não negava, porque ao tentar aquilo, não fazer aquilo, eu fazia aquilo ao avesso, né?” (Valeska)

O depoimento da bailarina nos remete assim a dois pontos importantes, o primeiro seria a idéia de que a técnica que ela busca - que, segunda a mesma, não é nem clássico nem *jazz* - estaria em *eterna construção*, daí a sua fala “(...) ainda tô aprendendo muita coisa”. O segundo ponto refere-se a não conseguir “negar” estas duas técnicas, já que a própria negação estaria pressupondo o conhecimento e prática do que se está negando. Os movimentos que aparecem nas aulas que dá e nas obras coreográficas que cria partem então de algumas práticas corporais das duas técnicas citadas acima, somando às suas experiências com aulas de dança moderna, de técnicas de improvisação, Ioga, capoeira, dentre outras influências.

O seu desejo de “*construir maneiras próprias de se movimentar*” mostra-se claro, e ao mesmo tempo não envolve apenas a própria bailarina, mas também a todo grupo que dirige. Daí a sua fala:

“(...) o que eu quero pra mim e pro grupo, é a gente tá conseguindo descobrir o nosso caminho sabe? (...) tamo tentando descobrir o nosso próprio, e pra isso, claro que e a gente vai esbarrar num, né?! Nada é completamente novo, tem coisas que a gente fisga aqui, tira dali, mas tá fazendo isso de uma forma autônoma, não...” (Valeska)

Fazer uma dança “de forma autônoma” mesmo com as influências de técnicas reconhecidas significaria, a meu ver, saber utilizar-se destas técnicas como um recurso a mais na criação, e não como o único recurso possível. No último espetáculo deste grupo, o “Universo Feminino”, pode-se ver justamente algumas destas questões. Como as integrantes do grupo *Aplysia* estavam fazendo aulas e sendo coreografadas pela Elke, é possível perceber algumas movimentações que estão presentes também nesta bailarina, tais como a forma de deitar-se de trás curvando as costas até o chão, maneiras

de “mergulhar com o corpo no chão”, dentre outras formas de mover o corpo, um corpo que também é alongado, tem força, faz posições de invertidas e de torções - provenientes das técnicas de *Ioga*, tem formas de se levantar e de mover as pernas pelo chão que lembram movimentos de capoeira ou dança de rua, enfim, um corpo preparado para a dança que querem fazer.

Voltando à questão do processo criativo, alguns/mas expressam uma dificuldade em discorrer sobre este, devido, segundo os/as mesmos/as, a uma dinamicidade e momentaneidade deste. Sobre esta questão, Karin relata:

(...) a gente vai montando assim, éee, *complicado de teorizar isto em palavras*, porque a gente tá em processo de montagem e eu não sei te dizer... a gente *trabalha seqüências, a gente trabalha idéias*. O Alejandro joga idéias e a gente responde, e aquilo vai se construindo, quando tu vê, a coisa tá pronta. (...) É um *processo de laboratório*, é um processo de estar dentro de um *studio*. (Karin)

Por fazer parte do *Cena II*, Karin coloca como o coreógrafo e diretor deste grupo se relaciona com o processo de criação. “Jogar idéias” para os/as bailarinos/as “responderem com o corpo” faz parte justamente da proposta do espetáculo que o *Cena II* estava montando na época da entrevista³²⁹. Este tinha como tema as pesquisas de Skinner - daí o nome “SKR” - um psicólogo que fazia experimentos em cobaias de laboratório observando as reações aos estímulos por ele colocados. A busca por “transformar a idéia visível no corpo”, e por tentar “produzir esse corpo com capacidade conectiva” encontra-se presente nos objetivos de Alejandro. Em relação a esta questão, comenta:

A gente exercita a capacidade de a companhia se conectar a outras informações, porque aí você entra agora na companhia e pega um corpo que tenha já implícito no treinamento dele essa *capacidade de se conectar*, só que pra isso, o sistema também tem que ter essa capacidade, aonde consegue integrar uma informação mais rápida sem perder tempo, e sem perder qualidade nesta integração. É óbvio que a nossa produção também vai trabalhar nesse sentido: *capacidade de assimilação, de informação*. (Alejandro)

Esta “capacidade de se conectar” refere-se justamente a “tornar as idéias visíveis no corpo”, e realizar, desta forma, o “exercício de metáfora” citado por Alejandro. Ou seja, há aí uma constante relação entre práticas e trabalhos corporais - de “corpos abertos a diversas propostas” - e pensamentos, idéias e estudos. Para tal, os/as bailarinos/as encontram diferentes maneiras, como visto acima. Alguns/mas contam

³²⁹ Ver CARVALHO, 2004.

utilizar-se primeiramente de idéias desenvolvidas no papel para em seguida “passar para o corpo”, dá a fala de Marcela: “*A pesquisa começava sempre no papel e depois ia pro corpo.*”

Elke também faz anotações no papel, como pude observar em um ensaio seu. Contudo, estas notas não se referem exatamente aos temas por ela escolhidos e trabalhados em suas danças, e estão mais relacionadas com uma estrutura dos espetáculos - na qual se inserem descrições e nomes de alguns movimentos, o tempo relativo para cada “quadro” dançado, cada cena, dentre outros aspectos.

Em uma pesquisa entre músicos que atuam na cidade do Rio de Janeiro, Trajano³³⁰ descreve que, na música erudita - e por vezes na popular - é freqüente a utilização de *partituras musicais* como forma de escrita e de estudo é freqüente. No caso da dança, partitura não é uma palavra muito difundida, sendo utilizada por alguns/mas bailarinos/as para se referir a partes das seqüências de movimentos³³¹, e não exatamente como notação em dança.

Conforme vimos, estas idéias geralmente não são escritas - diferentemente de como ocorre na música erudita - e se o são, há muitas possibilidades de notação que não são compreendidas por todos. No entanto, mesmo não sendo escritas, há uma “partitura viva” que é passada para os/bailarinos/as, ou seja, há um plano de movimentos que são transmitidos, sobretudo, oralmente e corporalmente.

3.3 **E**nsaios

O estudo de Trajano³³² sobre músicos e ensaios de orquestra é bastante propício para se pensar nas questões que pude perceber no universo da dança. Por motivos encontrados na própria pesquisa de campo, o seu enfoque acabou se voltando para uma etnografia do ser músico de orquestra. Assim, ele observou com mais ênfase os ensaios de orquestra, seus bastidores, travando conversas com alguns músicos e pessoas que têm outras funções na orquestra, tais como a de chamar e supervisionar os músicos nos ensaios. Tentou compreender “o fazer do músico e o próprio músico”.

³³⁰ TRAJANO FILHO, Wilson. Música e músicos no meio da travessia, Brasília-DF: Universidade de Brasília, 1984. Dissertação de mestrado do PPGAS/UnB.

³³¹ Conforme discutido no item “c”.

³³² TRAJANO, 1984.

O autor descreve que se utilizou de três tipos de aproximação com as pessoas do universo por ele pesquisado, 1- através de *diálogos*, que são os “pedidos de informações e as perguntas diretas” (p.3), 2- de *conversas*, que, apesar de terem suprimido alguns sorrisos e pequenas outras coisas que parecem ser de pouca monta (p.9), foram importantes para análises posteriores, e também, por serem “uma troca de idéias, e isto implica que informações circulem entre seus participantes” (p.14) são importantes. 3- pelas *prosas*, que se deram de forma “mais descontraída”³³³, acontecendo em locais públicos abertos, tais como bares.

