

**Universidade Estadual de Campinas  
Faculdade de Educação Física  
Departamento de Educação Motora**

**O Corpo e seus Textos:  
o Estético, o Político e o Pedagógico na Dança**



**Elaine Melo de Brito Costa**

Campinas/SP  
2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA-FEF - UNICAMP

C823c Costa, Elaine Melo de Brito  
O corpo e seus textos: o estético, o político e o pedagógico na dança / Elaine Melo de Brito Costa.-- Campinas, SP: [s. n.], 2004.

Orientador: Silvana Venâncio  
Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação Física,  
Universidade Estadual de Campinas.

1. Educação Física. 2. Dança. 3. Corpo. 4. Fenomenologia. 5. Hermenêutica. 6. Filosofia. I. Venâncio, Silvana. II. Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas. III. Título.

**O Corpo e seus Textos:  
o Estético, o Político e o Pedagógico na Dança**

*Este exemplar corresponde à redação final da tese de doutorado,  
defendida por **Elaine Melo de Brito Costa** e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 09 de Agosto de 2004.*

**Profª. Drª. Silvana Venâncio**

Orientadora

Campinas/SP  
2004

**Dedicatória**

*A Mainha, que me lançou aos belos passos dançantes da arte e da vida.*

*Aos corpos, que poetizam seu mundo vivido para tornar carne a arte dançante.*

## Reverência

Ao final de cada texto coreográfico e do espetáculo, os corpos dançantes agradecem a apreciação e o compartilhar das obras apresentadas, a presença, os aplausos e as críticas do público. Esse momento é chamado de reverência.

Da mesma forma, sinto o desejo de reverenciar, de agradecer a todos que estiveram comigo nos bastidores desta tese e que, de forma oculta e aparente, contribuíram com a escrita deste texto, tornando este escrito também um texto coletivo e dialógico, em construção. Reverências então a:

*Deus*, por presentear-me com a vida e tornar-me eterna aprendiz de sua sabedoria.

*Minha Família*, por ser uma instituição social importante na minha existência e por produzir relações de convívio, únicas e múltiplas que, muitas vezes, solicitou-me ser *igual a*, propiciando-me, sem eu perceber, o início de uma inquietude que hoje revela-se no exercício da heterogeneidade, da pluralidade como condição da vida familiar, da vida humana.

Especialmente Mainha, repleta de *Graça* como seu nome diz, pela expressão de amor, coragem e persistência diante da vida e pela sua presença incondicional neste e em todos os textos da minha vida; *Maribel*, meu Pai, pelo ensinamento de *passos* honestos necessários a uma vida digna.

*Alexandre*, noivo-amigo, por saber respeitar minhas ausências, demonstrando um amor amigo, por realçar sua presença nesse momento importante de nossas vidas que nos levará a tantas outras experiências significantes e felizes.

*Edja e Ellen*, minha irmã e meu irmão, pelo amor compartilhado, pelo respeito e tolerância às nossas diferenças que nos fizeram e fazem construir uma bela amizade no cenário de nossa família.

*Lucas, Rafaela, Sofia e Maria Eduarda*, meu sobrinho/afilhado e minhas sobrinhas, pelo revelar de mundos vividos cheios de saberes que se expressam nos

risos, nos choros, nas descobertas de seus corpos, nas explosões de alegria, de fantasia e de inocência, fazendo-me feliz.

*Helena*, minha avó materna, *in memorian*, *Deide*, minha tia, pela companhia amiga durante toda a minha formação. Juntas, ensinaram-me a assinalar na vida a solidariedade.

*Gleyce*, minha prima, pela sua paz, atitude companheira e atenciosa que muito me ajudaram nos imprevistos de informática durante a redação deste estudo.

*Joãozinho*, *Tia Lu* e *Quinzinho*, meus tios, por compartilharem comigo o lazer carioca, trazendo-me alegria e também por ajudarem-me sempre a compor meus textos acadêmicos e de vida.

*Silvana Venâncio*, minha Orientadora, pelo carinho, pela orientação exigente na construção deste estudo, porém sensível, que me fez buscar minha identidade acadêmica, ao redescobrir a dança em minha historicidade.

*Terezinha Petrucia da Nóbrega*, minha Co-Orientadora, pela amizade, pela orientação tecida por conhecimentos sensíveis e inspiradores, permeada ainda por elogios e críticas, que engrandeceu o texto estético, político e pedagógico do corpo dançante.

Docentes da Banca Examinadora, *Prof. Dr. Augusto Novaski*, *Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabeth Paoliello*, *Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gisele Schwartz* e *Prof. Dr. Eusébio Lobo* (membro da banca no exame de qualificação), por serem um público, carinhosamente crítico, cujas contribuições foram e são inspiradoras para a escrita deste estudo.

*Gaia Companhia de Dança*, de modo especial Prof. Edeilson Matias, coreógrafos Tíndaro Silvano, Mário Nascimento e coreógrafas Ivonice Satie e Wanie Rose e todos bailarinos(as), por serem horizonte de inspiração deste estudo e por autorizarem nossa convivência nos momentos de sala de aula, palco e camarins que fez com que eu interpretasse as experiências vividas pelos corpos dançantes e construísse nosso estudo.

*Faculdade de Educação Física*, especialmente o Departamento de Educação Motora, *Faculdade de Educação e Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp*, por promoverem disciplinas que desencadearam nossa construção teórica.

*Funcionários* destas faculdades e instituto, principalmente, *Dulce, Márcia e Kleber*, da Faculdade de Educação Física, por favorecerem um espaço acadêmico digno para a produção do conhecimento.

*Amigos da Pós-Graduação*, carinhosamente aos do Laboratório de Motricidade Humana, pela nossa caminhada tão próxima-distante.

*Capes*, pelo investimento em determinado momento deste estudo, o qual espero devolver à sociedade em forma de conhecimento e de produção de novos estudos.

*Universidade Estadual da Paraíba*, especialmente ao Departamento de Educação Física, representados respectivamente pelas professoras *Sidilene Gonzaga de Melo*, Pró-Reitora de Extensão e Assuntos Comunitários, e *Giselly Félix Coutinho*, Chefe de Departamento de Educação Física, *Dóris Laurentino*, Coordenadora do Curso de Especialização em Educação Psicomotora, e demais professores(as) deste departamento, por entenderem e criarem estratégias para que de forma mais tranqüila eu pudesse escrever meu texto.

Amigas e amigos, *Alessandra Souza, Goretti Lisboa, Ieda Parra, Tatiana Bierrenbach, Roberto Zulli, Eduardo Ribeiro, Cheng Chao, Jozilma Gonzaga, Shirlene Gonzaga*, pelo apoio e pelas conversas que me encorajavam ainda mais a seguir em frente.

*Alunos do Departamento de Educação Física/UEPB*, por apoiarem meu sonho ao entenderem meu afastamento e acreditarem que posso contribuir em sua formação profissional.

Futuros *Leitores*, público desta tese, pela apreciação-crítica que desencadearão outras reflexões sobre o corpo dançante e a composição coreográfica.

## Resumo

Neste estudo, o corpo dançante revela-se tanto autor como espaço cênico de inscrição do texto coreográfico. Sua qualidade de autor consiste em escrever o texto em si mesmo. Quanto ao espaço cênico, nele acontece a arte da dança.

O objetivo desta pesquisa é compreender os sentidos estético e político do corpo, que revelam a composição coreográfica como um texto, coletivo e dialógico, em construção, escrito pelo corpo.

A natureza fenomenológica deste estudo baseia-se em Merleau-Ponty, numa abordagem do corpo vivido e da sua descrição e também em Paul Ricœur, em sua concepção da hermenêutica, que interpreta a realidade a partir do corpo vivido.

Ao interpretarmos o corpo dançante no processo de composição coreográfica – na Gaia Companhia de Dança, em Natal (Brasil) – foram descobertos horizontes de significação e revelados os textos estético e político do corpo na dança.

O texto estético enaltece a criação do belo no próprio corpo, assim como a criação cênica pelo mapa interpretativo e pela experimentação significativa do movimento, estratégias utilizadas no processo de ensino-aprendizagem da expressão e intencionalidade do movimento. É o Ser dançante que desdobra suas inspirações, seus sentimentos e pensamentos em conhecimento sensível. No texto estético, o corpo reafirma sua qualidade de sujeito-objeto, por ser autor deste texto e espaço de sua escrita. O corpo escreve a obra de arte e cria o espaço cênico por meio de uma lógica sensível, que aponta interfaces entre inspiração e raciocínio, consciência e inconsciência, sujeito e objeto. O corpo dançante realça o campo da linguagem, especificamente a linguagem não-verbal, para falar sobre o nordeste brasileiro, o ambiente urbano e o comportamento humano. A abertura e a imprevisibilidade da linguagem do corpo afloram a sensibilidade para produzir múltiplos sentidos e percepções sobre estas temáticas. No entanto, é preciso a presença da leitura estética para não restringir a apreciação do texto estético ao fato do espectador gostar ou não daquilo que contempla, e sim saber apreciar a composição coreográfica em seus

elementos cênicos, tais como: técnica do movimento, figurino, cenário, maquiagem e música.

O texto político faz da dança um acontecimento político, em que a cena da arte dançante só é possível na presença do outro. A dança existe no corpo. No texto político, o corpo dançante revela outros horizontes de sentido para pensar a relação com o outro, não somente no ato da dança, mas também num cenário solidário, heterogêneo, plural, que respeita as diferenças. A política do corpo acontece tanto no espaço da ação e da liberdade, do cuidado de si, da experimentação, quanto no espaço vazio, que pode ser preenchido pela amizade, enquanto exercício do político.

Na composição coreográfica, o texto político é escrito pelo corpo em suas experiências *impossíveis* e *distantes*, que o desafiam a apontar outros cenários para as ações política e de amizade, além dos princípios preconizados pela família, religião, escola, que buscam, por sua vez, os iguais e os íntimos. Os corpos dançantes abrem perspectivas para novas formas de amizade, que solicitam a presença do outro em sua existência, para reavivar a convivência, o político na dança e em outros palcos.

O texto pedagógico perpassa pelos textos estético e político do corpo e anuncia a urgência do ensino da dança, baseado não somente no respeito à capacidade e potencialidade do corpo, como também no reconhecimento do outro, enquanto Ser criativo e escritor da vida humana. O texto pedagógico entrelaça dimensões corpóreas do Ser: subjetividade e objetividade, emoção e razão, pensamento e ação, necessárias à criação estética, política e didática. O aprendizado na dança ou em outras práticas corporais é tecido numa ação coletiva que precisa conviver, respeitar e tolerar as diferenças, como um direito à dança e à vida. É possível, então, compor conscientemente nossa historicidade, nosso mundo vivido numa experiência estética e política, fora do teatro, a partir da poética de nossa existência com o outro, que vislumbra novas formas de convivência com a família, a escola, a igreja, o trabalho, o casamento, os saraus e a dança.

## **ABSTRACT**

In this study, the dancing body reveals itself both as author and scenic space of the choreographic text inscription. Its author's quality consists of writing the text on itself. As to the scenic space, the art of dance happens in it.

The aim of this research is to understand the aesthetical and political body meanings, which reveal the choreographic composition as a collective and dialogical text, in its construction process, written by the body.

The phenomenological nature of this study is based on Merleau-Ponty's approach of the living body and its description, and also on Paul Ricoeur's conception of hermeneutics, which interprets reality, starting from the living body.

While we watched the dancing body in the construction process of the choreographic composition – in Gaia Dancing Company, in Natal (Brazil) – horizons of meanings were disclosed and the body aesthetical and political texts were revealed in the dance.

The aesthetical text praises the creation of beauty on the body itself, as well as the scenic creation, through the interpreting map and the significant movement experimentation, both strategies used in the teaching-learning process of the movement expression and intentionality. It's the dancing being who turns inspiration, feelings and thoughts into sensitive knowledge. In the aesthetic text, the body reasserts its subject/object nature, as being both author of this text and space of its writing. The body writes the work of art and creates the scenic space, by means of sensitive logic that points out to interfaces between inspiration and reasoning, consciousness and unconsciousness, subject and object. The dancing body emphasizes the language field, specially the non-verbal language, to speak about the Brazilian northeast, the urban environment and the human behavior. The openness and the unexpectedness of body language bring about the sensibility that produces multiple meanings and perceptions of these themes. However, the presence of the aesthetic reading is necessary, so that the

aesthetic text appreciation should not be restricted to one's mere liking or disliking what is presented. Quite the opposite, one should be able to aesthetically appreciate the choreographic composition in its scenic elements: movement technique, costume, scenery, make up and music.

The political text turns the dance into a political event, where the dancing art scene can only be possible in the presence of the other. Dance exists in the body. In the political text, the dancing body reveals other horizons of meanings to think over the relationship with the other, not only in the dance act, but also in a solidary, heterogeneous, plural scenery that respects differences. The body politics occurs both in a space of action, liberty, self-carefulness, experimentation and in an empty space that can be filled with friendship, as a political exercise.

In the choreographic composition, the political text is written by the body, in its *impossible, distant* experiences that challenge it to point out other scenarios for a political and friendly attitude, far beyond the principles commended by family, religion, school that, in their turn, seek their fellows and close friends. The dancing bodies open new perspectives to different kinds of friendship that demand the presence of the other in their lives, in order to revive familiarity, the political aspect in the dance and other stages.

The pedagogical text passes through the aesthetical and political body texts and announces the urgent need of the dance teaching, based not only on the respect for the body capacity and potentiality, but also on the recognition of the other as creative being and writer of the human life. The pedagogical text interlaces with corporeal dimensions of the human being: subjectivity and objectivity, emotion and reason, thought and action, all of them necessary for the aesthetical, political and pedagogical creation. The learning in the dance and in other body activities is interwoven with a collective action that has to respect, tolerate and live together with differences, so as to guarantee the full right to dance and to life. It will be possible then to rewrite consciously our history, our world lived, in an aesthetical and political

experience outside the stage, from the poetical aspect of our existence with the other that foresees new kinds of sociability with family, school, church, work, marriage, parties and dance.

## Sumário

	Página
<b>Lista de Anexo</b> .....	xv
<b>Lista de Imagem</b> .....	xvi
<b>Abertura</b> .....	01
O Despertar para o Estudo .....	02
A Composição do Estudo .....	05
A Composição do Método .....	16
Os Atos da Pesquisa .....	27
<b>I Ato</b>	
<b>O Texto Estético do Corpo: A Criação Cênica e a Linguagem</b> .....	29
O Corpo, o Espaço Cênico na Dança .....	30
Corpo, Linguagem, Textos Coreográficos .....	65
<b>II Ato</b>	
<b>O Texto Político do Corpo: O Existir com o Outro</b> .....	92
O Corpo dança o Talvez .....	93
O Cuidar de Si: A Dança dos Corpos Distantes .....	123
<b>III Ato</b>	
<b>Os Textos do Corpo para Outros Palcos</b> .....	156
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	166
<b>Anexo</b> .....	170

## **Lista de Anexo**

	Página
<b>Anexo</b>	
Descrição do Vivido .....	170

## Lista de Imagem

	Página
<b>Capa</b> - Tenho um Olhar... ..	i
<b>Abertura</b> – 5 Peças para 8 Espécies .....	01
<b>I Ato - O Texto Estético do Corpo: A Criação Cênica e a Linguagem</b>	
Imagem 1 - 5 Peças para 8 Espécies .....	29
Imagem 2 - Duas Faces .....	36
Imagem 3 - Fantasia Agreste .....	37
Imagem 4 - Fantasia Agreste .....	38
Imagem 5 - 5 Peças para 8 Espécies .....	49
Imagem 6 - Duas Faces .....	51
Imagem 7 - 5 Peças para 8 Espécies .....	56
Imagem 8 - Fantasia Agreste .....	60
Imagem 9 - Ensaio geral (retirada dos linóleos) .....	63
Imagem 10 - Duas Faces .....	71
Imagem 11 - Duas Faces .....	72
Imagem 12 - Fantasia Agreste .....	76
Imagem 13 - Fantasia Agreste .....	78
Imagem 14 - 5 Peças para 8 Espécies .....	83
Imagem 15 - 5 Peças para 8 Espécies .....	85

<b>II Ato - O Texto Político do Corpo: O Existir com o Outro</b>	Página
Imagem 16 - Fantasia Agreste .....	92
Imagem 17 - Duas Faces .....	98
Imagem 18 - Duas Faces .....	105
Imagem 19 - 5 Peças para 8 Espécies .....	107
Imagem 20 - Tenho um Olhar... .....	112
Imagem 21 - Tenho um Olhar... .....	114
Imagem 22 - 5 Peças para 8 Espécies .....	115
Imagem 23 - Duas Faces .....	118
Imagem 24 - Duas Faces .....	118
Imagem 25 - Duas Faces .....	127
Imagem 26 - Tenho um Olhar... .....	130
Imagem 27 – Concentração para entrar em cena .....	132
Imagem 28 - 5 Peças para 8 Espécies .....	136
Imagem 29 – Ensaio geral (montagem de figurino) .....	138
Imagem 30 – Tenho um Olhar... .....	149
Imagem 31 – Fantasia Agreste (montagem de figurino) .....	152
 <b>III Ato - Os Textos do Corpo para Outros Palcos</b>	
Imagem 32 - Tenho um Olhar... .....	156

## Abertura



## O Despertar para o Estudo

Após um movimento despercebido em que atravessasse minha experiência na dança, durante o mestrado; identifiquei uma lacuna em parte da minha experiência acadêmica, profissional, daí então despertei e senti necessidade de criar um novo *passo* para reaproximar-me da dança e preencher esse espaço vazio, se é que em algum momento estive distanciada. Sem perceber, criei linhas de fuga como livros, espetáculos, oficinas, seminários e lazer para reorganizar meu retorno à dança. Aos poucos, fui percebendo esta realidade, até ter a certeza, quando as pessoas que conheciam minha história perguntavam-me: “E a dança”?