Como Trajano inicialmente buscou abranger tanto os músicos eruditos como os populares, chegou a travar contatos com alguns músicos populares e a comparecer a estúdios de gravação onde estavam estes músicos, mas, como já mencionado, acabou centrando-se nos eruditos por motivos de contingência e de foco. Em seu diário de campo, e após a observação de um ensaio, fez uma colocação interessante: “O gozado é que eu já assisti a muitos *ensaios*, mas nunca pensei - pelo menos a nível consciente - que tais encontros eram tão expressivos.”³³⁴ Ainda diz que: “O ensaio parece ser o local ideal para interrogar sobre o que é ser músico”³³⁵ e que é dos ensaios ao concerto que o mundo da orquestra se constrói.

Para o autor, “o ensaio de orquestra é uma forma de conhecimento porque, como ação social significativa para seus membros, possibilita o surgimento de uma forma de compreensão que em muito qualifica e define o próprio mundo da música e os agentes sociais que no seu interior transitam. (...) Assim é que torna-se possível dizer que a Orquestra, esta entidade coletiva, é construída no decorrer dos ensaios.”³³⁶ Destarte, o antropólogo conclui que o ensaio é o “lócus onde são criadas (...) as categorias fundamentais do mundo da música: os músicos e a música.”³³⁷

Trajano observa também que uma trilha interessante a seguir é perceber a *linguagem* que se utiliza e se manipula nestes momentos, e como ocorre a comunicação entre os participantes. É nos ensaios que se pode perceber igualmente uma idéia de hierarquia construída entre os componentes da orquestra, residindo aí “relações de poder e dominação”.³³⁸

³³³ E depois de alguns muitos goles de cerveja ou chope, segundo Trajano.

³³⁴ Trajano, 1984, p.32

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Trajano, 1984, p.92.

³³⁷ Idem, p.93.

³³⁸ Idem, p.112.

O antropólogo dá atenção também à figura do maestro em suas observações nos e dos ensaios, pois a relação entre *maestro e músicos* é algo recorrente neste universo. No caso da dança, há a figura do coreógrafo e/ou diretor, que poderia se aproximar da do maestro. Contudo, há algumas diferenças na dança - ou pelo menos no caso dos grupos pesquisados -, pois o/a coreógrafo/a é aquele/a que costuma criar as coreografias, ou a montagem de seqüências que se tornam coreografias, já o maestro trabalha em cima de partituras musicais já prontas, ou seja, ele não é compositor tal como o é o coreógrafo.

Talvez a figura do diretor na dança se aproximaria da do maestro na música: ambos levam o grupo, de dança e de música, respectivamente, a realizarem as suas orientações. Em resumo, as relações possíveis entre todos estes personagens seria: 1- maestro-diretor, 2- coreógrafo-compositor. No entanto, apesar de serem funções diferentes, nos grupos estudados o/a coreógrafo/a e/ou diretor/a eram a mesma pessoa, o que na música parece não ocorrer muito de o compositor ser ao mesmo tempo maestro.

Segundo Trajano, apenas os ensaios não seriam suficientes como dados, pois eles não possibilitam muitas conversas, mais aprofundadas. Daí a necessidade das entrevistas. Na dança ocorre um pouco o mesmo, e eu pude analisar as narrativas dos/as dançarinos/as através das entrevistas realizadas e transcritas. *Os ensaios de dança* - sobretudo os ensaios não abertos ao público, como o são a maioria deles - configuram-se como momentos muito delicados, de criação, de discussão sobre o que se precisa melhorar, o que está bom ou não está, enfim, são espaços para tomadas de decisões importantes nos quais nem sempre se pode, se deve ou se quer compartilhar com outras pessoas que não estejam diretamente envolvidas no processo, tais como o próprio antropólogo.

Inspirando-me nestas reflexões, percebi que haveria quatro tipos de ensaio na dança: 1- os *ensaios para criação*, que geralmente são os primeiros ensaios que acontecem para se desenvolver um novo espetáculo. É, pois, nos ensaios que o processo criativo ocorre, e é pela categoria ensaio que os/as bailarinos/as denominam esta atividade, tal como o vimos no item sobre o processo criativo. 2- *ensaios corriqueiros*, que são os ensaios cotidianos realizados como forma de aprofundamento e de continuidade das criações que ocorreram nos ensaios iniciais³³⁹.

³³⁹ Entre os ensaios do tipo 1 e do tipo 2 não há uma delimitação clara. Para uma descrição etnográfica de ensaios do tipo 2 ver anexos.

3- *ensaios gerais*, que consistem geralmente em “passar tudo o que acontece no espetáculo”- que abrange desde as coreografias e seqüências, dançadas com as músicas e sonoridades, até a iluminação, cenário e vestimentas. Estes ensaios muitas vezes ocorrem no local onde se vai dançar, para se ter noção e se marcar o espaço do palco, ou qualquer outro tipo de lugar.

Os três tipos de ensaio acima citados não costumam ser espaços abertos a pessoas que não estão envolvidas no espetáculo, como já mencionado, exceto no caso de alguns ensaios gerais que podem contar com a presença de algum público na platéia autorizado pelo diretor/a do grupo. Na minha pesquisa de campo abriu-se um precedente em me aceitar, a figura da antropóloga, nesta atividade, mas não pareceu ser uma prática recorrente, até porque, na maioria das vezes, só havia a minha presença fora a do coreógrafo e/ou diretor, e dos/as bailarinos/as. Os ensaios destinados a receber pessoas “de fora” do universo da dança são: 4- “*ensaios abertos*” ao público. O único grupo que costuma promover estes ensaios e utilizar esta categoria é o *Cena 11*, talvez por ser um grupo profissional de dança e estar acostumado a realizar este tipo de procedimento.

Traiano percebe ainda que geralmente é necessário de quatro a cinco ensaios para se realizar um concerto. Na dança, é muito difícil se pensar em algum número recorrente e generalizado, pois vai depender muito do tipo de apresentação visada. Se for uma apresentação para concorrer em um festival de dança, a tendência geral é de preparar uma coreografia, ou seqüência coreográfica que tem um tempo delimitado - em geral não muito extenso. Neste caso, pode-se pensar que seria preciso um número menor de ensaios do que na preparação de um espetáculo de uma hora de duração, ou mais.

De qualquer modo, tanto na música, como vimos nos estudos de Traiano, como na dança os ensaios são momentos de grande riqueza na pesquisa de campo. Tanto o são que Córdova³⁴⁰ também percebeu pontos muito interessantes relacionados a esta atividade. Ao realizar uma etnografia sobre a performance musical do Terno de Reis entre a comunidade do Sambaqui na cidade de Florianópolis, a antropóloga observa que o ensaio realizado antes da apresentação propriamente dita, teve uma duração e vivência muito maior que a própria apresentação.

³⁴⁰ CORDOVA, Maria Cristina Neves. Terno, o canto dos reis de Sambaqui: uma etnografia de uma performance musical. Florianópolis-SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 1991. Dissertação de Mestrado do PPGAS/UFSC.

Frente a esta situação, Córdova relata que “Além de uma frustração, o evento [do Terno de Reis] causou-me também estranheza, pois que a pequena hora dividiu-se ainda em um grande Ensaio e um diminuto Terno”³⁴¹. Desta forma percebe que “o Ensaio mostra-se mais longo que o próprio Terno e extremamente rico em considerações emitidas pelos protagonistas (...)”³⁴².

A autora se depara então com algumas questões, como por que não pensar nos ensaios como eventos culturais também? Ou até que ponto os ensaios seriam “menos importantes e/ou legitimados” que as apresentações a eles sucedidas? Desta forma, Córdova percebe que nos 30 minutos - e um pouco mais - de ensaio, as pessoas envolvidas “viveram o que Trajano chamou de ‘experiência transformadora’, porque viveram e experimentaram algo, e esta ‘experiência é uma forma de conhecimento que se opõe à abstração do entendimento e à particularidade de uma sensação’.”³⁴³

No contexto apontado por Córdova, o ensaio é, pois, “(...) ele mesmo uma experiência vivida, praticada, transformada. É uma experiência cultural contextualizada (...)”, sendo que “o Terno, que acontece em seguida [ao ensaio], deixa de ser, portanto, a execução do Ensaio -posto que este se executa a si mesmo - para ser, ele também, um evento cultural próprio.” Assim, os ensaios em dança também são experiências vivenciadas pelos/as bailarinos/as, coreógrafos e/ou diretores e as pessoas envolvidas, mesmo que muitas vezes não haja a presença do público, como ocorre nas apresentações propriamente ditas.

Os ensaios abertos, que recebem este público, poderiam ser compreendidos como um exemplo de aproximação entre ensaio e apresentação, de qualquer maneira, ambos são eventos culturais vividos e experimentados pelos sujeitos envolvidos.

³⁴¹ CÓRDOVA, 1991, p.5.

³⁴² Idem, p.36.

³⁴³ TRAJANO FILHO, Wilson, 1984, Apud CÓRDOVA, 1991.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em diversos momentos ao longo desta dissertação, podemos notar percepções conclusivas acerca do universo pesquisado, das práticas corporais dos/as bailarinos/as entrevistados e de suas concepções de corpo e de dança. Assim, penso ser interessante colocá-las de maneira pontual e em torno dos três eixos que orientaram a análise desta pesquisa - dança contemporânea, trajetórias dos/as bailarinos/as no universo da dança e corpo - e de seus desdobramentos.

1) **Três concepções e práticas gerais na dança contemporânea:** As noções de dança contemporânea relatadas pelo/as bailarinos/as em geral dizem respeito a uma dança cênica que se constrói em oposição ao balé clássico e ao *jazz*, e apresenta uma multiplicidade e mesclas de tipos de técnicas e movimentações. Alguns/mas questionam o uso deste termo para se referir à dança que fazem indicando outras expressões, tais como “dança funcional”, “dança forte”, dentre outras.

A partir das observações em aulas, ensaios e apresentações dos grupos de dança nos quais os/as entrevistados/as se inserem, assim como de seus relatos, pude distinguir três formas mais gerais do que seria dança contemporânea para os/as mesmos/as. Uma primeira maneira faz referência à prática de técnicas de improvisação, a segunda tem ênfase no uso de seqüências de movimentos, e a terceira relaciona a dança contemporânea a uma possibilidade de mesclar técnicas de dança - desde as técnicas do balé clássico, passando pelo *jazz* chegando ao *street dance*, por exemplo - podendo deslocar algumas características tradicionais destas técnicas de dança para assim situá-las em um contexto “contemporâneo”.

2) **Dança contemporânea e o discurso do “particular”, do “diferente”:** Mesmo tendo notado esses três tipos de concepções e práticas de dança contemporânea no universo pesquisado, e mesmo sendo o discurso nativo geralmente voltado para uma idéia de dança contemporânea como “dança múltipla” e “difícil de se classificar” - que considera e parte do princípio de que os corpos são particulares, de “cada um”, únicos e ao mesmo tempo múltiplos -, percebo que a própria oposição entre dança contemporânea e dança clássica, e por vezes também *jazz*, aponta para uma determinada concepção de dança e de corpo. A ênfase e busca pelo “diferente” e “particular” acaba sendo também um ponto em comum.

3) Trajetórias na dança: As histórias de vida em relação à prática da dança cênica apontam para basicamente duas maneiras de inserção neste universo: uma se daria ainda na infância e geralmente através da prática do balé clássico e /ou do *jazz*, e a outra ocorreria mais na adolescência ou juventude, podendo ser pelo *jazz*, pela dança moderna ou contemporânea.

Nos relatos sobre essas trajetórias aparecem também concepções do que seria dança contemporânea, que em muitos casos é situada como uma experiência “madura” em dança, como o encontro com o tipo de dança que se deseja fazer. As narrativas indicam uma “ordem cronológica” nas experiências com práticas corporais em dança, começando por vezes pela técnica clássica, passando pelo *jazz* e pelo moderno, chegando aos contatos com técnicas do clássico e do *jazz*.

Elas apontam ainda para uma questão importante nos itinerários dos/s dançarinos/as ao tratarem de momentos de afastamento ou desejo de um afastamento com práticas do universo da dança cênica. Estas situações se dão por diversos motivos, desde o fato de ocorrências lesões graves até às fases de questionamentos e dúvidas sobre o que se quer fazer na vida. São justamente nestes momentos que os/as bailarinos/as contam avaliar suas relações e percepções com a dança, ou seja, essas situações acabam por reafirmar e confirmar suas inserções no mundo da dança.

4) Preparação corporal para a dança: Faz parte do ser dançarino/a toda uma preparação corporal específica, repleta de atividades que vão desde as aulas de dança até outras práticas corporais que não são consideradas propriamente dança, mas que, segundo os/as entrevistados, são fundamentais para a dança que fazem. No universo pesquisado, esta preparação compõe-se de práticas do balé clássico, *jazz*, “contemporâneo”, Kung-Fu, Ai-Ki-Dô, capoeira, Ioga, natação e musculação.

Ao descrever e discutir aspectos da prática da dança contemporânea, notei que os/as bailarinos/as utilizam expressões próprias para se referir às suas movimentações. Essas denominações figuram movimentos através de termos que vão desde indicações descritivas do corpo e de suas ações, até o uso de outras palavras que trazem imagens de outras referências além do corpo. Essa questão do uso de um “vocabulário próprio” para se referir a movimentações na dança contemporânea vai ao encontro da idéia de particularidade e multiplicidade neste tipo de dança. Acaba igualmente por remeter à noção, exposta por muitos/as entrevistados/as, de eterna construção de técnicas na dança contemporânea, o que implica também em uma eterna construção dos próprios corpos.

5) Fabricando corpos pela e para a dança contemporânea: As questões discutidas no capítulo três apontam para uma construção específica dos corpos, corpos que se definem como contemporâneos. Mesmo para os/as bailarinos/as que optam mais evidentemente por técnicas de improvisação, como para os/as que enfatizam o princípio de que cada corpo se movimenta de maneira peculiar, assim como para aqueles/as que defendem uma naturalidade de movimentos em cena, há toda uma preparação e fabricação dos corpos para a dança. Este processo revela corpos que também são disciplinados e submetidos a técnicas corporais - no sentido do termo em Mauss - particulares da dança que fazem, ou seja, mesmo um corpo “natural” precisa passar por uma construção específica de corpo.

Talvez o que distinguísse esta fabricação de corpos na dança contemporânea da presente no balé clássico ou no *jazz* seria o fato de ela apontar para o uso de técnicas corporais apreendidas ao longo das experiências dos/as dançarinos/as, em diálogo com as técnicas de dança e de outras práticas corporais. Trazer elementos de seus cotidianos, tais como temas, movimentos, vivências, músicas, sonoridades, dentre outros aspectos, acaba sendo uma característica comum entre os/as bailarinos/as com os/as quais trabalhei e entre as mesclas que fazem de diversas experiências corporais.