Fiquei mais atenta aos meus pensamentos, e na maioria das vezes, via-me dançando. Vêm então a historicidade do corpo dançante no Grupo de Dança da UFRN: as aulas; as construções coreográficas; a vontade de dançar, o reconhecimento das minhas potencialidades, as reuniões conflitantes; o coreógrafo que exigia além das minhas possibilidades, inclusive técnicas; o corpo em seu limite, cansado e triste por ter sido exigido, preterido, mal entendido algumas vezes; a alegria dos ensaios, do palco, do camarim; o desafio; o convívio com o outro construindo amizades; a descoberta de movimentos; a concentração para entrar em cena; as responsabilidades assumidas; a obrigatoriedade e necessidade de ensaiar aos sábados, domingos e feriados; os desejos de dançar ... Enfim, despertei para algo que sempre esteve em mim e comigo: a dança.

Volto na figura da ex-bailarina inquieta com os sentidos do corpo na composição coreográfica. Diante de uma realidade que não posso mais negar, pois reconheço a dança em meu mundo vivido, recomeço investigando o grupo de dança que imprimiu parte da minha história com essa arte, *Grupo de Dança da UFRN*, hoje *Gaia Cia. de Dança*, de forma a vislumbrar minha trajetória profissional e criar minha identidade na dança a partir da minha experiência unida aos elementos deste estudo.

A opção por esta Companhia de Dança tem razões particulares não só por ter participado como dançarina, como também pela oportunidade de poder compreender e contribuir para melhoria de seu processo coreográfico. Além disso, reconhecendo a importância de seu trabalho artístico no cenário da dança potiguar há 14 anos na cidade de Natal/RN. O acesso ao grupo foi um critério relevante e fundamental, uma vez que se tornou necessária minha permanência freqüente, contínua desde as aulas, passando pelas composições coreográficas, ensaios, bastidores, coxias até o espetáculo.

Os primeiros passos da Gaia foram em 1990, com o nome *Grupo de Dança da UFRN*. O grupo agregava pessoas de diferentes cursos da universidade - Educação Física, Psicologia, Direito, Artes, Ciências Biológicas, dentre outros - e com experiências diversas, não somente voltadas para a dança; Projeto de Extensão do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte que tinha como objetivo unir à dança elementos pedagógicos, científicos e artísticos; muito embora o elemento científico tenha se perdido nessa caminhada, em função da ênfase atribuída ao elemento artístico. As aulas do grupo, inicialmente duas, e em seguida, três vezes por semana, baseavam-se principalmente no Método Dança-Educação Física desenvolvido pelo Prof. Dr. Edson Claro, fundador do Grupo de Dança da UFRN.

O Grupo de Dança da UFRN iniciava então um trabalho de ensino da dança, uma vez que seu corpo de baile era formado por bailarinos(as) com experiências muito diversas com a dança ou com outra prática corporal. Os bailarinos não eram e não são remunerados. São eles(as), que além de dançarem, exerciam e ainda exercem funções administrativa, produção, financeira, figurino, dentre outras. O grupo mostrou seu trabalho em outros palcos do Brasil, passando pela Paraíba, Pernambuco e São Paulo.

A arte da dança como um eixo de formação do indivíduo. Essa era a idéia norteadora deste grupo de dança. A base de sustentação técnica estava no Método

Dança-Educação Física e no balé clássico. O Prof. Edeilson Matias, ex-bailarino, exerceu e exerce um papel importante e fundamental nesse trabalho de dança. Dedicou-se e dedica-se ao trabalho desta companhia, assumindo por muito tempo as aulas, a administração, assistência técnica e artística, enquanto o Prof. Edson Claro estava afastado para o doutoramento e pós-doutoramento. Durante a produção de dados deste estudo, o Prof. Edeilson Matias respondia pela Direção Geral e Artística.

A diversidade dos corpos e a historicidade de cada um deles foram delineando o perfil do Grupo de Dança da UFRN. Porém, foi chegado o momento em que nem todos podiam e queriam seguir os novos rumos que se estabeleciam como metas. Bailarinos se desligaram do grupo, sejam por questões técnicas, profissionais, acadêmicas, financeiras, ideológicas ou tempo disponível. Outros chegaram. As aulas passaram a ser todos os dias da semana. Aos poucos, a direção do grupo, juntamente com os bailarinos, foi sentindo necessidade e atribuindo maior enfoque ao aprimoramento técnico e coreográfico. É assim que, em 1998, surge a Gaia Cia. de Dança, formada ainda por bailarinos universitários e também pela comunidade em geral.

Atualmente, a Gaia Cia. de Dança é uma referência artística, juntamente com outras, na cidade de Natal/RN. No *realese* do espetáculo *Atos*, o diretor geral Edeilson Matias aponta a diversificação coreográfica e de bailarinos(as) como principais características da companhia de dança. E ainda, as incrementações das produções artísticas ao trazer nomes importantes no cenário da dança como Luiz Arrieta, Ivonice Satie, Tíndaro Silvano, Mário Nascimento, Marco Aurélio Nunes, dentre outros.

Ao conversar sobre a pesquisa, pedimos autorização ao Diretor Geral, na época, Prof. Edeilson Matias, para acompanharmos o trabalho de composição coreográfica desta companhia de dança, em que o corpo e o processo coreográfico seriam eixos norteadores do nosso estudo. Solicitamos ainda permissão para obter e

utilizar as imagens produzidas durante as coreografias, neste estudo. Os coreógrafos Tíndaro Silvano, Mário Nascimento e Wanie Rose Medeiros também permitiram o acompanhamento do trabalho, bem como o registro fotográfico. Não acompanhamos a coreógrafa Ivonice Satie na construção do texto *Tenho um Olhar...*, por desencontros durante sua estada em Natal/RN. Porém, fomos autorizados pela direção a registrar imagens dos movimentos que compõem o mesmo durante os ensaios e espetáculos que, também fazem parte da composição. Nenhum deles fez qualquer objeção, a não ser o pedido de um deles para não sair nas imagens.

Foram três meses de acompanhamento dos trabalhos da Gaia Cia. de Dança e registro de observações. Durante esse período, estive presente em todos os dias de ensaio, incluindo sábados, domingos e feriados; do momento inicial em sala de aula até o momento do teatro, do palco. Os registros aconteceram a partir de 06 de agosto de 2001 (data da primeira montagem coreográfica) até 10 de novembro do mesmo ano (último dia de espetáculo). Segui o mesmo horário, de aulas e ensaios, estabelecido pela direção para a companhia de dança. Nos dias de espetáculo, permaneci com a Gaia desde a chegada até a saída dos bailarinos.

As composições coreográficas nesta Companhia de Dança, normalmente são mediadas por coreógrafos(as) convidados(as) que desenvolvem trabalhos em outras companhias pelos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. No espetáculo *Gaia Cia. de Dança em Atos*, que este estudo acompanhou, os coreógrafos convidados foram Ivonice Satie, Tíndaro Silvano, Mário Nascimento e Wanie Rose Medeiros.

## **A Composição do Estudo**

A partir dessa trajetória que entrelaça corpo e dança, compomos a problemática da pesquisa. A dança sempre esteve ligada ao corpo; porém, a ele foi atribuído um papel coadjuvante. Retomando sucintamente momentos desta trajetória,

encontram-se as danças da corte, dos negros, dos camponeses, da rua, do palco. Deparamo-nos com a nascente do profano, do sagrado e do artístico. Imaginamos o sentido, o significado da expressão de cada contexto e de cada *ser dançante*.

A história da dança no corpo pode então, ser contada da seguinte forma: a dança e o corpo estiveram entrelaçados na discussão do dualismo, do preconceito, da subserviência, do culto ou da expressão. Por outro lado, verificou-se que em certos setores e épocas do cristianismo o olhar para o corpo tornou a dança fonte de pecado. Foi o corpo que deu à dança seus momentos profanos e de celebração, reforçando o dualismo entre espírito e corpo. O corpo que dançava passou a ser causa de desvirtuamento do sexo e da matéria.

O corpo encorajou a dança e ao dançar, ele “quebrou normas” da igreja e da nobreza. Os campos, senzalas, cortiços e também a corte tornaram-se espaços de extensão do corpo que dançava. Cada corpo expressou sua crença e sua história. Por isso a dança de negros e pobres desagradou tanto a nobreza e parte do cristianismo. Entretanto, a nobreza dos grandes feudos, como trata Portinari (1989), também foi tomada pela dança. Foram os corpos dançantes que quebraram a monotonia da vida dos reinados. Na dança, eles forjaram o cumprimento da ordem de certos setores da igreja e da sociedade civil para revelar o seu desejo pelo outro, a necessidade de dançar consigo e com o outro.

Aos corpos nobres foram destinados professores de dança, em que a supremacia dos corpos aristocráticos fez surgir o balé da corte. O espetáculo era restrito. Realizava-se somente para os pares da nobreza. Ora, se hoje existe a resistência à dança, o que dizer da época de Luís XIV, em que apenas o homem dançava? O corpo masculino não apenas representava seus papéis específicos, como também os femininos. Numa leitura atual, poderíamos afirmar que o corpo levou a pensar sua própria mutação para tornar-se dança. E assim, diríamos que os corpos monárquicos construíram a profissionalização na dança.

Entre os saltos pela história da dança – mais precisamente no século XVIII na corte francesa – em seu contexto, foram-lhe atribuídas normas e nomenclaturas ainda hoje utilizadas. Destacou-se o corpo feminino, vestindo sapatilha de pontas e dançando balés românticos. Foi num adereço usado pelo corpo que se registrou historicamente a passagem do balé clássico.

Posteriormente, o corpo retirou dos pés as mencionadas sapatilhas e passou a dançar descalço. Ele começou a explorar o chão e descobrir que outras partes, além dos pés, podiam tocar o solo e promover a dança. O corpo então ampliou o espaço a ser dançando. Nas mãos, trazia a leveza dos lenços. Foi o momento da história da dança que o corpo trouxe a natureza. O corpo não a reproduziu, mas tornou-a fonte inspiradora da criação do movimento: a fluidez (dos ventos), o balanço (do mar), o ritmo (do vô das gaivotas). Enfim, o corpo criou códigos, elementos da dança a partir da natureza, fazendo surgir a dança moderna.

Na contemporaneidade, o corpo se fez novamente para dar vida a dança contemporânea. Ele deixou de ser esguio e possuidor de movimentos simétricos, como os do balé clássico, para se transformar em corpo atlético, com movimentos assimétricos. O movimento do corpo revela que a dança contemporânea surge com a composição de diversas técnicas (clássica, moderna, contato e improvisação, dentre outras) e com as expressões do cotidiano das pessoas, da cultura, da sociedade. A dança, não somente a contemporânea, busca encontrar a identidade de seu movimento, em que a técnica torna-se a poética no processo coreográfico.

O corpo na dança descobre e revela em cada passo que brota de suas articulações, sensações, experiências na dança ou não. O corpo descobre, cria técnicas de movimento consigo e com o outro em espaço e tempo múltiplos. Enfim, a própria compreensão conceitual da dança poderia ter sido estabelecida a partir da codificação, ou não, de técnicas do movimento realizadas pelo corpo.

Algo importante que perpassa toda a história da dança, seja no balé clássico, dança moderna e dança contemporânea, é a *composição coreográfica*. O público, estudiosos e parte dos admiradores da dança têm um pensamento sobre o significado da composição coreográfica. Essa idéia surge do que historicamente também foi construído, e ainda hoje se reproduz. Para muitos, a composição coreográfica é o momento que antecede o palco. Ela é a organização de uma seqüência tematizada de movimentos em que o coreógrafo(a) estabelece a forma, indica as regras e as ações. O bailarino(a) executa e reproduz a idéia do coreógrafo(a).

Cristalizou-se uma compreensão sobre a composição coreográfica que fez surgir rupturas que retratam a dicotomia entre coreógrafo e bailarino numa hierarquia de domínio/poder e submissão, respectivamente; como também, a fragmentação da composição coreográfica como processo e o espetáculo como produto.

Afastamo-nos então dessa leitura dicotômica e cristalizada da composição coreográfica para melhor observá-la e revelar um outro pensar e uma outra leitura a partir das experiências do corpo vivido, coreógrafos(as) e bailarinos(as), no processo coreográfico da Gaia Cia. de Dança.

Foi assim que surgiram as *questões de estudo* dentre tantas indagações até encontrar o enfoque dessa tese: os sentidos - *o que, o dizer algo* - do Corpo na composição coreográfica: *como ampliar a compreensão sobre a composição coreográfica a partir dos sentidos do corpo? De que forma o corpo torna-se espaço cênico criador de linguagem?*

A tese inspira-se na afirmação de que o corpo é autor e espaço cênico de inscrição do texto coreográfico. O corpo é autor porque é ele quem escreve, em si mesmo, o texto coreográfico. O corpo é espaço cênico porque é nele que a cena da dança acontece. A cena do texto coreográfico somente torna-se presente e existente com a autoria do corpo e no corpo. Ele assim é compreendido por ser primeira pessoa do singular, presença, experiência, tempo e espaço.

A dança existe no corpo que, por sua vez, se constrói a todo instante da trajetória humana para dar vida a um campo de linguagem. O corpo é o espaço cênico criador, transformador desta arte. Nossa compreensão conceitual de espaço cênico é construída a partir do pensamento de Azevedo (2002), sobre o movimento cênico. Este movimento é o deslocamento sucessivo que se forma e se desmancha em suas direções e níveis espaciais, em seu fluxo, do corpo do bailarino no espaço da representação. O movimento cênico é ainda produto da partitura total do texto. É o movimento cênico que favorece a compreensão da estética da obra completa.

É no espaço cênico onde se realiza e se expressa o texto coreográfico, no qual estão inseridas, impressas as concepções de dança, imaginação do mundo vivido dos autores desta arte. O corpo é espaço cênico porque inscreve e expressa esse texto em si mesmo a partir da construção sucessiva de sua historicidade e a convivência com o outro que se (re)forma no espaço e no tempo da dança. É na relação que o corpo é o espaço em que a dança revela-se, e ao mesmo tempo, em que a linguagem do movimento da dança transforma, amplia a vivência do corpo.

É o corpo em sua existência com o outro que desvela o texto coreográfico como sendo coletivo e dialógico, em construção. Ao afirmarmos que a composição coreográfica é um texto coletivo e dialógico, fundamo-nos em Ricœur (1976), quando discute sobre apropriação do sentido e em Arendt (1999), ao abordar a possibilidade da existência humana somente a partir do outro.