BIBLIOGRAFIA

AQUINO, Dulce. *Cartografia da dança - criadores/intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

ALMEIDA, Teresa Virgínia de. *Corpos em tensão: feminino, masculino e barroco no espetáculo "Bach"*. In: *Estudos feministas*. Florianópolis: UFSC, Vol.11, N.1 (jan/jun-2003) [1999].

APRODANÇA. *Catálogo de dança catarinense*, organizado pela Associação Profissional de Dança do Estado de Santa Catarina - APRODANÇA, gestão 2003/2005. O lançamento deste catálogo se deu em maio de 2006.

BECKER, Howard S. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade, ensaios de sociologia da arte*, Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BEATO, FILHO. *Músicos Brasileiros: "Eruditos" e "Populares"*, Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, s/d. Pesquisa realizada com dotações da Fundação FORD/ANPOCS e da FUNARTE.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte no tempo de suas técnicas de Reprodução*. In: *Sociologia da Arte, IV*, G. Velho (org.), Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pp.15-47.

BOAS, Franz. *Primitive Art*. New York: Dover, 1955 [1927].

BONTE- IZARD. *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*. Paris: Press Universitaires de France, 2002, verbete "art" (pp.81-85).

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CÓRDOVA, Maria Cristina Neves. *Terno, o canto dos reis de Sambaqui: uma etnografia de uma performance musical*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1991.

CARVALHO, Joanna Mendonça. *Corpos que dançam, corpos que falam: uma etnografia do grupo de dança Cena 11 radicado na cidade de Florianópolis*. Trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais. Florianópolis, UFSC, 2004.

COSTA, Zeila. *Do Porão ao Estúdio: trajetórias e práticas de tatuadores e transformações no universo da tatuagem*. Dissertação de mestrado, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2004.

CSORDAS, Thomas. Introduction: the body as representation and being-in-the-world. In: *The Existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CSORDAS, Thomas. The Body's Career in Anthropology. In: MOORE, Henrietta. *Anthropological theory today*, Cambridge: Polity Press, 1999.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”, criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. In: *Movimento*, Porto Alegre: UFRGS, v.11, n.2, p.31-57, maio/agosto de 2005, [1994].

ECO, Umberto. *A definição de arte*. Lisboa: Edições 70, 1981.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Schröter, Maichael (org). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FAZENDA, Maria José. Corpo naturalizado. In: Almeida, M. V. (org.) *Corpo presente -treze reflexões sobre o corpo*. Oeiras: Celta Editora, 1996.

FARNELL, B. Moving bodies, acting selves. In: *Annual Review of Anthropology*. Vol. 28: 341-373, Illinois, outubro de 1999.

- FARO, A. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- FIGUEIREDO, Valeska. *A experiência da arte com adolescentes no projeto Aplysia: grupo, corpo e dança*, dissertação de mestrado, PEED, UFSC, 2005.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- GREY, Adriane Rodrigues de Oliveira. *Corpo dança corpo - uma reflexão sobre o espetáculo de 2000 da companhia mineira*. Tese de doutorado. UFSC, 2006.
- HANNA, Judith Lynne. *To dance is human*. Austin: University of Texas Press, 1979.
- KATZ, Helena. Tese de doutoramento: *Um, dois, três - a dança é o pensamento do corpo*. São Paulo: PUC, 1994.
- KRISCHKE, Ana Maria Alonso. *Dança e improvisação, uma relação a ser trilhada com o lúdico*. Florianópolis, Monografia de Especialização em Educação Física Escolar, UFSC, 2004
- LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. São Paulo: Sumus, 1978.
- LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. In: *Movimento*, Porto Alegre: UFRGS, v.11, n.2, p.31-57, maio/agosto de 2005, [1994].
- MALUF, Sônia. Antropologia, narrativas e a busca de sentido. In: *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p.62-82, dezembro de 1999.

MALUF, Sônia W. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. In: *Esboços - Revista do Programa de Pós- Graduação em História da UFSC*, Chapecó: UFSC, 2003.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*, vol.2, São Paulo: EPU, 1974 b [1934], p.209-233.

MEAD, M. e MACGREGOR, F. C. Growth and culture: a photographic study of balinese childhood. In: *Social Aspects of the Human Body*. England: Ted Polhemus, 1978.

MERRIAM, Alan P. The Arts and Anthropology. In: *Anthropology and Art: readings in cross-cultural aesthetics*, OTTEN, Charlotte M., ed., New York: The Natural History Press, 1971.

MEYER, Sandra. A Dança Cênica em Florianópolis. Florianópolis: Fundação Cultural Franklin Cascaes, 1994.

MÜLLER, Regina. Resenha da obra de MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre dança*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1998, 400 p. In: *Revista de Antropologia*, vol. 43, n.1, 2000.

OVERING, Johanna. A esthetics is a cross-cultural category: against the motion. In: *Key Debates in Anthropological Theory*, INGOLD, Tim (ed.) London: Routledge, 1996.

ROYCE, Anya P. *The Anthropology of dance*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

SCHLOEZER, Boris de. Apud SASPORTES, José. *Pensar a dança*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p.153.

SEEGER, A., DAMATTA, R., CASTRO, E. Viveiros de. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, N. 2, maio de 1979.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos Encéfalos Aceso*s. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

TRAJANO FILHO, Wilson. Música e músicos no meio da travessia, Brasília-DF: Universidade de Brasília, 1984. Dissertação de mestrado do PPGAS/UnB.

TURNER, *Drama, Fields and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____, *Projeto e Metamorfose*, Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VERAS, Karin. A Dança Matipú. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, 2000.

VIANNA, Klauss, e CARVALHO, Marco Antônio de. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

Site: www.Cena11.com.br

ANEXOS

I- Roteiro geral para as entrevistas (extraído do roteiro utilizado nas entrevistas realizadas durante o tcc).....	146
II- Roteiros adaptados das entrevistas para cada dançarino/a.....	147
III- Cronograma da pesquisa de campo.....	150
IV- Ensaios de 3 grupos.....	152
V- Uma descrição do espetáculo “SKR” apresentado pelo grupo <i>Cena 11</i>	155

ROTEIRO GERAL PARA AS ENTREVISTAS (EXTRAÍDO DO ROTEIRO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS DURANTE O TCC) *

- 1- Há quanto tempo você está dentro do mundo da dança? Você considera que começou a dançar em que momento? Qual seria o seu primeiro contato com "a dança"? Há alguém próximo à você, família, amigo da família, etc, que teria proximidade com o mundo da dança?
- 2- De que maneira você faria um balanço geral da sua trajetória dentro da dança; os cursos e as técnicas com os quais teve e tem contato, os livros que leu sobre o assunto, os vídeos, as viagens que fez tanto para se apresentar como para assistir, entre outras atividades relacionadas à dança?
- 3- Como você vê a sua trajetória dentro da dança. O atual grupo seria a sua primeira experiência neste sentido ou já houve outras ocasiões anteriormente?
- 4- Quais influências; tanto nas técnicas do corpo como na maneira de entender o que é dança, você veria de dançarinos conhecidos vivos ou já falecidos?
- 5- Quais os cuidados que você procura ter em relação ao seu corpo? Quais seriam as atividades de alongamento que você adota e as medidas de cura quando o corpo está doente ou se machuca? A alimentação interfere na formação do corpo e no ato de dançar?
- 6- Você costuma dançar em outros espaços que não sejam as salas de dança e os palcos? Por exemplo, em festas ou apresentações em ruas abertas?
- 7- Qual a atual configuração do grupo, quantos integrantes? Fale um pouco da história do grupo que você vivenciou? Quais mudanças você ressaltaria, tanto em relação aos integrantes, como em relação às coreografias criadas e apresentadas.
- 8- Como você veria a maneira como o grupo é conhecido na cidade de Florianópolis, no cenário nacional e internacional? Como a mídia em cada lugar falaria sobre o grupo?
- 9- O grupo e as pessoas que o conhece considera que é um grupo de dança contemporânea? Como você veria esse elemento e essa idéia de contemporâneo nas criações coreográficas?
- 10- Você percebe influências do mundo sonoro e musical, das artes plásticas e cênicas nos seus trabalhos? Quais as relações que você relevaria com essas atividades?
- 11- Quanto tempo em média é dedicado ao grupo ou aos grupos em que dança? Os integrantes costumam se encontrar fora de aulas, e ensaios? Geralmente em que momentos?

* Este roteiro serviu uma forma de orientar as entrevistas, que não se restringiram apenas às questões propostas.

ROTEIROS ADAPTADOS DAS ENTREVISTAS PARA CADA DANÇARINO/A

As questões abaixo são complementações ao roteiro de entrevistas já utilizado anteriormente na minha pesquisa de monografia, ou seja, para todos os dançarinos foram feitas perguntas sobre suas trajetórias e seus cotidianos em relação à dança, sendo que para cada um, especificamente, foram preparadas as questões abaixo colocadas.

I) Para **Elke Siedler** da *Siedler cia. de dança*:

- 1- Como acontecem as suas aulas? Elas começam com alongamentos e/ou exercícios de auto- massagem, e depois você passa algumas seqüências, ou é variado, há exercícios de improvisação também...
- 2- O que você entende por improvisação na dança? Você trabalha com ela nas aulas e em suas montagens cênicas?
- 3- Que material é utilizado nas aulas além dos corpos?
- 4- Você usa a barra? O que acha deste recurso?
- 5- Você faz aulas de dança também ou tem alguma outra atividade corporal além de dar aulas, dirigir e ensaiar? Qual a frequência?
- 6- De que percepções de corpo você parte para preparar suas aulas e seus espetáculos?

II) Para **Zilá Muniz**, professora de dança da UDESC:

- 1- Como você vê a questão de gênero no seu trabalho de dar aulas de dança para alunos do curso de Artes Cênicas da UDESC? Haveria alguns movimentos mais associados à figura do feminino e outros do masculino?
- 2- Que elementos você trabalha nas aulas e nos espetáculos que já preparou e apresentou? Haveria algum princípio de concepção corporal que permeia estas atividades?
- 3- Como é viver fundamentalmente com a atividade e a remuneração da dança? Que espaços de trabalho se tem?
- 4- Quais nomes você utiliza para passar um movimento ou uma seqüência para seus alunos?
- 5- Quantas horas por semana você passa com atividades de dança? Onde elas acontecem?
- 6- Partitura ou coreografia? Qual a relação?

III) Para **Karina Barbi**, bailarina do *Cena 11* e diretora do *Kaiowás*:

- 1- O fato de dirigir o *Kaiowás* e ser dançarina no *Cena 11*, que é um grupo que viaja em turnês, por exemplo, traz algum tipo de dificuldade em conciliar essas atividades?
- 2- Como a sua família reagiu e reage à sua escolha em ser bailarina? Como eles vêem isso?
- 3- O seu namorado é dançarino e trabalha no *Cena 11* também. É a primeira vez que você namora alguém tão próximo ao seu trabalho? Como vocês se conheceram?
- 4- Como ocorreu seu ingresso no *Cena 11*? Desde quando você está no grupo? E em relação ao *Kaiowás*, como surgiu? De que maneira vocês conseguiram o espaço? O grupo é registrado?
- 5- Os cabelos soltos, tanto nos ensaios, como em apresentações, seriam uma escolha, são propositais? Não atrapalham?

- 6- As aulas de balé têm alguma relação com outras técnicas corporais (*ai-ki-dô*, contemporâneo, dança de rua), ou é balé clássico apenas?
- 7- Vocês trabalham com improvisação? Como se dá o processo de criação?
- 8- Vocês estão preparando um trabalho neste momento, lê já tem um nome ou algo consolidado?
- 9- Vocês costumam trabalhar com outros objetos além do corpo e das vestimentas, não é? Vocês usam joelheiras, tênis... No espetáculo “Pausa” eu percebi que teve saltos altos, blusas com feltro, o que mais vocês usam em cena? Haveria relações entre os trabalhos apresentados e o que está sendo feito?
- 10- Você comentou comigo que não está trabalhando com uma direção específica em relação ao público, ou seja, não haveria frente ou trás ou lado... É a primeira vez que trabalha com isto?
- 11- Vocês pensam em colocar homens para dançar no grupo?
- 12- Fale um pouco sobre o que pensa da dança contemporânea em Florianópolis...

IV) Para **Vancléa Segtowich**, diretora do grupo *O’ctus cia. de atos*:

- 1- Os aquecimentos de cada trabalho são sempre voltados para a proposta de cada um?
- 2- Como é o processo de criação, os dançarinos também criam, dão palpites?
- 3- Quantos atores têm ao total no grupo?
- 4- Como acontece o processo de mudança em cada espetáculo? Nesse período vocês param de apresentar para consolidar mudanças ou continuam apresentando?
- 5- Há improviso no palco? Como você vê a improvisação na dança?
- 6- Que tipos de técnicas vocês trabalham mais?
- 7- Sempre há voz falada ou cantada em cena? Vocês fazem algo nesse sentido, aula de técnica vocal canto?
- 8- Cada trabalho tem um cd montado? Quando vocês mudam movimentos e encenações como fazem com os cd’s, eles mudam também?

V) Para **Marcelo Cavalcanti**, diretor e bailarino do *Khala*:

- 1- As aulas que você dá para as crianças são baseadas mais no *jazz*, *street dance*? Você trabalha também balé clássico, dança moderna ou contemporânea?
- 2- Você escolhe as músicas e os movimentos nas montagens coreográficas para as crianças? E para o grupo *Khala*, como o processo de criação e dá?
- 3- Quantos integrantes têm no *Kahla* e como surgiu o grupo? Que tipos de técnicas o grupo usa mais?
- 4- Fale um pouco sobre sua trajetória e escolha em ser dançarino, qual a relação com a família sobre isto?

VI) Para **Anderson Gonçalves**, *bailarino do Cena 11*: 1-Como é a relação da respiração na natação e na dança? Você faz alguma relação?

- 2- A idéia de fazer kung-fu e natação surgiu a partir de que?
- 3- Dentro de todo o seu percurso na dança, que fio condutor estaria ligando estas experiências de técnicas corporais. Quase seriam as relações entre os grupos e as técnicas pelas quais você já passou?
- 4- Pintar os cabelos, a barba, há alguma relação com seu trabalho em dança?

* quando estávamos falando sobre o processo de criação Anderson parou para mostrar seu caderno de anotações de dança e se levantou para fazer um passo e demonstrar o que queria dizer. Ele me disse que mesmo antes de dar aulas ou fazer

aulas de dança ele tinha um caderno de física e dança no qual anotava o que vinha na sua cabeça. Falou-me também que o termo “dança moderna” era o que aparecia de novo depois de ter dado aulas no clube da polícia.

VII) Para **Valeska Figueiredo**, diretora e bailarina do grupo *Aplysia*:

1- Como aconteceram as escolhas por algumas técnicas de dança que você procurou adotar ao longo de sua experiência como diretora do grupo?

2- De que maneira se dá o processo de criação atualmente? Vocês gravam, escrevem, ou fazem algum outro tipo de anotação para “fixar” coreografias? Vocês usam improvisação?