Para Ricœur, a apropriação não é um tipo de posse, uma forma de prender-se às coisas. A apropriação de um texto necessita anteriormente de uma atitude despojada do egoísmo e narcisismo. Paul Ricœur segue a idéia de Hans Georg Gadamer para melhor entender a apropriação, através da chamada fusão de horizontes. Significa que o horizonte do mundo do leitor está entrelaçado ao horizonte do mundo do escritor.

A idéia de Arendt (1999), do existir com o outro, é trazida para este estudo ao compreender que o texto coreográfico não é uma apropriação artística somente do coreógrafo. É também do bailarino, da Companhia de Dança da qual faz parte e do público. A composição coreográfica é criada no compartilhar de mundos vividos de coreógrafos, bailarinos e público. Cada um deles, em sua historicidade, participa da construção deste texto a partir de suas impressões sobre a narrativa do espetáculo, as técnicas de movimento e as atribuições de cores, luzes, figurinos, maquiagem. A escrita do texto coreográfico só existe porque o corpo torna-a possível, e ao mesmo tempo, porque existe o corpo do outro para dançar com ele ou apreciá-lo dançando.

O processo coreográfico é coletivo porque se fundamenta na relação intersubjetiva entre coreógrafos(as), bailarinos(as) e público na concretização e apreciação do movimento corporal. Esta intersubjetividade significa o encontro da historicidade, do mundo vivido de cada um deles para compor o movimento, a narrativa, a linguagem. É nesse nó de experiências que coreógrafo e bailarino, fundamentalmente, podem vivenciar, mesmo inconscientemente, os movimentos, os espaços e os tempos que estão em si mesmos e em sua volta, sem uma exigência inicial apreciativa, julgamento de valor ou pré-conceito para construir a linguagem da dança pela criação do movimento.

Baseando-se em Merleau-Ponty (1994), a historicidade é o processo tecido pelo corpo vivido, no qual retoma e amplia suas situações passadas-presentes, seja no campo da arte, sinestesia, religião, amizade. O mundo vivido, por sua vez, é conhecimento encarnado e primeiro, cuja fonte está no corpo vivido, na experiência do Ser. Somos nós, pesquisadora, coreógrafos(as) e bailarinos(as) que neste estudo nos fizemos Ser no mundo, pois nele o corpo pôde revelar o processo coreográfico como uma obra dialógica e aberta, em que o corpo revela-se autor e espaço cênico. Entendemos que o mundo vivido mostra-se com perspectivas múltiplas para olharmos

o corpo dançante e seus sentidos. O mundo vivido é a experiência que se abriga no corpo, e ao mesmo tempo, situa o corpo no espaço e no tempo, tornando-se um horizonte permanente de todos os saberes do corpo. O mundo vivido de coreógrafos(as) e bailarinos(as) são suas experiências impregnadas no corpo que encarnam o mundo. O seu mundo vivido não restringe à dança, mas amplia-se a partir dela criando outros horizontes de sentidos que transformam o próprio mundo numa arte dançante, seja pela realização, organização ou contemplação do movimento. São estas experiências que localizam coreógrafos(as) e bailarinos(as) no espaço-tempo atreladas aos saberes do corpo.

A partir de Merleau-Ponty (1980, 1994), compreende-se que o corpo vivido é aquele que habita e produz sentidos em suas experiências no mundo, com o outro. O corpo vivido encontra, constrói e sustenta sua história, seus saberes. O corpo vivido é o mundo encarnado, em função de sua relação com a cultura, história e a natureza biológica. É ele então que torna a composição coreográfica um texto encarnado, criado em si mesmo através das suas experiências, da sua historicidade, do seu mundo vivido.

Nesse estudo, todas as vezes que nos referirmos ao *corpo dançante*, remetemo-nos à compreensão do corpo vivido. O corpo dançante, focalizando principalmente o coreógrafo(a) e o bailarino(a), é autor desse texto coreográfico que cria, adequa, organiza e contempla o movimento cênico em si mesmo na existência com o outro.

Seguindo com o viés dialógico do processo coreográfico, ele se dá no diálogo entre coreógrafos(as) e bailarinos(as) sobre a temática da coreografia, a intencionalidade do movimento, o sentido das cores, a textura das roupas, a densidade da maquiagem para a luz do palco, a relação com o outro. Eles precisam ainda dialogar com técnicas de movimentos também diferentes, plurais, que são da criação da composição coreográfica. Posteriormente, o público é convidado a fazer parte do

diálogo com suas interpretações. É nesse encontro de experiência do corpo vivido que a composição coreográfica pode ser criada, transformada em arte. O diálogo e a construção coletiva entre as partes envolvidas nesse processo promovem esse entrelaçamento de horizontes, que por sua vez, dá vida a composição coreográfica como um todo.

O texto coreográfico está sempre em construção. Desde o momento em que o coreógrafo(a) é tomado(a) por uma inspiração artística, em sala de aula quando coreógrafo(a) e bailarinos(as) criam e ensaiam os movimentos, até o momento em que o texto coreográfico é apresentado ao grande público. Para muitos, a obra de linguagem da dança está finalizada; porém, ela ainda está sendo construída, pois falta-lhe o olhar singular daqueles que lhe assistem interpretando-a, atribuindo-lhe significado: o público.

A composição coreográfica torna-se aberta por despojar-se a olhar e dançar diferentemente as pessoas e as coisas que estão em volta (e que também fazem parte) do corpo, disponibilizar-se a transformá-las em linguagem do movimento, e ainda por permitir-se ser compreendida de diversas formas de acordo com o mundo vivido de coreógrafos(as), bailarinos(as) e público. Para Ricœur (1976), “o sentido de um texto está aberto a quem quer que possa ler” (p. 105). A composição coreográfica também está aberta a quem quiser e puder dançá-la, apreciá-la. Esse sentido aberto do corpo revela um texto coreográfico dialógico e coletivo.

Nossa compreensão de composição coreográfica inicia no pensamento de Dantas (1999), ao entender a criação coreográfica como processo de formatividade. Esse processo significa criação, recriação, adequação e organização de maneiras de atuar sobre o movimento e de criar formas elaboradas no corpo e pelo corpo, independentemente de ser coreógrafo(a) ou bailarino(a).

Seguimos também pela etimologia das palavras Coreografia e Texto. A primeira é de origem grega. *Choreia* quer dizer dança e *grafho* designa escrita. Logo,

coreografia é a escrita da dança. No que se refere ao Texto, em latim, *texo* significa tecer, fazer tecido, entrelaçar, compor ou organizar o pensamento em obra escrita ou declamada.

A composição coreográfica nesse estudo é compreendida como sendo um texto de movimentos cênicos escritos pelo corpo e no corpo que compõe e organiza a linguagem da dança no espaço e no tempo a partir de seu mundo vivido. O texto coreográfico é tecido no espaço cênico do corpo que elabora formas múltiplas da escrita da dança, revelando infinitas leituras sobre um mesmo texto dançante.

O texto coreográfico é construído na subjetividade dos corpos representada na experiência, imaginação, crença, qualidades físicas e técnicas, ações despojadas, criativas, espontâneas de cada um. Apesar de existir um saber, uma autoridade do coreógrafo(a), existe também um saber do bailarino(a) que torna a dança viva. Significa dizer que a intenção, imaginação, inspiração do coreógrafo(a) é somada à intencionalidade do bailarino(a). A subjetividade do coreógrafo(a) alia-se à subjetividade do bailarino(a) formando uma relação intersubjetiva na construção do texto coreográfico.

Ao entrelaçarmos o pensamento de Ricœur (1976) e de Merleau-Ponty (1980, 1994), afirmamos que a composição coreográfica é um texto escrito pelo corpo que encarna o mundo vivido de seus autores e revela uma forma possível de cada um deles, coreógrafos(as) e bailarinos(as), olhar e dançar as pessoas, os costumes, os comportamentos, os estilos de vida, a cultura, a técnica, as coisas, o mundo.

Dessa forma, a composição coreográfica está além de uma seqüência linear de frases de movimento, pois se revela como um processo cumulativo do corpo que não basta unir movimentos codificados ou não, mas significa dizer que a composição coreográfica é um texto inscrito e trabalhado no e pelo corpo que se elabora em sua experiência vivida, considerando a técnica, linguagem, intencionalidade, subjetividade, intersubjetividade, pensamento, sensibilidade,

teatralidade. O texto coreográfico possui o referencial de desvelar um mundo, uma forma possível de olhar para as coisas, por isso ele é plural ao trazer consigo uma atividade, ação múltipla em construção que relaciona o todo, a coreografia, e as partes, o outro, figurino, luz, cenário, maquiagem, técnica, linguagem, dramaturgia, poesia.

O corpo no texto coreográfico é um autor aberto a inspirações, criações e experimentações que possibilita a encarnação de um outro ou um novo mundo que revele a arte da dança. Conseqüentemente, o espaço cênico do corpo é também aberto, em tempos diversificados, para construir movimentos cênicos. O corpo discursa o aberto à medida que coreógrafos(as) e bailarinos(as) desestruturam qualquer ordem do conhecimento sobre a dança em movimentos codificados ou não, em que suas experimentações significantes emergem do vivido, considerando a imaginação, a plasticidade, a técnica e a sensibilidade. O texto coreográfico mostra-se aberto para cada pessoa que assiste ao espetáculo de dança. Logo, cada uma delas terá uma apreciação singular sobre o texto escrito pelo/no corpo. Para nós, a leitura que coreógrafos(as) e bailarinos(as) fazem do texto coreográfico é plural em função do corpo que discursa a obra de arte aberta.

O estudo visa compreender o sentido estético e político do corpo que revela a composição coreográfica como um texto, coletivo e dialógico, em construção, escrito pelo corpo. Interpretar o corpo no processo de composição coreográfica é criar horizontes de significação, compreendendo-o como texto do próprio corpo.

A justificativa do estudo encontra-se em minha experiência vivida quando despertei que os movimentos do corpo na dança falavam-me e falam-me pelo sentimento plural que me faz contemplá-los e impulsiona-me a estudá-los. O estudo instigou-me a compreender que os movimentos do corpo vivido são muito mais que a execução de uma habilidade motora. Eles são: a descoberta do corpo pelo gesto; a necessidade de criar e improvisar para dançar com o outro; o desafio de experimentar e ampliar as relações de convívio; a urgência de aprimorar a técnica pelo grau de

complexidade do movimento; a utilização da repetição com forma significativa; o desencadear de conceitos, de formas de olhar o mundo e lidar com as diferenças.

Considerando meu envolvimento com a dança, sendo professora de Educação Física, acredito que, ao pesquisar esse universo da linguagem do corpo no processo coreográfico, estaremos contribuindo para os estudos sobre o corpo e a partir dele, poder apontar uma perspectiva de ser um campo de vivência e reflexão no movimento vivido, desdobrando-se em possibilidades epistemológicas, éticas e sociais.

Outro aspecto é a contribuição deste estudo para a construção de elementos teóricos para o debate epistemológico da Educação Física, buscando interrogar os saberes constituídos do corpo, compreendendo-o como autor de linguagem formada por narrativa marcada pelo código artístico, considerando os sentidos, estético e político, do corpo na composição coreográfica. Esse estudo sobre os sentidos do corpo na dança, traz fundamentos teórico-filosóficos que realçam as interfaces entre diferentes campos de conhecimento.

É no campo do discurso, da linguagem que se busca nesse estudo a compreensão do corpo como autor e espaço cênico, logo criador de linguagem, comunicação e expressão. Essa perspectiva nos convida a transpor a causalidade do conhecimento, num momento em que não se exigem somente posturas envolvidas pela “tempestade” terminológica, pelos reducionismos e pelos modismos que perpassam, não somente a Educação Física e a Dança, mas também pela ousadia e disponibilidade para novas configurações epistemológicas sobre o Corpo e a Composição Coreográfica.

O estudo revela-se também em consonância com a perspectiva de diálogo entre os saberes, compreendido num desdobramento do corpo em movimento e da sensibilidade visualizados na experiência estética e política do corpo. Contribuindo também por apresentar parâmetros de compreensão e apreciação da obra coreográfica como instrumento estético, político e didático.

Essa pesquisa pode desdobrar-se em elementos que reforçam a compreensão da dança como linguagem sensível e como expressão da motricidade humana, que configuram possibilidades de outro arranjo para o conhecimento, expresso na dimensão estética e política do *corpo dançante*.

### **A Composição do Método**

O estudo é de natureza fenomenológica, baseando-se em Merleau-Ponty, numa abordagem do corpo vivido e da sua descrição. A partir dessa abordagem, há um entrelace com a hermenêutica, em Paul Ricœur, pela interpretação da realidade, tomando como referência o corpo vivido.

Torna-se relevante, antes de dialogar com a hermenêutica, em Paul Ricœur, localizar conceitualmente a hermenêutica e posteriormente apresentar seu conceito neste estudo. Baseando-se em Palmer (1969), em sua obra *Hermenêutica*, o autor apresenta o campo da hermenêutica sob seis olhares diferentes. A interpretação do campo hermenêutico perpassa pela dimensão bíblica, filológica, científica, *geisteswissenschaftliche*, existencial e cultural. Cada uma delas mostra um olhar que se dirige à hermenêutica, trazendo elementos diferentes, porém legítimos na atividade interpretativa, principalmente no que se refere ao texto.

A *hermenêutica como teoria da exegese bíblica* está relacionada à interpretação das escrituras bíblicas. Esta definição é a mais antiga, é também considerada a mais difundida. Definição esta que surgiu diante da necessidade de regras para uma exegese adequada das escrituras bíblica. Após a publicação da obra de Danhauer, no ano de 1954, *Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum*, primeiro livro a mencionar no título a palavra hermenêutica, passou a existir uma certa freqüência quanto ao uso da palavra hermenêutica, principalmente na Alemanha. De modo geral, os sacerdotes ansiavam a criação de

manuais de interpretação que pudessem auxiliá-los na exegese das escrituras, uma vez que eles estavam desligados de recursos à autoridade da igreja para apontar decisões sobre questões de interpretação.

Um aspecto importante discutido por Palmer é que existe geralmente uma tendência da hermenêutica bíblica de confiar num ‘sistema’ de interpretação que possibilita interpretações de passagens individuais. Enfatiza ainda o autor que na hermenêutica protestante busca-se um ‘princípio hermenêutico’ que seja direcionador: “o texto não é interpretado em si mesmo; de facto pode ser que isto seja um ideal impossível. A hermenêutica é o sistema que o intérprete tem para encontrar o significado oculto do texto” (p.46).

A *hermenêutica como metodologia filológica* está relacionada à transformação gradual da hermenêutica bíblica numa hermenêutica considerada como “conjunto de regras gerais da exegese filológica, sendo a Bíblia um objecto, entre outros, de aplicação destas regras” (Palmer, 1969, p. 49). Essa transformação baseia-se no desenvolvimento do racionalismo e também no advento da filologia clássica, no século XVIII. A partir do método histórico-crítico na teologia, as escolas de interpretação bíblica ‘gramatical’ ou ‘histórica’ passaram a afirmar que os métodos interpretativos bíblicos eram aplicados às demais obras.

A *Hermenêutica como ciência da compreensão lingüística* foi pensada por Schleiermacher como sendo ‘ciência’ ou ‘arte’ da compreensão. A passagem conceitual da hermenêutica como conjunto de regras, sistema coerente a uma ciência que narra as condições de compreensão em qualquer diálogo é o resultado de uma hermenêutica geral, em que seus princípios podem ser base para qualquer tipo de interpretação de texto.

A hermenêutica geral inicia o conceito de hermenêutica não disciplinar. Sendo este, o primeiro olhar voltado para a hermenêutica no qual a define em si mesma como estudo da sua própria compreensão.

A *Hermenêutica como base metodológica para as Geisteswissenschaften* foi enfatizada, inicialmente, por Dilthey ao perceber que a hermenêutica atuaria como disciplina eixo sendo base para todas disciplinas centradas na compreensão da arte, comportamento e escrita do ser humano. *Geisteswissenschaften* significa todas as humanidades e ciências sociais, todas as disciplinas que interpretam as expressões da vida interior do homem (gestos, atos, obras de arte, literatura, leis, história).

Para Dilthey, a interpretação das expressões essenciais de nossa vida, tanto no campo das leis, literatura ou bíblica, implica um ato de compreensão histórica, uma operação significativamente diferente da quantificação científica do mundo natural, pois nesta compreensão histórica está em jogo um conhecimento pessoal, particular do que significa ser humano.

Dilthey, segundo Palmer (1969), percebeu a hermenêutica como disciplina cujo enfoque central está na interpretação de um objeto histórico, um texto. Para ele, a hermenêutica é “a base mais humana e histórica para o seu próprio esforço de formulação de uma metodologia verdadeiramente humanística das *Geisteswissenschaften*” (p. 50).

A *Hermenêutica como fenomenologia do Dasein e da compreensão existencial* surge a partir da obra *Ser e Tempo* de Heidegger, na qual foi apresentada como ‘hermenêutica do Dasein’. Esta, refere-se à explicação fenomenológica da própria existência humana, em que a compreensão e a explicação são formas fundamentais desta existência. Este pensar sobre a hermenêutica do *Dasein* transforma-se também em hermenêutica por apresentar uma ontologia da compreensão, em que sua investigação possui caráter hermenêutico, seja nos conteúdos ou nos métodos.

A hermenêutica caminha ainda para a fase lingüística com os estudos de Gadamer, ao afirmar que “um ser que pode ser compreendido é linguagem” (PALMER, 1969, p. 52). A hermenêutica promove o encontro do Ser com a linguagem. É a

hermenêutica que irá aprofundar nas questões filosóficas da relação da linguagem com o Ser, juntamente com a compreensão, história, existência e realidade.

*A Hermenêutica como um sistema de interpretação: recuperação de sentido 'versus' iconoclasmo* baseia-se fundamentalmente em Paul Ricœur. A partir de sua obra *De l'Interprétation*, publicada no ano de 1965, a hermenêutica é compreendida como “processo de decifração que vai de um conteúdo e de um significado manifestos para um significado latente ou escondido” (PALMER, 1969, p. 52).

O autor segue afirmando que a hermenêutica, para Ricœur, está ligada aos textos simbólicos (símbolos unívocos – sentidos únicos e símbolos equívocos – verdadeiro centro da hermenêutica) com diversos significados. Estes significados podem constituir uma unidade semântica (com significado superficial coerente e profundo). A hermenêutica é o sistema pelo qual o significado mais profundo é desvelado, para além do conteúdo manifesto.

O iconoclasmo é ressaltado na hermenêutica freudiana, cuja função é nos tornar indivíduos desconfiados, inquietos sobre o conhecimento que temos sobre nós, e nos solicitar que acabamos com os nossos mitos e ilusões. Encontrar o sentido oculto em sonhos e lapsos de linguagem mostra uma desconfiança na superfície, ou a realidade manifesta.

Diante das abordagens do sentido e do iconoclasmo na interpretação dos símbolos, Ricœur (1976) afirma “que não pode haver regras universais para a exegese, apenas teorias separadas e opostas, relativas às regras de interpretação”(p. 53).

Esse estudo compreende a hermenêutica como toda disciplina que proceda por interpretação no sentido de discernir o oculto no aparente, de desdobrar níveis de significação implicados na significação literal do texto. O texto concentra sentidos. O campo hermenêutico então é constituído na circunscrição em que a concentração de sentidos é toda estrutura de significação que entrelaça um sentido

direto, primário, literal, designa, por acréscimo, outro sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro (RICŒUR, 1978).

O sentido remete-se ao *o que, dizer algo*, do corpo na composição coreográfica. Nesse estudo, o sentido está fundamentado no pensamento de Paul Ricœur por afirmar que a hermenêutica é a interpretação da realidade vista como nós somos, na complementariedade das coisas, da experiência vivida do corpo na dança. Interpretar é criar horizontes de significação desta experiência. A interpretação está onde existe sentido múltiplo. É na interpretação que a pluralidade dos sentidos torna-se manifesta. Segundo Palmer (1969), essa é a característica ubíqua da interpretação, uma vez que, a interpretação está em todos os lugares de formas diferentes.

Para Novaski (1984), a interpretação mantém-se aberta ao esforço, disponível, compromissada. Em nosso estudo, ela esforça-se para desvelar os sentidos do corpo na composição coreográfica, mostra-se disponível para compreendê-lo no movimento com o outro e abriga o compromisso de assumir a autoria do corpo no texto coreográfico. A hermenêutica nos permitiu revelar, de forma não-linear, os sentidos do corpo na composição coreográfica.

A hermenêutica trouxe à linguagem escrita um modo de ser que “a visão ordinária obscurece ou até reprime”, como afirma Ricœur (1976, p. 72). E assim, nossa justificativa pela hermenêutica, dada a possibilidade de um olhar ampliado para a composição coreográfica da dança, em que o corpo assume a autoria, a cena do processo, a escrita do texto. De forma a atingir o objetivo de compreender os sentidos do corpo ao revelar o texto coletivo e dialógico da composição coreográfica, em construção, escrito pelo próprio corpo.

O Método Hermenêutico é caracterizado pelo campo circular formado pela conjectura e a dialética entre a explicação e a compreensão. Essa característica não pode ser entendida como etapas metodológicas. Isso dificulta o nosso intuito de expressar em palavras a trajetória metodológica deste estudo, em função da

circularidade que impede uma descrição de uma ordem imprecisa. Mas não há como fugir das palavras, nesse momento. Reforça Ricœur (1976),

a reconstrução da arquitectura do texto toma a forma de um processo circular, no sentido de que no reconhecimento das partes está implicada a pressuposição de uma espécie de todo. E, reciprocamente, é construindo os pormenores que construímos o todo. Não existe nenhuma necessidade, nenhuma evidência a respeito do que é importante e do que é sem importância. O próprio juízo da importância é uma conjectura (p. 88-89).

A construção da conjectura é o início em busca da compreensão, afirma Ricœur (1976). No presente estudo, baseando-se neste filósofo e em Merleau-Ponty (1994), a conjectura significa criar sentido para o texto coreográfico na experiência do corpo vivido na dança. Fazer conjecturas, compreender os sentidos do corpo no texto coreográfico faz-se necessário por representarem uma compreensão inicial destes sentidos, impressos no corpo. As conjecturas favorecem ainda vislumbrar ações de coreógrafos(as) e bailarinos(as) da Gaia Cia. de Dança, na experiência do corpo vivido, mesmo sabendo que a intenção dos mesmos está além do alcance.

Para Ricœur (1976), não há uma norma, regra pré-estabelecida para fazer conjectura; porém, há como legitimá-la. A autenticidade da interpretação está representada no caderno de campo, juntamente às imagens fotográficas. Os sentidos do corpo na composição coreográfica são interpretados a partir da minha experiência na Gaia Cia. de Dança, minha historicidade na dança registradas no caderno de campo e nas imagens.

Quanto à dialética da explicação e compreensão, Ricœur (1976), atribui uma ação correlata, dialógica da compreensão e explicação, denominada de conversação. A dialética entre a explicação e a compreensão constrói um processo circular em que se compreende o sentido do locutor (o sentido do corpo na composição coreográfica – criar a arte da dança em si e com o outro) e compreende-se o sentido da enunciação (o sentido da linguagem que o corpo enuncia).

Existe uma tendência da compreensão e a explicação sobreporem-se e a transitar uma para a outra. “Na explicação explica-se ou desdobra-se o âmbito das proposições e significados, ao passo que na compreensão compreende-se ou apreende-

se como um todo a cadeia dos sentidos parciais num único acto de síntese” (RICŒUR, 1976, p. 84). A compreensão está ligada à unidade intencional do texto, revela a síntese do texto como um todo. Estabelece, portanto, as conjecturas. A explicação volta-se para a estrutura analítica do texto.

A explicação e a compreensão formam um único processo. Ricœur (1976), descreve essa dialética, inicialmente, a partir do movimento da compreensão para a explicação; posteriormente, do movimento da explicação para a compreensão. Neste primeiro momento, a compreensão “será uma captação ingênua do sentido do texto enquanto todo.” No segundo, “será um modo sofisticado de compreensão apoiada em procedimentos explicativos” (p. 86). A compreensão, no princípio, é uma conjectura; no fim, satisfaz o conceito de apropriação (distanciação relacionada à plena objetivação do texto). A explicação aparece como mediadora entre estes dois movimentos de compreensão.

No método hermenêutico é relevante e necessário identificar as referências (acerca de que, sobre algo) do texto que podem ser ostensivas e não-ostensivas. Elegemos a descrição como uma referência ostensiva por significar a materialização, escrita e imagética, da experiência do corpo no processo de composição coreográfica a partir de situações vividas por coreógrafos(as) e bailarinos(as). A referência ostensiva, através da descrição identifica, localiza o processo coreográfico da Gaia Cia. de Dança, para aqueles que não estiveram presentes.

No que se refere à referência não-ostensiva, aquela que possui uma função poética; é ela que extrapola a descrição revelando horizonte de significados para o sentido do corpo na composição coreográfica, como também para além da dança. Sobre sentido, Ricœur (1976) afirma que:

O sentido de um texto não está por detrás do texto, mas à sua frente. Não é algo de oculto, mas algo de descoberto. O que importa compreender não é a situação inicial do discurso, mas o que aponta para um mundo possível, graças à referência não ostensiva do texto. A compreensão tem menos do que nunca a ver com o autor e a sua situação.

Procura apreender as posições de mundo descortinadas pela referência do texto. Compreender um texto é seguir o seu movimento do sentido para a referência: do que ele diz para aquilo de que fala (p. 99).

As referências ostensivas e não-ostensivas são necessárias ao texto porque não tínhamos a intenção precisa de coreógrafos(as) e bailarinos(as) na composição coreográfica, uma vez que não os entrevistamos. Daí a necessidade de superá-la, atribuindo-lhe sentidos. Significa que a compreensão do texto coreográfico não assumiu uma dimensão psicologizante, analisando o estado emocional de coreógrafos(a) e bailarinos(as) na transmissão e execução dos movimentos ou apresentando um sentido linear para os movimentos criados nas coreografias *Duas Faces*, *Fantasia Agreste*, *Tenho um Olhar...* e *5 Peças para 8 Espécies*.

A descrição associada à poética discute os eixos de compreensão do estudo, construindo um texto que une o escrito (a descrição no caderno de campo, diálogo como autores, redação da interpretação) e o visual (as imagens). Baseando-se nas idéias de Leite (1998), o encontro do texto visual e verbal/escrito nos possibilitou criar um texto polissêmico e complementar, corroborando com a própria linguagem da dança também polissêmica. Nesse estudo, as minhas vivências, as de outros corpos, as palavras dos autores e as imagens estabeleceram diálogos e se tornaram complementares.

Como base em Ricœur (1978), não há como constituir qualquer interpretação significativa sem buscar eixos de compreensão disponibilizados numa determinada época, como mito, alegoria, metáfora, analogia. A relação entre o interpretar e o compreender mostra um dos vieses da expressão hermenêutica que é a *hermeneia*. Esta, por sua vez, não está restrita à alegoria, mas refere-se ao discurso significativo (hermeneia). Os eixos de compreensão são discursos significantes do corpo vivido no processo coreográfico da Gaia Cia. de Dança que captam, apreendem de determinada realidade expressões significantes, e “não obtém pretensas impressões provenientes das coisas mesmas” (p. 8). Eles perpassam toda a construção desse

estudo, que tem como eixos de compreensão: O Corpo no Espaço Cênico e na Linguagem, O Corpo no Existir com o Outro.

Os Instrumentos de produção de dados foram o caderno de campo (registro das observações *in loco*). O caderno de campo não se caracterizou somente como documento puramente descritivo que narra e ilustra em imagens, mas também, reflexivo, considerando minhas impressões sobre as ações e relações reveladas durante a composição coreográfica. Ao permanecer sentada num canto da sala, transformava em palavras minha experiência junto ao processo de criação na Gaia Cia. de Dança. Não havia ordem quanto à obtenção de imagens, anotações e reflexões.

No caderno de campo está registrada minha experiência vivida no processo coreográfico da Gaia Cia. de Dança. Ele possibilitou uma descrição e apreensão mais detalhada do processo coreográfico. Nele contém elementos significantes para eu interpretar as composições coreográficas, ensaios e o espetáculo. Ele fala sobre o cotidiano do processo coreográfico, incluindo reflexões e situações vividas pelos bailarinos(as), coreógrafos(as), as dificuldades técnicas para criar o movimento, as reestruturações das coreografias, os intervalos, a montagem de palco, figurino, conflitos e a proximidade das relações intersubjetivas, a técnica do movimento impressa no corpo.

Quanto à imagem, ousamos correlacionar uma idéia de Paul Ricœur à pesquisa: as imagens associadas à descrição no caderno de campo foram como uma partitura musical, e o pesquisador, assumindo o papel de maestro, seguiu as instruções de suas notas, de suas formas criadoras e linguagens. Entretanto, compreender não foi somente repetir as “aparências” das imagens num texto escrito, mas nestas, enfatizar o meu vivido na composição coreográfica da Gaia Cia. de Dança.

As imagens não são meras ilustrações, nesse estudo, são um recurso metodológico que se fundamenta na linguagem visual e que se complementa às

descrições das observações *in loco* para compreender o sentido estético e político do corpo dançante na criação coreográfica.

Foram utilizados doze filmes (asa 400, 36 poses), obtendo uma média de 430 imagens. As imagens foram realizadas por mim. Percorria a sala de aula tendo o cuidado de não tomar a frente do coreógrafo e bailarinos e, tampouco atrapalhando o andamento dos trabalhos. Os critérios para fotografar não foram pré-estabelecidos, mas todos os acontecimentos e situações eram dados importantes para entender o processo coreográfico: o processo de construção do movimento, a relação coreógrafo e bailarinos, bailarinos e bailarinos, a montagem de figurino e palco, dentre outros.

A justificativa pelas imagens, como complemento das observações *in loco*, dá-se pela capacidade de interpretar inúmeras possibilidades, no campo da arte, como fonte documental capaz de captar, traduzir e interpretar o processo coreográfico. Através delas, buscamos enfatizar os sentidos do corpo na criação coreográfica. Como aborda Leite (1998), “ao que é impossível descrever, torna-se indiscutível a prioridade da imagem visual, por sua capacidade de reproduzir e sugerir, por meios expressivos e artísticos, sentimentos, crenças e valores” (p. 44).

Corroboramos o pensamento da autora, ao afirmar que a imagem não é neutra. Ela contém significados diversos. No estudo, percebemos que uma mesma imagem revelou várias nuances entre a criação, experimentação e/ou observações do movimento; os recursos didáticos utilizados na transmissão do movimento, através da observação, experimentação, demonstração e da apresentação de material audio-visual.

Ainda refutando ao pensamento de Leite (1998), a transmissão direta do texto visual torna-a, de certa forma, parasita da linguagem verbal. Mesmo na tentativa de transformar as palavras em imagens, a exemplo, as diversas obras de literatura que foram trazidas para o cinema ou televisão. As imagens do corpo na composição coreográfica, reveladas nesse estudo, precisaram do meu mundo vivido, da minha historicidade, materializadas nas minhas palavras, como também de coreógrafos(a) e

bailarinos(as) da Gaia Cia. de Dança para refletir teoricamente os sentidos do corpo no processo coreográfico da dança. Portanto, tanto o desenho como a fotografia não reproduzem abstrações. Elas indicam um acontecimento concreto, singular, o presente.

As imagens do corpo dançante ratificam a descrição da ação criadora, mutante e relacional do corpo na composição coreográfica. Como aborda Porto Alegre (1998), “o estudo da prática fotográfica e da significação da imagem produzida revela regularidades objetivas de comportamento coletivo e a experiência vivida desses comportamentos. Exige, contudo, um exercício perseverante e resistente à fadiga visual, acrescido por observações e imaginação, alimentados por um julgamento capaz de orientar deduções e comparações contínuas” (p. 41).

Nesse processo de produção dos dados, foi importante uma presença discreta e sutil. Muito embora percebesse que os instrumentos de pesquisa exerciam influências e despertavam curiosidades, principalmente dos bailarinos(as), revelando questões: o que buscava com as fotografias? O que fotografava? Por que daquele movimento? O que escrevia no caderno?