3- Como foi escolhido o tema e o nome do atual espetáculo “Universo Feminino”?

4- Aquele passo que gira em cima do ombro e se cai de barriga chama “peixinho”? Eu vi que vocês usam bastante, de onde vem?

5- Como é o processo de criação no grupo *Aplysia* e no projeto *Aplysia*?

CRONOGRAMA DA PESQUISA DE CAMPO

- Dia 18/03/05: Assisti ao *espetáculo* “SKR” do grupo *Cena 11*, no CIC.
- Dia 28/03/05: Participação na *aula* de Elke.
- Dia 14/04/05: Observação da *aula* da Elke (quinta das 19:00 às 20:30) CIC, sala 44.
- Dia 15/05/05: Observação do *ensaio* do grupo *Aplysia*.
- Dia 02/05/05: Observação da *aula* da Elke (Segunda das 10:00 às 11:30) CIC, sala 44.
- Dia 02/05/05: Observação da *Aula* da Elke para o grupo *Aplysia* (Segunda das 15:00 às 16:30) CIC, sala 44, depois assisti ao *ensaio* deste grupo.
- Dia 05/05/05: *Encontro* com Zilá, no CIC.
- Dia 07/05/05: Participação na Jam Session de dança, no CIC.
- Dia 09/05/05: Observação da aula Zilá, na UDESC.
- Dia 17/05/05: Contatos com Karina Barbi.
- Dia 17/05/05: Observação da aula de alongamento Elke, no CIC.
- Dia 23/05/05: Observação da aula de Zilá, segunda-feira, na UDESC
- Dia 23/05/05: Observação do ensaio do grupo *Kaiowás*, no espaço Fabiano e Giovana, centro da cidade.
- Dia 24/05/05: Observação do ensaio de Elke, no CIC
- Dia 30/05/05: Observação do ensaio do grupo *Kaiowás*, na academia Giovana e Fabiano.
- Dia 31/05/05: Observação da aula de Ai-Ki-Dô, no centro da cidade.
- Dia 03/06/05: Observação do ensaio do *Kaiowás*, na academia Giovana e Fabiano.
- Dia 04/06/05: Participação na Jam Session de dança, no CIC.
- Dia 07/06/05: Observação do ensaio Elke, CIC.
- Dia 17/06/2005: Observação do “ensaio geral” do grupo *Cena 11*, no CIC.
- Dia 20/06/2005: Observação da aula de Alejandro, no palco do CIC.
- Dia 22/06/2005: Observação do ensaio grupo *Cena 11*.
- Dia 26/06/05: Observação do ensaio do espetáculo “Sofia” da *O’ctus* Cia. de Atos, sala de dança da UDESC/ Ceart.
- Dia 27/06/05: Observação do ensaio do espetáculo “Gizela” da *O’ctus* Cia. de Atos, sala de dança da UDESC/ Ceart.

- Dia 07/07/05: Observação da aula de Marcelo Cavalcanti na escola “Branca de Neve”, onde dá aulas para crianças.
- Dia 07/07/05: Observação da aula de natação que Anderson faz, em uma academia em São José.
- Dia 10/07/05: Observação do ensaio do grupo *Khala*, na academia Albertina Ganzo.
- Dia 11/07/05: Observação da aula Alejandro, na sala da Academia do colégio Catarinense.
- Dia 14/09/05: “Error”, espetáculo solo de Elke Siedler, no palco giratório do SESC Prainha, Florianópolis.
- Dia 03/12/05: Participação na Jam Session de dança, na sala de dança do CIC. - Dia 06/12/05: Observação do ensaio do projeto *Aplysia*, na sala de dança do CIC.
- Dia 18/10/05: Assisti à apresentação do espetáculo “Universo Feminino” do grupo de dança *Aplysia*, dia, no teatro do CIC.

ENSAIOS DE 3 GRUPOS

Ensaio da Elke

Cheguei às 9:00 conforme o combinado, e Elke já estava dançando na sala. Parou para me receber e depois continuou seu ensaio solo. Trabalha com uma blusa branca que brilha no escuro. Há um corpo que conduz a si mesmo, se manipula. Parecia ser um improvisado com a blusa, mas não era, já era algo que tinha sido marcado e ela estava apenas repetindo. Elke parece ter suas partituras, apesar de não ter usado este termo, pois estava consultando um papel e lembrando, passando, marcando passos, movimentos. Tem algo das articulações, cotovelo, joelho. Um sapato era usado, e apenas por um pé, o que se apoiava na madeirinha curva para girar. Percebi que o espelho é um pouco seu coreógrafo, ou melhor dizendo, diretor.

O ensaio era sem música, acho que porque tinha quebrado o som. [*Não sei o quanto minha presença influenciou em seu ensaio, tentei ser o mais discreta possível, mas muitas vezes conversávamos nas suas micro pausas. Algumas informações que descrevo aqui foi ela que me falou, outras foram observações minhas*] Elke anota os movimentos que faz, para as suas coreografias não para as aulas, mas os que faz em pé, os do chão não a vi anotando. Percebi que ela entende bastante de bale clássico, o que pude confirmar com a entrevista.

O seu solo contém diversos giros na madeira, em diferentes planos. Ela leva a madeira para onde quer, dança, sem depois com de novo. (lembrei da patinação em gelo) Ela disse que a parte que ela vai dançar usando a madeirinha ela quer luz *strobosco*, para passar um idéia de confusão, fragmentação. Elke dá aulas em Jaraguá do Sul para um grupo de dança. De 15 em 15 ela vai a esta cidade.

Percebi que há uma idéia de *corpo elástico*, borracha, bastante chão, algo de capoeira, bem pouquinho. (Na entrevista Elke me contou que nunca deu muito para a capoeira, mas que faz Kung Fu) Ela passou uma coreografia que parecia bem consistente, não em processo, mas quase pronta para apresentar. Era um solo, sem música nem objeto algum. Acabei fazendo algumas perguntas que havia me esquecido durante a entrevista. Perguntei-lhe sobre como se dá o processo de criação, se a improvisação ajuda neste processo. Ela falou de suas criações mais recentes, uma de 30 min, sendo 6 minutos sem uso de música ou sonoridades. O “*Error*” foi uma concepção construída sobre o tema do cérebro, da personalidade. Sua teoria é de que o pensamento não pára. Tem um cenário... (?), não deu para eu anotar. Ela se interessou pelos *beboys* quando viu dois caras praticando, dois moleques que foram até levados para o *Cena 11*. Ficou no grupo entre janeiro de 1996, agosto 2002.

ENSAIOS do grupo KAIOWÁS

Ensaio 1

Cheguei no horário combinado. O espaço era um café tango que virava uma sala ao colocar as cadeiras e mesas bem perto da parede. As integrantes do grupo estavam se preparando pra começar o ensaio. Cumprimentei a Karina, e ela perguntou sobre a pesquisa e a entrevista que, segundo seu entendimento, eu faria com ela nesse mesmo dia. Disse-lhe que preferiria assistir a algumas atividades antes ao que e respondeu que não havia problemas. Falei também com a Adeli, uma integrante que eu conheci há

bastante tempo atrás, pois foi colega em um curso de dança. Eu lhe pedi para explicar-me ao certo onde fica o local das aulas de Ai-Ki-Dô. Ela me explicou e me falou um pouco também sobre que fazem, dizendo que o princípio é o fluxo, que a pessoa tem que seguir o fluxo, pois se ele muda, não haverá choque com o movimento da outra pessoa. Assim não se bate contra o outro e o fluxo é seguido.

As quatro integrantes tinham acabado de fazer aula de balé com uma integrante que é formada na área, a Karina Collaço. Estavam se trocando, se preparando para o ensaio, como mencionei, colocando joelheiras, sapato tipo tênis o que me lembrou um pouco as vestimentas utilizadas na *street dance*, roupa, até alguns movimentos eu depois pude ver, música de rap americano e brasileiro.

Passaram uma seqüência (SEQ. 1), que era em conjunto, os mesmos movimentos, porém sem uma definição igual das direções e espaço. Depois ficaram pesquisado individualmente, e às vezes uma ajudava a outra. “A intenção do corpo é não parar, disse Karina.” Pensei em um momento na relação vestuário movimento, que o sapato não induz nem possibilita muito o uso das pontas nos pés, e sim ao flex.

Havia algo de girar no ombro (eu se aproxima a danças de rua, mais especificamente ao *beboy*) e não no pé como o é no balé e dança moderna. Justamente, o *beboy* trabalha mais com as giro das pernas e não nas pernas, mas giros com a cabeça e tronco. A molecada do *beboy* faz roda e trabalha com flexões e jogo de pernas. Kiko Ribeiro, namorado da Karina, chegou na sala e sentou-se para assistir, por vezes dava uns palpites.

SEQ. 2- As duas Karinas ensaiando um duo, e Adeli e Bianca passando outras seqüências. “Não importa a frente”, frisava Karina, mas era preciso ter uma boa noção de espaço para não se trombar e se machucar. Tem algo de manipulação ou “ataque”, mas a resposta do outro, que esta sendo manipulado ou “atacado”, não é de ir contra, mas de deixar o fluxo seguir, como é a proposta no Ao-Ki-Dô.

Ensaio 2

Cheguei às 10:20, havia 3 integrantes, pois uma estava meio gripada e não pôde ir. Duas estavam manipulando e alongando uma delas que estava no chão, e assim iam se revezando, conversando também sobre o evento "Baila Floripa", apresentações de dança de salão. Acabaram a sessão e se prepararam para o ensaio: sapato, joelheira, cotovela. Creio que estavam terminando a aula de balé com o alongamento. O ensaio foi bem parecido com o outro, desta vez estavam passando seqüências individualmente. Pensei em um momento se os movimentos não estariam suscitando uma luta consigo mesmas...

Expressões: feijão, ai-ki-dô, quadril, braço, bote, chacoalhada (que era um movimento parecido com o da cobra com a língua, mas no caso era com o braço). Karina dirigiu um duo, orientando sobre a velocidade, qualidade de movimento. Era sem música. Karina falava: “isso tá bonito..., esta saída é bonita...” Ela repassava as seqüências e continuava criando na hora, não parecia ter trazido nada escrito ou até pensado e sim estar fazendo a criação na hora. Sugeriu fazer “quebradinhas”, pois quebra a mania de dançar em um fluxo contínuo.

Ensaio do espetáculo “Sofia” da O’ctus Cia. de Atos

O ensaio ocorreu em uma sala da universidade, sem espelho, nem barras, como costumam ser as salas de dança. Os artistas começaram se aquecendo e conversando

sobre o trabalho, o espetáculo infantil “Sofia”-o que deveriam lembrar dele, o que acharam da gravação que viram, o que mudou ou permaneceu, etc. Eram 4 dançarinos, todos alunos de Artes Cênicas da UDESC. A diretora Vanclléa comentou comigo que fazia duas semanas que não ensaiavam devido ao fim de semestre atribulado, e que nas férias acadêmicas iam voltar a ensaiar bastante.

O ensaio começou com uma “improvisação- aquecimento”, cuja proposta era deslizar no chão, subindo no máximo até o plano médio. Vanclléa pôs uma música, e eu acho que essa música fazia parte do espetáculo “Sofia”. A orientação era lembrar de um corpo boneco, do sono (característica e qualidade do espetáculo). Depois de 5 minutos no chão, a proposta foi explorar outros planos. Duas bailarinas e dois bailarinos era a formação do espetáculo em questão. Não havia quase contato entre eles no aquecimento improvisado. Passou-se a outra proposta que era pensar e mexer o quadril, mas com uma qualidade do “Sofia”, um corpo-onda. Pôs uma música, chorinho para essa parte. Não havia pausa nos movimentos dos artistas, e nem contato em todos os exercícios colocados.

Em duplas, trabalharam a idéia de sobe e desce, quando um subia o outro descia e assim ia trocando. Ao som de um outro choro os bailarinos fizeram este 4º exercício. Vanclléa falou em começar efetivamente o ensaio de “Sofia” e passou pelo menos as 1ª e 2ª partes. Começou com 1 boneca, a própria Sofia, e o tecido pendurado. Depois começam os duos, 2 casais que se carregam e trocam de par. Vanclléa parou para falar de algumas partes, para “limpar” os “solavancos”. Os 2 bailarinos treinaram formas de suporte, de carregar um ao outro, e quedas. A diretora e os bailarinos usam termos como “diagonal, aproveita o embalo, tira a cara de esforço”...

{A repetição nos ensaios é algo geral em todos os grupos que vi. Nos ensaios pude perceber isto, muitas repetições que não são colocadas na hora da apresentação, são parte dos ensaios. Talvez isto seja uma característica comum em algumas artes, como na música, na dança e nas artes cênicas}

Os bailarinos estavam usando joelheiras, o que é comum também entre os integrantes do *Cena 11, Kaiowás, Siedeler cia. de dança*. Tinha uma característica em balançar a cabeça dentre alguns movimentos dos bailarinos de “Sofia”. Palavras como corpo do sonho, a parte das sombras, parte do futebol, eram usadas pela diretora. Também se aqueceu a voz para treinar a parte do canto que tem no “Sofia”, no qual se usa microfones.

UMA DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO “SKR” APRESENTADO PELO GRUPO *CENA 11*

Fui assistir a um ensaio do SKR, espetáculo que já tinha visto na apresentação de estréia, e sobre o qual havia comentado que era preciso assisti-lo mais umas 10 vezes para assim realmente discorrer sobre.

Todos os integrantes encontravam-se no ensaio, era um ensaio geral que estava preparando para a apresentação em São Paulo dias 24, 25 e 26 de junho. Não só os dançarinos, mas também integrantes de outras atividades lá estavam: os dois jornalistas que se ocupam da parte de comunicação da Cia, o adestrador de Nina, a cadela que participa do atual espetáculo, Hedra, que se ocupa da trilhas sonoras, Malú, a professora de técnica clássica do grupo, o fotógrafo do grupo e que ao mesmo tempo manipula os robôs em cena, e o iluminador.

O chão do palco do CIC (Centro Integrado de Cultura) estava marcado com listras e números. Esqueci de perguntar se era do espetáculo ou por algum outro motivo interno do CIC. Bem, quando cheguei os integrantes estavam “passando alguns movimentos e marcações, por vezes era em solo, outras em duo. O adestrador também “passava” a parte da Nina com uma dançarina. Falei com o Anderson sobre entrevistá-lo e ele topou, foi muitíssimo prestativo e me passou seus horários, e conversamos sobre um encontro já para a entrevista. (Que acabou não acontecendo conforme combinado por motivos maiores e foi adiado, tendo a entrevista sido realizada em sua casa e não no café do Colégio Catarinense como seria segundo o 1º encontro marcado)

Depois de um tempo de “passagens de movimentações” e “marcações”, tendo alguns membros do grupo *Quasar*³⁴⁴ se instalado na platéia, as cortinas se fecharam, para poucos minutos depois, se abrirem, com a platéia pronta para assistir.