Procurei responder sem que pudesse modificar o modo de agir de cada coreógrafo(a) e bailarino(a), na medida do possível. Senti que o caderno de campo começou a incomodar, de certa forma. Então, a atenção e reflexão para/sobre o processo coreográfico foi redobrada, pois as descrições foram construídas posteriormente, quando finalizado aquele dia de trabalho, para que não fosse criada nenhuma mudança de atitude em função da minha escrita.

A produção de dados desse estudo solicitou-me um distanciamento, em suspensão, apesar da minha história nessa Companhia de Dança, para melhor perceber e compreender a composição coreográfica na dança. Nessa minha atitude, despertei e ampliei meu olhar para acontecimentos, situações e articulações sobre o processo coreográfico em que a função de bailarina possibilitou-me ampliar os horizontes de significação desse processo.

Esta convivência criou um respeito mútuo entre pesquisadora, coreógrafos(as) e Gaia Cia. de Dança; como também, estabeleceu referências importantes que me distanciaram da imagem protetora e fraterna da ex-bailarina que estuda o grupo do qual fez parte. Esse contexto se explica quando os bailarinos(as) questionavam-me sobre a sua performance, a seqüência e contagem do movimento; coreógrafos(as) pediam-me sugestões sobre o texto coreográfico proposto e atribuíam-me uma função crítica diante do trabalho desenvolvido; e ainda, o meu olhar de espectadora, de leitora durante as avaliações da atuação da Companhia de Dança no espetáculo. Enfim, percebi que minha presença havia sido incorporada ao grupo, quando os bailarinos(as) e direção da Companhia de Dança expressavam: “já estávamos perguntando por você”, quando por algum motivo atrasava-me.

O meu conhecimento existente sobre a realidade da composição coreográfica mostrou-se indispensável para o reconhecimento e interpretação dos eixos de compreensão. Ter sido bailarina e, principalmente por ter participado da experiência com o processo coreográfico sob a ótica de bailarina, percebi a importância desse conhecimento antes mesmo da realidade ser mostrada para mim.

### **Os Atos da Pesquisa**

No I Ato, *O Texto Estético do Corpo: A Criação Cênica e a Linguagem*, aborda a construção desse texto na criação e experimentação do movimento, em que o corpo revela-se como o autor e espaço da cena da dança. O espaço cênico vai construindo-se pelo olhar, pelo sentir do corpo diante da experiência significativa do movimento. Trata ainda a linguagem a partir das temáticas coreográficas em que o corpo entrelaçado ao figurino, maquiagem, palco e luz fala sobre concepções regionais, comportamentos e contextos urbanos. O espaço cênico e a linguagem do corpo desvelam a composição coreográfica como um processo coletivo e dialógico, em

construção, que se constrói na intersubjetividade entre coreógrafos(as) e bailarinos(as). É a abertura do corpo para criar o texto coreográfico e, ao mesmo tempo, ser espaço de realização desse texto que permite que coreógrafos(as) e bailarinos(as) tragam suas experiências passadas-presentes para dar vida a dança.

No II Ato, *O Texto Político do Corpo: O Existir com o Outro*, trata-se que o corpo é capaz de estabelecer elos com o corpo do outro. O corpo solicita, exige a presença do outro para fazer a dança existir, seja ele coreógrafos(as) e/ou bailarinos(as). É preciso então o cuidar de si na composição coreográfica para criarmos outras imagens e constituirmos a amizade; sabendo que o outro que dança comigo não é um outro eu, mas um amigo diferente e distante. O corpo dançante inaugura na composição coreográfica seu texto político revelando a dança como acontecimento político. Esse texto é uma experiência criadora de outras formas de conviver, de estar com o outro num tempo e num espaço dançante.

O III Ato, *Os Textos do Corpo para Outros Palcos*, expande, extrapola o texto estético e político do corpo para além da experiência dançante na sala de aula ou no palco. Nele, criamos horizonte de sentidos para pensar esses textos em nosso cotidiano e compreendermos o mundo vivido e o corpo vivido em outros espaços e dimensões, quer sejam nas relações de trabalho, escolares, familiares, afetivas, culturais ou artísticas.

## Primeiro Ato

### O Texto Estético do Corpo: A Criação Cênica e a Linguagem



*O Corpo é um autor estético que se disponibiliza a tornar-se espaço cênico para viver o desconhecido, obter novos saberes em cores, intencionalidades e texturas, desdobrar códigos de movimentos e criar linguagem que fala, revela o Ser e a arte dançantes.*

### **O Corpo, o Espaço Cênico na Dança**

**O** Corpo é o autor que escreve e espaço que experimenta os textos coreográficos cuja fonte é o seu mundo vivido. Ao escrever seus movimentos significantes, torna-se espaço aberto da cena, materializa a inspiração, a imaginação, a vontade, o conhecimento... A Dança! O trecho desse *I Ato* está fundamentado, principalmente em Merleau-Ponty (1980, 1994), explicitando que o filósofo não localiza a dança em seu discurso. Esse diálogo é uma possibilidade de pensar a criação e experimentação do movimento na composição coreográfica a partir de uma leitura do filósofo sobre a estética.

Nesse *I Ato*, reforço minha ação de pesquisadora que acompanhou a sala de aula, os ensaios, os bastidores, mas que também fez parte da platéia. Nessa condição, revelo-me possuidora de um discurso aberto por me permitir disponível para apreciar diferentes temáticas coreográficas e ainda me perceber participante do processo coreográfico, ao atribuir significados ao que vivenciei e contemplei a partir da leitura fenomenológica e hermenêutica.

Com base em Merleau-Ponty (1980), entendemos que o texto estético é a composição do belo, não como modelo padrão, mas nas experiências do corpo vivido na composição coreográfica. Esse texto abriga imaginação, pensamentos, plasticidade, simetria e assimetria de movimentos, linguagem, conhecimento técnico e sensível para criar a arte da dança pelo/no corpo. O texto estético é construído inspirado pela lógica sensível. Essa é a substância do corpo para escrever e ser espaço da arte dançante. O filósofo aborda que o sensível não é formado apenas por coisas, mas em “tudo que nelas se desenha, mesmo no oco dos intervalos, tudo que nelas deixa vestígio, tudo que

nelas figura, mesmo a título de distância e como uma certa ausência” (p. 252). O sensível é fonte rica que não se esgota na lógica do empirismo, pois a lógica do sensível entende que o mundo, as coisas estão entreabertas diante de nós, reveladas e escondidas no corpo; por isso, o mundo não deve ser entendido como um fim ou uma idéia. E o corpo não é uma matéria física desprovida de intencionalidade, raciocínio, desejo e inspiração. Complementando o pensamento do filósofo, Nóbrega (2003), aborda que o sensível está na interface que se revela “entre percepção e pensamento, manifesta nos processos corporais. Um gênero de ser que articula sujeito e objeto, natureza e cultura, pensamento e gesto” (p. 140).

O corpo, em seu texto estético, narra a criação do objeto belo, ele mesmo na composição coreográfica, que desencadeia emoções, sentimentos, pensamentos, críticas muito rapidamente, pois o objeto belo é sensível e significante. O texto estético do corpo possui estrutura e lógica singulares por realçar dimensões sensíveis do mundo vivido de coreógrafos(as) e bailarinos(as), numa linguagem não-verbal imprevisível que não deve buscar o rigor da universalidade, mas da sensibilidade para produzir vários sentidos.

Ora, se o corpo, em seu texto estético, lança-se como próprio sujeito e objeto belo da arte dançante, então ele além de autor é, ao mesmo tempo, espaço cênico. O corpo assume sua condição de sujeito-objeto, por ser criador das composições coreográficas e espaço cênico de existência dessas composições. Esse espaço é onde a cena dançante acontece, vive em movimentos que se formam e se modificam, que carrega em si luz, cor, plasticidade e intencionalidade.

Na dança, o espaço cênico não é de imediato o teatro ou a sala de aula, mas primeiro e essencialmente o corpo. É ele que se transforma, que escreve nele mesmo o texto coreográfico, atribuindo-lhes sentidos por meio de sua linguagem, que se veste em cores, luzes, texturas para construir a experiência estética na dança. A sala de aula, as praças, as quadras, o teatro são extensões deste primeiro espaço cênico que é o corpo. O coreógrafo(a), bailarino(a) “... é seu próprio corpo e seu corpo não pode

jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas sensações, emoções e pensamentos. Ele não será nunca um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior” (AZEVEDO, 2002, p. 136).

Na pesquisa, desvelamos o processo coreográfico da Gaia Cia. de Dança, como o corpo materializa suas idéias e imaginações para produzir beleza dançante. É mister destacar que a nossa compreensão sobre a criação estética do corpo e o seu processo de criação da linguagem são fruto de nossa interpretação e construção de horizontes de sentido para entender os sentidos do corpo na composição coreográfica, o que não significa dizer que seja também uma compreensão dessa Companhia de Dança.

Estivemos atentos à ação dos coreógrafos(a), já nas primeiras abordagens na Gaia Cia. de Dança. Percebemos que cada um deles teve uma forma particular de apresentar, mostrar e convidar os bailarinos(as) para participarem do texto coreográfico. Tíndaro Silvano, coreógrafo que já atuou junto a Companhia de Dança, falou sobre a narrativa da coreografia *Fantasia Agreste* e apresentou aos bailarinos(as) um dos trechos dessa coreografia, pedindo-lhes a experimentação sem a utilização da música; Mário Nascimento explicou a técnica utilizada na coreografia *5 Peças para 8 Espécies* e em seguida, explorou alguns movimentos, sem música, juntamente com os bailarinos(as). A coreógrafa Wanie Rose Medeiros, por sua vez, solicitou que os bailarinos(as) formassem duplas e criassem entre si um jogo de movimentos complementares utilizando principalmente mãos, braços, pernas e pés. Todos eles pediram que os bailarinos(as) tentassem abrir mão dos movimentos codificados pelo balé clássico. Sabemos que a Companhia de Dança não tem uma escola de dança como mediadora de seus trabalhos artísticos, mas utiliza-se também da técnica do balé clássico na formação dos bailarinos(as), o que faz com que eles detenham uma certa experiência com essa técnica.

Tais estratégias de ensino dos coreógrafos(as) têm um viés comum que focalizaremos como eixo de discussão: o processo de criação e de experimentação do

movimento pelo corpo. É nessa relação entre criar e experimentar que o corpo marca a elaboração de seu texto estético, através da sensibilidade de sua *visão*, no sentido também de sentir e vivenciar. Para entendermos melhor, nos baseamos em Merleau-Ponty (1980), numa reflexão sobre a estética, objetivando fundamentar nosso horizonte de sentido. A *visão* para o filósofo, como também para esse estudo, é expandida para o sentir, pesquisar, encantar-se com as pessoas, com as coisas, com o mundo. O olhar dos coreógrafos(a), nas respectivas temáticas coreográficas, revela algo que lhes chama a atenção e que, ao mesmo tempo, convida-se para ser movimentos, cores, luzes, figurinos, cenário. A *visão* não está restrita aos olhos do coreógrafo(a) e do bailarino(a), mas amplia-se na intencionalidade do corpo.

A *visão* que inicia o processo de criação coreográfica é redimensionada para o que foi tocado, sentido, vivido pelos coreógrafos(as), pois na Gaia Cia. de Dança, pelas ações descritas anteriormente, podemos afirmar que os coreógrafos e coreógrafa já haviam sido conquistados por uma imagem de movimentos, cenário, figurino, dentre outros. A partir de uma leitura hermenêutica e fenomenológica, compreendemos que os coreógrafos, ao chegarem à Gaia Cia. de Dança, sua *visão* já foi tomada pelo que foi tocado, sentido, vivido por eles em suas experiências anteriores. O mundo vivido do corpo dos coreógrafos(a) despertou a criação, transformou o visto, o vivido em cenas dançantes, em suas imaginações e pensamentos que falam sobre uma cultura, sociedade e comportamentos de forma poética.

Dialogando com Merleau-Ponty (1980), o poder do movimento é construído no invisível; porém, se exterioriza na intencionalidade do corpo. O corpo, ao apresentar as composições coreográficas diz algo, em que seus gestos, figurino, maquiagem nos faz imaginar um desdobramento constante do texto coreográfico, realizado desde a invisibilidade de nosso corpo como poder de atribuir significados. Certamente não atingimos a origem da intencionalidade dos corpos dos coreógrafos(a) e dos bailarinos(as), na Gaia Cia. de Dança, mas sua intencionalidade revela compreensões de mundo, pessoas, comportamentos. A linguagem é um enigma

subjetivo, em que sua comunicação e expressão só tornam-se visíveis e susceptíveis de interpretação porque existe o objeto belo em cena: o corpo dançante.

O corpo, ao transformar-se em objeto belo, compartilha seu mundo vivido com a arte e ao mesmo tempo é transformado por ela num campo de linguagem da dança. Merleau-Ponty (1980), chamou esse entrelace de *transsubstanciações*. O filósofo apresenta o conceito de transsubstanciações a partir da experiência do pintor ao afirmar que: “emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura” (p. 88). No contexto do texto estético, significa dizer que o corpo dançante na composição coreográfica não somente apresenta uma concepção de dança de um ou vários artistas, revelando o mundo destes. O corpo torna-se o espaço onde a dança acontece. Na composição coreográfica, em sala de aula e no palco, a interpretação do mundo (das coisas) passa a ser também do corpo dançante, pois nele está a intencionalidade e a pulsação do movimento. O corpo torna-se espaço cênico porque encontra sua ação operante e atual na criação coreográfica: “o corpo que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento” (p. 88).

A invisibilidade da origem de *Fantasia Agreste, 5 peças para 8 Espécies e Duas Faces* é exteriorizada na intencionalidade dos corpos dançantes da Gaia Cia. de Dança que, por sua vez, visualizam o movimento, registram-no e desafiam-se a construí-lo em si e para si, tornando-se seres significantes, àqueles que congregam significados da arte. O primeiro instante dos coreógrafos(a) na Gaia demonstra o desejo dos mesmos em materializar, tornar visível suas inspirações artísticas, para isso elas são expandidas para outros corpos que irão abraçá-las e torná-las vivas em si mesmos. No momento em que a intencionalidade dos corpos dos coreógrafos(a) e bailarinos(as) é compartilhada, o texto coreográfico torna-se dialógico, e não mais uma obra unicamente do coreógrafo(a), pois nesse encontro de mundos vividos intencionais, a criação na dança ganha pulso e existência por encontrar o outro, tornando os corpos dos bailarinos(as) também autores do texto estético.

Para além da Gaia Cia. de Dança, numa leitura hermenêutica e fenomenológica, percebemos que não existe processo e produto, criador isolado, na composição coreográfica, dada a sua característica de ser uma obra aberta, em constante criação e construção até o momento do espetáculo. As experiências de coreógrafos(as) e bailarino(as) são somadas. Juntos, eles(as) desdobram a intencionalidade e a plasticidade do corpo em concepções de arte e de mundo. No processo coreográfico, as experiências criadoras de bailarinos(as) e de coreógrafos(as) são incorporadas pelo movimento.

O ato de ver, sentir, pensar não esteve somente nos coreógrafos(a), mas a partir de então, também nos bailarinos(as) da Gaia Cia. de Dança. Agora seriam os bailarinos(as) a aguçarem essa percepção, pois neles encontram-se todo o desenvolvimento do texto estético. Em um dos ensaios de *Duas Faces*, por exemplo, podemos compreender a importância do olhar, do sentir o movimento para a escrita desse texto quando os corpos são desafiados a ocupar espaços que parecem impossíveis para eles, considerando a vivência de cada um. A coreógrafa solicita por descrição um determinado salto. Com as informações da coreógrafa, os bailarinos(as) começam a explorar possibilidades de salto, apreciando as informações recebidas e transpondo-as para o corpo. Inúmeros saltos surgiram, mas não a *forma* visualizada pela coreógrafa anteriormente. Tornou-se necessário trazer para o campo visual a execução do salto, como registra a imagem 2. É nesse momento que a coreógrafa convida uma das bailarinas para deitar-se no chão, em decúbito ventral, num formato de X com braços e pernas abertos em diagonal, em contração de tronco. No salto, o bailarino(a) teria que ultrapassar um outro que estaria agachado com tronco ereto.



Dessa forma, de fato, a visão, como trata Merleau-Ponty (1980), é ampliada, pois para os bailarinos(as) em torno da bailarina e coreógrafa, como revela a imagem, observavam a plasticidade do corpo do outro para registrar e experimentar o movimento. A bailarina que está ao centro, sua visão passa a ser sinestésica, estar na sensação do próprio corpo. Nesse momento, os corpos começaram a aproximar-se mais do salto solicitado. Os corpos começam a experimentar e mapear o salto em si mesmos, de forma mais próxima ao idealizado. O medo da queda é visível, as limitações técnicas e físicas para realizar o salto ou, até mesmo, tentar realizá-lo também. Mas, é preciso esclarecer que a ação do olhar, de sentir o movimento não significou necessariamente a incorporação do mesmo, fato é que esse movimento não foi atingido pelos bailarinos(as), exceto uma bailarina, cuja história vem da ginástica rítmica. Assim sendo, o salto foi reestruturado em nível menos complexo para que o texto continuasse. É nessa ação da visão que o corpo escreve as primeiras linhas do seu texto estético, da cena dançante.

Um outro momento da composição coreográfica é trazido para reforçar tal reflexão sobre a visão. Dessa vez, em *Fantasia Agreste*, na imagem 3, o coreógrafo



explica o movimento do salto que deve ser experimentado pela bailarina. Durante a experimentação do movimento pela bailarina, o coreógrafo observa-a, posteriormente, segura-a fazendo-a sentir corporalmente o movimento no tempo exato. Porém, a visualização da bailarina dessa vez, pela sensação do movimento, após várias experimentações, ainda não foi suficiente para a execução do movimento como sugerido pelo coreógrafo. Mais uma vez o texto coreográfico é alterado pelas experiências do corpo.

Acontece, então, de o coreógrafo não somente modificar, mas também demonstrar um outro movimento que julga mais viável sem comprometer o tempo do movimento coreográfico, e conseqüentemente, a estética da dança, revelada na imagem 4. A deficiência técnica da bailarina e, conseqüentemente, da Companhia de Dança, também altera o curso da composição coreográfica em que a intencionalidade e a incorporação do movimento pela bailarina constituem e modificam o processo coreográfico. O movimento visível para o coreógrafo(a) e invisível para os

bailarinos(as) não foi exteriorizado, principalmente para o coreógrafo(a); porém, desse desencontro, o movimento foi reestruturado dando vida a um outro quem sabe mais belo, mais fácil de executar, significativo, possuidor de outros sentidos não pensados anteriormente. O movimento torna-se cênico na visibilidade da comunicação intencional entre os corpos, o mundo e as coisas que estão a sua volta.



Imagem 4

Diante do contexto descrito em *Duas Faces* e em *Fantasia Agreste*, discutimos a urgência da reflexão sobre o vidente e o visível no processo de composição coreográfica. O visível não somente voltado para o olhar, mas para o que se torna visto, sentido, pesquisado, ouvido, lido. Os corpos, coreógrafos(as) e bailarinos(as) são videntes, inicialmente, por visualizarem o movimento que aponta para a inspiração, a imaginação; o movimento tomado para eles, no caso, para a coreógrafa em *Duas Faces*, a experiência competitiva, e em *Fantasia Agreste*, a narrativa sobre a cultura nordestina. Mas, o corpo dos bailarinos(as) em foco também se tornaram visíveis para o coreógrafo(a) e para os demais bailarinos(as). Dessa forma, o corpo, no processo coreográfico, é vidente e visível ao mesmo tempo. Na abordagem de Merleau-Ponty (1980), sobre o vidente e o visível e trazendo-a para esse estudo, percebe-se que as coisas e as impressões do mundo vivido do coreógrafo(a) foram

tomadas por algo: música, comportamentos, cultura, cuja origem é invisível para os bailarinos(as) e para nós; porém, são exteriorizadas na intencionalidade dos corpos dançantes. O coreógrafo(a) vai ao encontro dessa origem invisível porque ela o convida, ao mesmo tempo, em que é atraída por ele(a) para compor a experiência estética.

Podemos ampliar essa compreensão afirmando que o processo coreográfico, nas obras estudadas na Gaia, foi desencadeado pela experiência do que os coreógrafos(as) vêem/sentem neles e no outro, tornando o processo de criação coreográfica uma obra aberta e dialógica. Os movimentos que compõem o texto surgem porque eles foram tocados pelas coisas que o corpo dos coreógrafos(as) e bailarinos(as) viu, vivenciou, como também a temática, a música, o figurino, foram tocadas por eles. Afirma o filósofo citado anteriormente, “meu corpo móvel conta no mundo visível, faz parte dele, e é por isto que eu posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão pende do movimento. Só se vê aquilo que se olha” (p. 88).

Extrapolando o universo de composição coreográfica na Gaia Cia. de Dança, é preciso entender que o corpo, no processo coreográfico, transforma seu olhar numa ação fundamental, na descoberta e criação do movimento. É a partir da sua visão que ele amplia seu repertório de movimento, constrói formas de estar com o outro, experimenta a condição de tocar e ser tocado permitindo-lhe escrever as primeiras linhas da obra coreográfica. A criação dessa obra ressalta elementos significativos que remetem ao próprio Ser e às coisas que lhe cercam. É a partir do que vê, sente, vivencia que o corpo dançante pode perceber sua singularidade e pluralidade humana e, ainda, tornar-se consciente de que seus movimentos são únicos porque possuem a dinâmica e a intencionalidade particulares, ao mesmo tempo, em que são vários porque influenciam e desdobram-se em outros movimentos quando experimentados.

Durante os ensaios, os coreógrafos(a), na Gaia, utilizam-se da demonstração do movimento, como procedimento de ensino, seja por ele mesmo ou

por um bailarino(a) que melhor tenha incorporado a proposta do movimento. Após a apresentação da frase de movimento, o coreógrafo fica atento para pinçar nos bailarinos(as) a intencionalidade e a dinâmica do movimento, através da experimentação do gesto. Quando um ou mais bailarinos(as) externalizam esses elementos cênicos do movimento, o coreógrafo pede para que ele(a) faça o movimento a fim de que os demais possam ter mais uma informação na construção do movimento. Essa era uma ação constante no processo coreográfico na Gaia Cia. de Dança. Era comum os coreógrafos(a) realizarem as frases de movimento juntamente com os bailarinos(as), revelando-se como um outro recurso de incorporação do movimento, além do uso da filmagem dos ensaios por todos os textos, e o vídeo do texto coreográfico dançado por outra companhia de dança, como utilizado em *Fantasia Agreste*.

A relação de ser visível e vidente mostra-se, durante a composição coreográfica, na capacidade do bailarino em observar o movimento num espaço e tempo sugerido, olhar as coisas em sua volta, e além disso, olhar a si, reconhecer-se (vidente) no movimento que realiza e ainda ser visto por outrem (visível). A dupla condição do corpo de vidente e visível, de transformar e ser transformado inaugura o processo coreográfico como sendo uma obra construída não somente por coreógrafos(as), mas também por bailarinos(as).

No momento em que a coreógrafa, em *Duas Faces*, e o coreógrafo, em *Fantasia Agreste*, modificam a obra porque o movimento dos bailarinos(as) não agrada a sua leitura estética, por uma condição técnica dos bailarinos(as), ocorre uma relação entre o visível e o vidente que revela a composição coreográfica como uma obra inacabada que precisa dialogar com as limitações e potencialidades dos corpos. Por mais que eles apresentem uma inspiração coreográfica, o texto não está fechado, pois depende da interferência da intencionalidade, do conhecimento técnico, do mundo vivido dos bailarinos(as). A criação da composição coreográfica está diretamente

relacionada a esse mundo, ao que eles vêem, sentem, apresentam e revelam em seus corpos.

No texto *5 Peças para 8 Espécies*, a característica veloz do coreógrafo e da coreografia desafia os bailarinos(as) a mapearem em si mesmos os movimentos, deixando-os atordoados. A demonstração, pelo coreógrafo, é tão rápida, que gera pouca repetição por parte dele mesmo, como se perdesse na própria frase de movimento apresentada aos bailarinos(as). Nessa agilidade de movimento, os bailarinos(as) acabam solicitando uns aos outros, e principalmente a câmera de vídeo, pois ela registra o movimento, tornando-se visível aos seus olhos. Para Santaella (2004), a imagem no vídeo possui a capacidade não somente de gravar, mas também de transmitir e produzir uma ação instantânea de feedback. Esse instrumento faz com que o corpo dos bailarinos(as) e do assistente técnico, na gravação, fique como que inserido entre um parêntesis. O primeiro deles é a filmadora; o segundo, o monitor que projeta novamente a imagem dos corpos dançantes com a ação imediata de um espelho. A imagem no monitor traz novamente aos bailarinos(as) a visibilidade dos movimentos que não foi apreendida completamente quando apresentada pelo coreógrafo.

Os corpos dançantes estão abertos, inclusive, a todo recurso que seja capaz de auxiliá-los na criação do movimento no espaço cênico. Eles, nesse momento, também são videntes e visíveis quando se vêem no monitor, atingem os movimentos solicitados, modificam a obra num gesto inusitado, pulsante que contempla a narrativa do texto. A utilização da câmera filmadora é uma prática comum durante as criações e experimentações do movimento nos ensaios da Gaia Cia. de Dança.

Todavia, a abertura dos corpos dançantes pode ser também realçada nessa Companhia de Dança quando algum bailarino(a) atinge mais rapidamente a técnica e a intencionalidade do gesto, como por exemplo, uma das bailarinas com experiência na ginástica rítmica; ou quando, num esbarrão imprevisível acaba tornando-se parte da cena, como aconteceu em *Fantasia Agreste*, como um gesto da umbigada, típico de uma dança nordestina.

No primeiro caso, é o corpo da bailarina que passa a ser referência estética do texto, pois ela conseguiu mapear a técnica do movimento e incorporá-la, considerando suas qualidades físicas e suas experiências na ginástica rítmica. No segundo, o corpo juntamente com o outro inauguram uma cena brincante na frase do texto. Nos dois contextos, os corpos dos bailarinos(as) reforçam sua abertura à criação da cena, seja de forma intencional ou não. Muito embora, não seja explícito que os bailarinos(as) da Gaia Cia. de Dança, durante a composição coreográfica, percebam que é essa abertura de seus corpos, em ser videntes e visíveis, que faz a coreografia surgir, a dança existir. Falta-lhes a compreensão de que é no corpo vidente e visível que a arte da dança revela-se, surge; de que, no momento em que viram e experimentaram os movimentos, eles recorreram ao seu mundo vivido com a dança ou outras práticas corporais para compor o texto coreográfico; de que eles são criadores desse texto, pois sem a sua disponibilidade e intencionalidade significativa para se transformarem corporalmente, a dança não seria possível.

A composição coreográfica é influenciada pelos bailarinos(as), mesmo quando não corresponde ou não possui a técnica desejada, aprimorada. Não se trata de *coisificar* o corpo, mas percebê-lo como autor cênico da dança, essência que constitui a dança, espaço onde a cena acontece. É na historicidade, às vezes invisível, que o corpo encarna o mundo, as coisas que lhe cercam, trazendo-as para a experiência estética. Sendo assim, ele mostra, na composição coreográfica, que pode direcionar o mundo e as coisas no visível da sua intencionalidade de movimentos. Que todos nós possamos compreender que:

meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 89).

Sensíveis ao encaminhamento do processo coreográfico na Gaia Cia. de Dança, observamos que após a explicação, demonstração, seja pelos coreógrafos(as) ou

bailarinos(as) dos movimentos, os corpos precisavam experimentá-los, vivenciá-los continuamente até atingirem a técnica, a intencionalidade desejadas. Por isso, a experimentação significativa foi imprescindível no processo de composição coreográfica. O corpo, ao realizar um giro ou salto requer atenção para visualizá-los e localizá-los no mapa do visível, para em seguida experimentá-los. O ato de ver, enxergar, como trata Merleau-Ponty (1980), ocorre do movimento que os olhos possuem, transformando a visão em movimento. Daí em diante, todo o corpo é tomado pelo movimento. O corpo solicita suas experiências anteriores, seu mundo vivido para oferecer elementos técnicos à execução do movimento. Nem sempre ele consegue de imediato. Por isso é importante o conjunto dessa experimentação sucessiva que busca a criação do texto estético do corpo, entendido como *experimentação significativa do movimento*.

Essa experimentação é uma estratégia de incorporação do movimento do corpo dançante, como também um recurso norteador e avaliativo do movimento utilizado pelo coreógrafo(a). É através dela que o movimento se estrutura e é incorporado. A série de execução do movimento realizada pelo corpo é provida de sentido e significado, por isso não pode ser entendida como uma simples repetição. Para o coreógrafo Tíndaro Silvano,

a dança é arte da repetição. Cada vez que o bailarino repete uma seqüência, um movimento, ele tem muito mais percepção espacial, percepção muscular, ele sente mais dores, mas ele também descobre outras coisas nos recôndidos da mecânica e da alma. Então, ele tem que repetir infinitas vezes, não tem fim. Ele vai estar repetindo até na hora de entrar em cena, ele vai estar descobrindo uma coisa nova quando estiver no palco, sempre. E todas as vezes que estiver no palco, vai existir diferença, um brilho diferente que vai poder dar, uma intenção, um olhar que vai descobrir, uma relação.

Correlacionando nosso pensar, o do coreógrafo na citação acima à abordagem de Dantas (1999), a experimentação significativa passa a ser compreendida como um procedimento utilizado pelos coreógrafos(as) e bailarinos(as) para potencializar o movimento do corpo perspectivando a instauração de vários sentidos. Sem impedir, porém, que cada movimento seja único e intraduzível, mas que guarde a

potencialidade de ser realizado, vivido, sofrido e desfrutado. A experimentação significativa permite a construção do movimento, que o gesto técnico ganhe intenção, pulsação e sentido, e ao mesmo tempo, contribui para que o corpo não faça esforço desnecessário. É nessa experimentação que o corpo vai descobrindo o que é capaz de realizar consigo e com outros, propiciando e registrando outras formas de movimento. A experimentação significativa se diferencia da repetição porque ela não é perdida, pelo contrário, ela constrói, registra a historicidade do corpo a partir do movimento vivido.

Na dança-teatro, por exemplo, a repetição do movimento é um elemento estético. As observações feitas por Fernandes (2000), dos trabalhos coreográficos de Pina Bausch, registram que inicialmente as repetições de um mesmo movimento revelam-se, desligado de qualquer aspecto emocional espontâneo. Mas, aos poucos, as inúmeras repetições começam a despertar sentimentos e experiências nos dançarinos e no público que aprecia. Existe uma transitoriedade dos significados que emergem, dissolvem e sofrem mutações em meio à repetição. É esse contexto que caracteriza a utilização da repetição como um elemento estético na dança-teatro. O que não foi percebido na Gaia Cia. de Dança, pois nessa instituição a repetição é utilizada como recurso de ensino-aprendizagem do movimento, e não como elemento que compõe a cena do texto estético.

A atitude fenomenológica e hermenêutica diante do processo coreográfico na Companhia de Dança, mostram que o movimento, na experimentação significativa, nunca é o mesmo, pois sua execução é sempre diferente da outra, o espaço e o tempo também são diferentes. O movimento, durante esse processo não se repete, pois o espaço onde ele acontece é único e múltiplo, singular e plural, ao mesmo tempo; porém, essa experimentação busca o mais belo caminho para escrever sua frase poética e dançante. Nessa perspectiva, a experimentação significativa não somente auxilia o corpo na construção do movimento, como também transforma seu mundo vivido na ampliação de movimentos e técnicas. No processo coreográfico, percebemos que o corpo reestrutura outras técnicas não somente ligadas à dança para que um novo

movimento seja criado. Ele cria, experimenta em si e para si o movimento até então desconhecido para ele, tornando assim também autor do texto coreográfico. É nessa experimentação que o corpo fortalece suas frases poéticas de movimentos, sua forma, sua plasticidade. Ele cria com o outro, seja coreógrafo(a) ou bailarino(a), articulando suas experiências significantes com base em seus mundos vividos. O texto coreográfico é formado numa rede de saberes do corpo, no instante em que ele cria, vivencia de forma significativa o seu próprio espaço cênico, presente nele mesmo.