O ESPETÁCULO

O espetáculo começa com dois integrantes, um dançarino com um pano cobrindo o pescoço e o nariz estando de patins, e uma dançarina com um pano cobrindo todo o rosto. O bailarino de patins retira o pano do rosto da dançarina, Mariana, e ela diz “solta!”, cai no chão e logo em seguida uma barra é jogada sobre ela que a pega. Uma outra dançarina, a Marcela, entra e equilibra a barra no seu ombro. Depois entra mais uma, Karin com a cadela Nina, e em seguida entra um outro dançarino, o Alejandro.

Todos os outros entram em cena e a cadela Nina fica de pé, enquanto os dançarinos deitam. É um momento de silêncio. De repente, a cena se desfaz e começa uma outra em que há um duo com Karina e Kiko. (Essa parte lembra muito o início do “Procedimento 1”, que foi estudado e relatado por mim na monografia). O duo mostra uma proposta de diálogo entre os dois corpos, um colocando a mão em cima do ombro do outro, e este tirando-a, levando a um outro tipo de movimentação que é o de suportes: depois de o dançarino tirar a mão da dançarina algumas vezes, esta “se joga” em cima do dançarino que a recebe e a sustenta de diferentes formas. Em um momento, *parece que a dançarina está em cima dos ombros do dançarino, como se fosse uma barra, reta, dura.*

A cena seguinte compõe-se de três casais, dois compostos de homem-mulher, e um de mulher-mulher. Um componente de cada casal tapa os olhos de seus pares, que se

³⁴⁴ Grupo de dança goiano que havia feito duas apresentações nos dois dias anteriores ao ensaio,

movimentam como se estivessem sendo conduzidos. Entram outros dançarinos, interagem, e no final acabam ficando três mulheres na cena. Os movimentos nesta hora são compostos basicamente por quedas para trás, e logo em seguida começa um solo da Marcela. Mas a cena se enche novamente de dançarinos havendo um troca-troca bem rápido entre duos. As mulheres pulam nos homens e ficam em cima de seus ombros por alguns instantes. Uma dançarina fala “solta”, a cena se desfaz e começa um jogo de peso entre três corpos que parece a brincadeira do João-bobo. O que acontece em seguida é uma parte em que dançarinos colocam no palco uns bonecos de porcos que são articuláveis, que desmontam, e ficam “brincando”, mexendo com estes. (Esta cena não se repetiu na última apresentação do “SKR” que assisti. Não sei se tiraram propositalmente ou se algo aconteceu com os porcos, pois, por não estar mais no processo de pesquisa de campo propriamente dita, eu não entrei mais em contato com membros do grupo)

Alejandro dança um solo ao fundo de uma música tocada por violino e voz, esta ao vivo. Outros dançarinos entram movimentando-se de maneira fluida, com os corpos “mole”, desarticulados, apresentando uns “tiques”, sendo conduzidos e carregados por outros corpos, como se eles fossem os bonecos de porcos articuláveis. Karina e Mariana fazem em seguida um duo e acabam parecendo com os bonecos de porco também, as pernas dobradas umas nas outras, “emboladas”, os braços também, e, assim “emboladas” vão se movimentando juntas, rolando no chão, montando e desmontando os encaixes. Outro duo faz o mesmo tipo de movimentação, o Anderson e a Marcela. Letícia entra e dança um solo, enquanto Anderson se “desembrenha” e Alejandro e Marcela entram em cena dançando com as mesmas movimentações. Mariana e Kiko entram também, e no final, parece que quase todos os dançarinos estão em cena.

Começa um momento em que se coloca uma corda no meio do palco, e uma dançarina anda por cima da corda com um capuz tapando o rosto, conseqüentemente a visão. Um robô em forma de carrinho passa pelo palco enquanto uma dançarina, a Gika, desenha com giz branco alguns “X”s no chão. Anderson, Mariana e Letícia se posicionam em cima das marcas e “brincam” com quedas e equilíbrios, enquanto Alejandro brinca com um robô. Karin entra e coloca o robô em um saco de papel. Anderson e Alejandro dançam um duo, que logo se desfaz, com o Alejandro que corre, e começa um outro duo entre Anderson e Kiko. O grupo todo entra em cena e logo sai deixando Letícia só.

Três dançarinas entram e começam a vestir Letícia. A dançarina dança com Marcela, e em seguida Kiko entra em cena. Mariana dança com um tecido amarelo parecendo uma fita usada pelas ginastas, e outra dançarina, acho que a Karina, porta um tecido branco. Uma queria pegar a fita e no fim isso acabou por virar uma espécie de luta. Coloca-se o capuz e veda-olho em alguns dançarinos. O Anderson aparece sem roupa, e se coloca em um grande círculo de giz branco desenhado no chão fazendo movimentos de equilíbrio e desequilíbrio. O robô volta para a cena. Acontece um duo entre Karina e Letícia. Karin entra no meio com o robô que filma. As barras reaparecem nas mãos de vários dançarinos, e o robô também volta para a cena. Nina e Alejandro entram e andam pelo palco. (Havia umas cadeiras nas laterais do palco, mas como era um ensaio, creio que não faziam parte do cenário).

Karin e Anderson dançam juntos. Karin coloca os pés sobre seus joelhos, andando girando e dançando nessa posição. Marcela entra com um sapatão de palhaço, depois Gika portando os mesmos sapatos em cor diferente e fazem um duo (Não lembro se é nessas horas dos duos que a operadora de som fala os nomes dos dançarinos que estão realizando cada duo.) Kiko faz um solo e depois entra Anderson com o mesmo

sapato de palhaço. O robô reaparece. Começam duos entre homens e mulheres, e os homens parecem querer acalmar as mulheres não as deixando se levantar. Alejandro e Mariana fazem um duo, e em seguida entra a parte em que dois homens andam de patins pelo palco, segurando barras. Neste momento todos entram e começa a ter muita movimentação e agito no palco. As barras caem fazendo fortes ruídos. Um robô da barra.

Dançarinos falam “Vai!” “Vem!”. Jogam as barras para os colegas, vão para o chão equilibrando a barra. Muita coisa está em cena: robô, patins, barras... Uma barra cai em cima de Kiko e se faz silêncio. Começa um troca-troca de barras, e os dois dançarinos de patins vão colocando barras em cima de Letícia, que se encontra no meio do palco, e fica parada, equilibrando as barras. A dançarina vai descendo bem devagar, ao som dos pequenos ruídos das barras em cima de seu corpo, e à luz dos reflexos das mesmas. Assim termina a primeira parte do “SKR” e a cortina se fecha com Letícia no chão e as barras sobre ela.

A segunda parte do espetáculo começa com todos no palco dançando com uma tela ao fundo. A tela projeta uma filmagem de uma dançarina alemã falando e fazendo os movimentos enquanto fala. Os dançarinos repetem os movimentos. (neste ensaio eu não pude ficar até o final, mas com base nas duas apresentações que vi anterior e posteriormente posso resumir o que acontece depois) A cadela Nina reaparece em cena, interagindo com dançarinos. Há uma caixa transparente no meio do palco. Estes finalizam a segunda parte do espetáculo colocando placas transparentes dispostas umas bem perto das outras em forma de caracol, como se fosse aquela montagem que se faz com os dominós. Quando todas as placas já estão devidamente colocadas, a última delas é derrubada, levando todas as outras ao chão também - provocando o efeito dominó. A última placa puxa um fio que abre a caixa,.. Aparece uma filmagem de dois peixes brigando, e um texto explicando características desses peixes. Desta forma termina o “SKR”.