Enfatizamos momentos relevantes do processo coreográfico, na Gaia, que muito realçam a necessidade da experimentação significativa do movimento para construção estética do corpo na cena dançante. Quando o coreógrafo Tíndaro Silvano retornou à Companhia de Dança para efetuar a chamada “limpeza” (procedimento que retoma passo a passo os movimentos em seu devido espaço, tempo e interpretação) do balé, questionou surpreso aos bailarinos(as): “por que esqueceram da intencionalidade, dos lugares, dos tempos, das saídas?” Para uma bailarina, especificamente, disse: “O que você acha dessa música, não acha bonita? O que ela lhe proporciona?” Em outro momento, dirige-se a um bailarino fazendo uma analogia ao *office boy*, o bailarino burocrático. As indagações do coreógrafo expressam a queda na performance dos bailarinos(as) estando às vésperas da estréia.

Os questionamentos do coreógrafo refletem que nesse momento de ensaio a Gaia Cia. de Dança não havia ainda incorporado o movimento, a intenção propulsora do gesto significativo, seja por tempo insuficiente para realizar a experimentação significativa, ou diferença técnica entre os bailarinos. Para o coreógrafo, a orientação artística está no sentido deles deixarem-se levar pelo movimento, música, ritmo; de assimilarem o seu espaço e o tempo para não interferir na dança do outro. Tive a certeza de que o coreógrafo desejava e precisava ver nos bailarinos(as) a arte ser arrebatada pelo movimento do corpo, permitindo-lhes a descoberta do conhecimento da dança em suas inúmeras formas de girar, saltar e correr.

No entanto, corroborando com Dantas (1999), até atingir esse nível de maturidade do movimento cênico, o processo de composição coreográfica é conseqüente, podendo ser rápido ou longo, dolorido ou não. Essa ação caracteriza-se como um processo dado às dificuldades, em alguns momentos, aparentemente insuperáveis. A dificuldade dos bailarinos(as), na Gaia, em realizar o movimento, revela o limite e o potencial do corpo para projetar-se numa experiência nova. O erro, na maioria das vezes, condiz com o processo de formação do movimento e, por este motivo, *formar* também significa aventurar-se, arriscar-se ao novo e inusitado.

A possibilidade de erro pode diminuir na experimentação significativa do movimento, mas esta não anula a chance dele ainda surgir. A exemplo de como aconteceu no segundo dia de espetáculo quando, ao entrar no palco com um giro, a bailarina após realizá-lo, cai. O erro, na composição coreográfica, nem sempre indica a exclusão do bailarino(a) da coreografia, a não ser que ele seja constante, revelando uma limitação do bailarino(a) de naquele momento potencializar o corpo para que um novo movimento, uma outra técnica seja incorporada. A ação seletiva também faz parte do processo coreográfico, pois esta ação promove o surgimento de um contexto favorável para que a arte se realize. Cada corpo estabelece suas estratégias para criar uma obra de arte, por isso ele é um espaço essencialmente único.

Nesse contexto de experimentação, incorporação e erro, percebemos que o coreógrafo(a), por exemplo, não se diferencia do pintor, escultor, escritor ou músico ao selecionar o melhor recurso técnico para falar sobre a linguagem poética. Assim como o pintor escolhe a técnica, as cores e os pincéis para dar vida a sua tela, o coreógrafo precisa selecionar os movimentos, corpos, espaços, tempos, cores e luzes para revelar sua impressão do mundo. Isso se dá através do corpo. É ele quem se disponibiliza para ser transformado, moldado em arte. Nem por isso devemos entender o corpo do bailarino como um objeto simplesmente manipulado pelo coreógrafo. A dificuldade dos coreógrafos(as) e bailarinos(as) na Gaia é que eles não convivem, não conhecem sua historicidade na dança ou fora dela. Normalmente, os coreógrafos da

Companhia de Dança são pessoas convidadas que não participam do cotidiano das aulas, reuniões e dificuldades do grupo. Por outro lado, atenta à ação da coreógrafa Wanie Rose Medeiros na Companhia de Dança ministrando aulas de balé clássico e atuando como assistente técnica nas demais coreografias, percebi que mesmo explorando os movimentos com toda a Companhia, sua interferência na formação de duas duplas traz sua idéia já concebida de movimento para quatro bailarinos(as) em específico. Focalizando nosso olhar para o coreógrafo de fora; sendo convidado, ele tem um tempo determinado para desenvolver o texto coreográfico, e para isso ele precisa de bailarinos(as) que respondam rapidamente à proposta de movimento que irá compor esse texto. Quanto à coreógrafa citada, acreditamos que ela possa ter mais tempo para compartilhar e vivenciar com os bailarinos(as) o texto coreográfico a ser criado e escrito por todos eles.

Afirmamos que é na experiência significativa que o corpo incorpora os movimentos num espaço e tempo corretos, assimila, desenvolve a intencionalidade do gesto. Porém, nas entrelinhas dos questionamentos do coreógrafo, em *Fantasia Agreste*, temos que apontar uma limitação da Companhia de Dança por não propiciar aulas voltadas, por exemplo, para interpretação, para teatralidade. Nesse sentido, a Gaia Cia. de Dança precisa investir em técnicas de encenação, de improvisação para a composição coreográfica. Caso contrário, seu acervo de texto coreográfico estará incompleto pela falta dessa incorporação cênica. Caso haja este investimento, os bailarinos(as) serão enriquecidos artisticamente e terão melhores condições para incorporar o texto estético. Entendendo-o, a partir desse estudo, para além da organização de movimentos seqüenciados numa música; esse texto é escrito pelo corpo e fundado na experiência sensível de coreógrafos, bailarinos e público. O corpo, para compor o texto, necessita de conhecimentos múltiplos em diferentes técnicas de dança, de improvisação e de dramaturgia.

É pertinente a fala de Azevedo (2002), sobre o ator, porque podemos transpor para a condição também do bailarino(a) no processo coreográfico da Gaia Cia.

de Dança. É fundamental a experiência com diversas técnicas corporais, de improvisação, de dramaturgia, de técnica moderna de dança, dentre outras, para que os bailarinos(as) descubram, caso se permitam, o emaranhado de saberes que seus corpos abrigam. É preciso viver a historicidade presente nos músculos, nas articulações para poder, conscientemente, desencadear neles próprios a metamorfose exigida em cada texto coreográfico. São estas experiências múltiplas que promovem a metamorfose do corpo, mola da criação cênica, uma vez que, o corpo dançante será instigado a produzir respostas de movimento e de intencionalidades solicitadas pelos e nos textos coreográficos, num processo em que os bailarinos(as) criam um confronto de experiências e de descoberta de si mesmos, buscando formalizar o invisível da inspiração para o texto estético.

Outro aspecto que dificulta a experimentação significativa e compromete o texto estético da Gaia Cia. de Dança é a organização do tempo para compor e vivenciar constantemente os textos coreográficos. Estando dois meses antes da estréia do espetáculo dessa Companhia de Dança, a coreógrafa de *Duas Faces*, retoma o trabalho que foi interrompido pela chegada de um outro coreógrafo. Durante esses dois meses, os corpos das bailarinas deixaram de experimentar o movimento desse texto coreográfico. Acontece então, uma queda tanto no nível técnico, como também na intencionalidade dos movimentos do corpo. Elas já não lembravam das frases de movimentos. E mais uma vez, a câmera filmadora aparece como importante recurso em que, através das imagens no campo do visível, retoma a experimentação significativa. É preciso reorganizar o tempo destinado às composições coreográficas para que todas elas tenham as mesmas condições de serem desenvolvidas, independentemente de quem seja o coreógrafo(a).

A experimentação significativa é antecipada e acompanhada pelo *mapa interpretativo do movimento* que significa as coordenadas dos planos e direções do movimento estabelecido. Mesmo que seja ao alcance do olhar, o corpo assinala no mapa do *eu posso*, que é o *campo da experimentação*, que pode transformar-se, pela experimentação, em objeto belo da composição coreográfica. Esse campo amplia o olhar para todo o corpo, como trata Merleau-Ponty (1980): “Tudo o que vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do ‘eu posso’... o mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo ser” (p. 88).

Podemos compreender essa afirmação, nesse salto, apresentado na imagem 5, realizado pela bailarina, em *5 Peças para 8 Espécies*. O posicionamento do corpo no salto foi demonstrado pelo coreógrafo, sendo semelhante ao do salto em altura. Contudo, a bailarina observa, inicialmente, e marca o movimento sem tirar os pés do chão, porém fazendo o movimento de expansão do tronco. Os braços não podiam ajudá-la na realização do salto. Eles tinham que ficar ao longo do corpo. A cabeça acompanha o tronco.

A bailarina vai caminhando, em suas experimentações até explorar o salto mais detalhado. Aos poucos, o movimento atinge sua forma ideal.



Imagem 5

Dessa forma, a bailarina, ao desafiar-se num novo salto, pensa, explora possibilidades, cria técnicas mais adequadas para atingir o movimento. O seu corpo necessita da experimentação significativa para construir o texto estético e imprimi-lo no mapa interpretativo. Nessa associação, o movimento engrandece, é incorporado ao mundo vivido do corpo do bailarino(a). Os deslocamentos e níveis de movimentos visualizados nesse texto são materializados no corpo em imagens no mapa interpretativo do movimento, tornando a visão numa operação de pensamento, como aborda Merleau-Ponty (1980).

Reforçando nossa conjectura em Dantas (1999), a dança requer atenção ao movimento, sabendo da necessidade de sentir o movimento e também da necessidade de envolver-se na construção desse movimento, e buscando qualidades diferentes para os movimentos que realiza. Por isso, a interpretação e experimentação significativa do movimento possibilitam ao corpo uma abertura para a criação, dando-lhe condições de assimilar diferentes técnicas de movimento e de buscar, nas experiências anteriores, ações, intencionalidades, posturas e gestos; de inventar diferentes dinâmicas de movimentos, por mais estranhas que pareçam; e de criar outras formas de dançar consigo e com os outros. E assim, a criação do corpo bailarino(a) pode ser atribuída a sua ação de imaginar, observar, experimentar e dar uma intenção, pulsação ao movimento, incorporando-as a cada realização, baseando-se também na imitação de movimentos já vividos, e constituindo-as como saberes do corpo.

A criação do texto estético do corpo na dança não pode ser mecânica, mera imitação. A imitação pode ser um recurso estratégico inicial para aprender o movimento, porém não fixá-lo na dimensão de uma imitação desprovida de sentidos. Quando damos sentido à imitação, ela passa a fazer parte da experimentação significativa. A técnica do movimento na dança necessita da dramaturgia para que ele não seja uma mera repetição automatizada. O mapa interpretativo e o campo da experimentação são elos que desfazem a idéia cristalizada na dança, de que os corpos dançantes simplesmente imitam, reproduzem os movimentos dos coreógrafos.

Acreditamos que existe uma singularidade dos corpos que fortalece uma outra perspectiva para pensar a composição coreográfica, pois durante os ensaios, percebi que os corpos, na Gaia, mesmo inconscientes da profundidade de sua ação, seguem interpretando e experimentando formas, possibilidades de chegar e incorporar o movimento. Mesmo que seja pela imitação, como realça a imagem 6; é nela que o corpo da bailarina utiliza-se como forma de descobrir, conhecer a referência do movimento.



Imagem 6

O corpo da bailarina disponibiliza-se a entender o movimento, inicialmente, ao imitar o movimento da coreógrafa buscando o desconhecido, justamente por ainda não dominar o que lhe foi solicitado. Ela desafia o olhar, sua atenção volta-se para o ato de ver. A bailarina não somente solicita a referência da coreógrafa, mas também a da outra bailarina que observa atentamente seu movimento. Depois do olhar, de sentir, o corpo registra e experimenta, cria em si, projeta-se no movimento, na dança. A cena vai sendo criada pela/na bailarina em seu olhar, observando e experimentando movimentos. No exercício da experimentação significativa, ela realiza diversas maneiras de mover-se até chegar ao que foi solicitado.

O movimento na dança não pode ser analisado por uma ótica linear que atribui a criação somente ao coreógrafo. Apesar de existir uma imitação de seu gesto, há também a criação por parte do bailarino(a), pois é ele que transfere, elabora e gera formas de expressão em si mesmo, através de movimentos até então desconhecidos e imprevisíveis para ele.

No cenário da dança ainda existe uma idéia cristalizada de que os coreógrafos são tidos como criadores da obra, ao apresentarem uma criação coreográfica, inovadora, constituída por novos movimentos ou por estruturação/construção de seu acervo motriz. Para Robatto (1994), nas artes cênicas não existe uma criação plenamente coletiva porque sempre depende de um líder para direcionar o trabalho artístico. Para a autora, o que há é uma criação individual que, pode ser interferida por até seis pessoas da companhia de dança, e é assimilada por outros bailarinos(as).

Quanto à hierarquia no processo coreográfico, discutiremos no *II Ato*, porém, discordamos da autora citada, pois mesmo existindo um fio desencadeador e orientador da composição coreográfica, por parte do coreógrafo(a), sua idéia e inspiração só se concretizam na presença do outro que é o bailarino(a). É nesse cenário tão óbvio, mas que não conseguimos incorporar às nossas ações, que afirmamos que o processo coreográfico não pode ser e não é uma obra individual, uma vez que percebemos que é a experiência individual e também coletiva dos bailarinos(as) que propiciam a criação do texto coreográfico, equivocadamente atribuído apenas ao coreógrafo(a) ou ao grupo de pessoas que o ajudou. O coreógrafo também busca a construção do texto coreográfico em sua experiência individual e coletiva; por isso a experiência é intersubjetiva.

Nessa referência, o texto já não pode ser concebido unicamente ao coreógrafo, pois precisou interagir com o já existente e vivido por ele entre pessoas, coisas, cenários. Independentemente do grau de complexidade do movimento proposto aos bailarinos(as), sempre haverá uma relação com algo que foi realizado pelos

próprios coreógrafos(as) e bailarinos(as) em seus trabalhos e vivências anteriores, ou pela influência de outras apreciações artísticas inspirados na vida urbana, na cultura brasileira, nas ruas dos centros urbanos ou comportamento humano; casos específicos das narrativas coreográficas desse estudo. Além disso, os movimentos escritos no texto estético do corpo trazem em si mesmo suas próprias referências: históricas, culturais, técnicas, psicológicas. Tudo isso em função do mundo vivido daquele quem o realiza e cria: o corpo. Tíndaro Silvano, durante o processo coreográfico, deixa-nos a idéia de que:

O criar em arte é uma coisa tão subjetiva e em dança não é diferente. Você tem várias fontes que vão te inspirar a criar um trabalho, pode ser uma bela música, tema particular, um bailarino que te inspire, um conjunto de bailarino, um figurino, uma concepção de cenário, uma encomenda, ou seja, é um leque muito amplo. Eu gosto muito de me guiar pela música. Sempre preciso me inspirar pela música e a partir dela eu passo a idealizar um mundo concreto que se traduz em movimento, luz, cor, textura e dinâmica. Basicamente, para mim é isso, o criar coreográfico.

Dessa forma, o texto estético do corpo não é jamais uma criação unilateral, individual, mas sim uma criação coletiva, dialógica, pois existe a participação do bailarino(a), e posteriormente da platéia. Nos momentos vividos e descritos na Gaia Cia. de Dança, percebemos que o corpo dançante vê o movimento, sabe ir até ele e atingi-lo, como se refere Merleau-Ponty (1980). Porém, nesse corpo existe um outro conhecimento que é o vivido. Esse conhecimento está impresso, tatuado no espaço cênico do corpo em seu mundo vivido com a dança ou não, em suas experiências anteriores.

É preciso perceber que no processo de composição coreográfica, o corpo dançante participa ativamente da criação artística. Pode ser que muitos coreógrafos(as) acreditem que a obra somente depende deles(as), mesmo que todos os movimentos já tenham sido criados em sua imaginação e pensamentos. Ao vivenciar a criação dos textos coreográficos na Gaia, percebi que ainda nessas condições, a vivência do corpo dançante fala mais alto e forte, pois nele apresentam-se suas potencialidades, suas capacidades criativas para fazer a dança existir. É ele que estrutura e organiza a

linguagem da dança, através da sua ação aberta e coletiva na criação e experimentação do movimento. Portanto, não se concebe designá-lo a um estado de mudez. Ele fala a todo instante no processo coreográfico, através do movimento que vê, experimenta e incorpora. É nele, em seu corpo e no corpo do outro que a dança se manifesta. O corpo é o espaço onde a cena acontece; ele torna-se obra de arte em constante construção. Ele é um espaço cênico que possui um discurso aberto. Dantas (1999), reforça a compreensão da dança como sendo a “possibilidade de arte inscrita no corpo [...] é um indício da arte no corpo porque mostra que ele é capaz de ser arte, de se fazer, enquanto corpo e movimento, encarnação artística [...], é a possibilidade de arte encarnada no corpo” (p. 24-25).

A criação do bailarino, no processo coreográfico, em estudo, é explícita, e muitas vezes, decisiva. Torna-se difícil trazer para a linguagem da arte a mesma lógica da linguagem cotidiana, formal em termos de significados de palavras e ações. É necessário ampliar e repensar a compreensão sobre o que é ser mudo, passivo, criativo e repetitivo na dança. O corpo, na composição coreográfica não é mudo ou mero instrumento reprodutor de idéias do coreógrafo. A sua fala está em sua presença corporal e na linguagem que abriga. É no corpo que se traduz a linguagem da dança: a comunicação e a expressão do movimento. É o corpo sujeito, objeto belo, que diz ser possível criar outros gestos, compor sequências de movimento, ocupar um espaço que é o corpo do outro, transformar o cotidiano, a cultura, as pessoas, as coisas em dança.

Percebemos que a condição de sujeito-objeto está embaralhada no corpo. Ele é autor dos textos coreográficos e, ao mesmo tempo, torna-se espaço de experimentação e de existência da dança. Essa condição do corpo dançante está presa no tecido da intencionalidade que ele traz em si mesmo ao utilizar-se de seus desejos, aprendizagens, inspirações, técnicas, relações para compor o conhecimento sensível, dançante. Por isso, os textos coreográficos apresentados e interpretados são apreendidos no corpo vivido que é carne do sensível que reflete a encarnação de coreógrafos(as) e bailarinos(as), sendo ainda a contrapartida para a existência da dança.

Existe, portanto, um sujeito-objeto que se envolve um no outro na experiência sensível. Experiência esta que firma a construção do conhecimento na dança consigo e com o outro.

Ao contrário do que se pensa, o corpo do bailarino(a), na Gaia, mostra-se também articulando palavras para expressar-se; por isso, ele aponta suas dúvidas sobre a intenção e execução do movimento, do tempo musical, do deslocamento, foco de luz, maquiagem e figurino; como também sugere em possibilidades de movimentos. Certamente, essa sugestão depende da ação do outro, no caso, coreógrafo em aceitá-la ou não. Mesmo assim, a relação de convívio na composição coreográfica não é baseada no igual, mas no diferente, como refletiremos também no *II Ato*.

A abertura do corpo ao transformar-se em autor e espaço cênico na dança contradiz o discurso da passividade do bailarino. O que acontece então, quando os corpos já mencionados nesse estudo observaram e executaram o movimento? Eles, inicialmente, visualizaram e experimentaram os movimentos de formas múltiplas, sem desperdiçá-las, até chegar ao movimento proposto, conforme mostra a imagem 7. Cada bailarino, nesse momento da coreografia, possui um movimento próprio que se diferencia entre si. Esse é o instante em que os bailarinos(as) experimentam consecutivamente os movimentos em busca de seus sentidos, da descoberta de um outro modo de movimentarem-se; para em seguida, incorporá-lo, torná-lo cênico. Mas, posteriormente, outro elemento cênico é trazido ao texto estético, o ensaio com os figurinos.



Imagem 7

As composições coreográficas na Gaia Cia. de Dança, como também os coreógrafos(as) convidados utilizam-se da demonstração, da imitação para construir a criação estética. Essa ação tem um lado de limitar os bailarinos(as) no processo de criação coreográfica, fazendo com que os mesmos apresentem dificuldades de terem iniciativas de movimentos quando solicitados, como aconteceu no início da composição em *Duas Faces*, quando a coreógrafa promove também espaço para que os bailarinos(as) sugiram movimentos brincantes que contemplem a temática do texto, sem que ela precise defini-los, preestabelecê-los. Alguns bailarinos(as) tiveram grandes dificuldades de elaborar, pensar e mostrar um movimento sem uma referência anterior que fosse fonte inspiradora, indicativa. Parece contraditório, porém essa ação dos bailarinos(as) revelou uma fragilidade da Companhia de Dança que pode ser superada com o investimento e fomento em diferentes tipos de aula. Como exemplo, trazer outras técnicas de dança, de improvisação e de dramatização, conforme já refletimos anteriormente.

Os corpos, na Gaia Cia. de Dança, precisam conhecer outros caminhos técnicos e artísticos desconhecidos, para que eles viabilizem e engrandecem a identidade estética da Companhia de Dança. Entendendo que “o movimento no corpo

que dança é transitoriedade e traço que deixa marcas; impulso e contenção; é velocidade e lentidão; é imobilidade e ação. O movimento é matéria-prima da dança, visto que a torna real ao conferir a ela visibilidade” (DANTAS, 1999, p. 30). É a diversidade de formas de viver esta matéria-prima que os corpos, na Gaia Cia. de Dança, precisam experimentar, sentir esses paradoxos apontados pela autora para proporcionar uma nova experiência estética aos corpos.

O movimento, segundo aborda a autora citada, é a matéria-prima da dança. A experiência do movimento dos corpos dos coreógrafos(as) e bailarinos(as) nessa Companhia de Dança mostra o desencadear de uma série de modificações de espaço e tempo. Podemos dizer que eles são corpos que associam seus mundos vividos para potencializar esta matéria-prima. Ao disponibilizarem-se e projetarem-se corporalmente a viverem outros níveis espaciais em seus giros e saltos, os impulsos de movimentos consigo e com outros, coreógrafos(as) e bailarinos(as) revelam a ação de entrega à dança, oferecendo-lhe intencionalidade, pulsação e retenção do movimento. Nesse processo de elaboração da matéria-prima, na coreografia *5 Peças para 8 Espécies*, na imagem 7, os corpos ampliaram suas possibilidades de moverem-se num espaço, num tempo e deslocarem-se diferentemente. Essa é, inclusive, a proposta do texto coreográfico, em que cada bailarino(a) tem uma movimentação própria, o que requer uma maior concentração em seus movimentos no espaço e no tempo certos, pois ele tem outros ao seu redor que estão realizando movimentos diferentes aos seus.

Nesse texto coreográfico, aumenta a responsabilidade do campo de interpretação e experimentação do movimento de cada bailarino que precisa incorporar a dinâmica e o esforço utilizados no seu movimento das contorções, contrações e expansões, quedas e suspensões, como também o do outro. Os corpos se protegem do contato com o solo e das quedas usando joelheiras. É uma forma do corpo entregar-se ao movimento de forma cautelosa, percebendo a intensidade, a força, a dinâmica do movimento para que se machuque menos, não faça barulho no palco; a não ser que seja solicitado e necessário. Os bailarinos(as) são a todo instante provocados e desafiados a

descobrir o movimento e, ao mesmo tempo, descobrir-se nele. Eles precisam resolver problemas de deslocamentos espaciais e tempos musicais, e ainda as limitações técnicas. Eles adentram-se pelo novo, ficando desacomodados; mas ao mesmo tempo, propondo soluções.

A partir do vivido na Gaia Cia. de Dança, corroboramos com Dantas (1999), que o processo coreográfico é um processo de *formatividade* por criar novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos em cada texto coreográfico. Para nós, desse estudo, a ação formativa da criação coreográfica diante do pesquisado se estrutura na explicação, demonstração e exemplificação do coreógrafo(a) e/ou bailarino(a), na visualização e experimentação de seus movimentos. Nesse processo, o corpo depara-se com múltiplas possibilidades de mover-se, até encontrar, entre elas, aquela que melhor corporifique sua intencionalidade para o texto estético. Pois, como trata a autora, o processo de formatividade traz possibilidades de revelar outros aprendizados, de desdobrar experiências já vividas, de redescobrir o que já foi incorporado ao corpo. A ação formativa atua como ação pedagógica/construtora para um corpo disponível para revelar a dança. Essa ação está constantemente inventando modos de fazer, pois as formas só se definem quando realizadas. A coreografia é como um ato de manipulação e de invenção sobre os corpos, em que cada obra pode possuir uma nova maneira de usar uma técnica conhecida no campo da dança ou qualquer outra proposta técnica; dando condições desse processo investir na constante criação de formas corporais.

No processo coreográfico, a ação formativa acontece tanto na montagem (nome comum dado ao procedimento de organização, dinâmica e intenção do movimento), como também nas apresentações no palco. Esse processo nasce no mundo vivido dos corpos dançantes e se expande para os corpos que lhes apreciam. O texto coreográfico rompe com a idéia que o seu começo e ensaio é processo, e que o seu fim, no palco, é produto. O que há é um processo em permanente construção, pois a composição coreográfica enquanto texto que utiliza a linguagem corporal concretiza-se

nos movimentos realizados pelos coreógrafos(as) e bailarinos(as) que são contemplados pelo público. O texto coreográfico está sempre aberto à interpretações múltiplas, mesmo quando assistido e dançado outras vezes. Cada vez que os bailarinos(as) dançam, os textos criados pelo corpo podem existir outras formas de vivê-los, de compor a obra sob outras cores, intencionalidade e pulsações.

Podemos afirmar que o figurino é uma peça artística que veste o autor do texto coreográfico e o espaço cênico na dança: o corpo. Os figurinos, a luz de palco e a maquiagem dos três textos coreográficos estudados foram apresentados somente quando “finalizados”, em sala de aula. Pelo processo de composição coreográfica da Gaia Cia. de Dança, que acompanhamos, inicialmente os bailarinos(as) apreendem os movimentos, suas dinâmicas e intencionalidades. Posteriormente, quando experimentado todo o conjunto de frases de movimentos, eles obtêm conhecimentos, principalmente sobre figurino e maquiagem, uma vez que, são eles mesmos os responsáveis por estes elementos, no sentido de captar recursos, ver costureira, comprar tecidos; o que não significa que essa é a forma correta e única de construir a composição coreográfica.

Noverre foi um mestre da dança do século XVIII. Defendeu que, além da composição do movimento era necessário também se pensar na luz, no cenário, no figurino e nas temáticas da dança. Para ele, todos estes elementos teriam que *dançar* em harmonia, pois juntos formariam uma outra cena (PORTINARI, 1989; LABAN, 1990; MONTEIRO, 1998). Atentando ao pensamento de Noverre e ao acompanhar a metamorfose do corpo na Gaia Cia. de Dança, da sala de aula ao camarim e palco, registrada na imagem 8, percebemos que incorporação do movimento não se refere somente ao movimento corretamente realizado, mas também vestido e maquiado em cores e texturas, cabelos presos e/ou soltos, com coxias ou sem.

É nesse processo de metamorfose que o corpo torna-se um objeto belo que precisa congrega em si mesmo a poética desses elementos cênicos. Por isso, o quão é importante a construção do figurino, a montagem dos focos de luz, das cores, da

maquiagem e do cabelo. Todos eles são peças que compõem o cenário do espetáculo do/no corpo.



Recorremos à sabedoria de Merleau-Ponty (1980), para fundamentar teoricamente o que despertamos em nossa vivência no processo de composição coreográfica e, podermos afirmar que esses elementos cênicos e o corpo são feitos do mesmo *estof*. Significa dizer que a criação cênica, na dança, revela-se num *sistema de trocas* que imprime a necessidade de um e do outro para que o objeto belo seja apreciado. Eles só possuem sentido porque formam um elo com o corpo que os abriga e os torna extensão dele próprio. Afirma o filósofo, “as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estof” (p. 89). É com base nele que transpomos para nosso estudo que os figurinos, as cores e as luzes que estão no corpo dançante só estão nele porque despertaram-lhe um eco, porque o corpo lhes abrigou e lhes deu sentidos. A encarnação desses elementos cênicos só é possível no corpo, pois não há outra forma de tornarem-se visíveis e cênicos senão por ele, que agrega sentidos e que sustenta a sua apresentação no mundo da dança.

Portanto, essa leitura sensível do corpo permite apreciá-lo como espaço cênico da dança, superando a idéia de torná-lo um instrumento a serviço do coreógrafo. O corpo transforma-se em espaço cênico, objeto belo. As luzes, o figurino, cenário, maquiagem e a música são extensões cênicas importantes do corpo que carrega em si a cena do espetáculo e torna-se possível à leitura estética. É possível retirar a iluminação do espetáculo, ainda é possível contemplá-lo, não em sua plenitude. Porém, se não houver o corpo na cena, não existe composição coreográfica, nem espetáculo.

No encontro desses elementos cênicos no corpo concretiza-se o que Dantas (1999), denomina de *forma*, que significa, na dança, a configuração da matéria-prima que é o movimento do corpo, como já tratamos anteriormente; ao se transformar, se (re)faz corporalmente a todo instante, segundo registros durante nosso estudo. Em cada troca de figurino, maquiagem e luz nos textos coreográficos apresentados na Gaia Cia. de Dança, enfatiza a metamorfose do corpo, do espaço cênico, que se modifica tantas vezes e sucessivamente, para proporcionar cenas múltiplas, singulares e comunicantes em si mesmo. Conforme afirma Jeudy (2002), “é preciso acreditar que a metamorfose do corpo em objeto de arte é um momento singular da experiência estética na vida cotidiana” (p. 17).

O corpo, no processo coreográfico, simboliza para mim um belo *ímã* que atrai movimentos providos de intencionalidades e ainda luzes, cores, texturas significantes que muda seu espaço e o transforma num outro corpo, inúmeras e diversas vezes. Esse ímã é responsável também pela ação comunicativa da linguagem na dança e a configuração das intencionalidades exteriorizadas em seus movimentos. Cada vez que se veste e se pinta, que projeta luz, o corpo dançante produz a metamorfose necessária ao espaço cênico. Apesar de estar envolvido por outros elementos estéticos, o corpo continua a escrever sua obra aberta, recheada de polissemia, impedindo assim que seu texto coreográfico torne-se uma obra fechada. Esse espaço cênico, o corpo dançante, deve ser entendido não somente pela Gaia Cia. de Dança, de que ele é um espaço exposto por cada bailarino(a) e coreógrafo(a) como

ponto ou grau zero da espacialidade, como aborda Merleau-Ponty (1980). A luz do palco, as cores e as texturas dos figurinos e da maquiagem estão englobadas no corpo. Elas estão no e em torno do corpo. Por isso, não podem ser vistas como elementos cênicos que estão adiante do corpo, separados dele.

É perceptível e compreensível o desejo dos coreógrafos(as) que atuaram na Gaia Cia de Dança, em finalizar a obra de arte para que ela possa ser compartilhada com outros. Como disse Tíndaro Silvano, na obra *Fantasia Agreste*, ao chegar no palco, a obra de arte já não pertence mais a ele, mas aos bailarinos(as) e ao público. O nosso estudo compreende que, mesmo no palco, o texto estético do corpo pertence a essa tríade. Antes mesmo do palco, o texto coreográfico já é processo compartilhado, construído coletivamente pelo diálogo, mesmo que inconsciente, que se estabelece entre os corpos. Nessa troca de experiências, a composição coreográfica, de fato, não pertence somente ao coreógrafo, mas também ao bailarino, figurinista, direção e técnica, cenógrafo e ao público. Esse conhecimento será desdobrado em outros, uma vez que, cada corpo que participa da composição desse texto coreográfico revela, utiliza e imprime seu mundo vivido para criar a linguagem da dança.

Para Dantas (1999), na dança, a unidade é o signo gestual, o significado é o conteúdo do gesto e o significante é o movimento do corpo. O processo coreográfico mostrou que bailarinos e coreógrafos detêm um conjunto de práticas e técnicas com potenciais para produzir o signo, construir o significante e dar ao movimento os contornos, a forma desejada para tornar-se pleno de significação. Além disso, o público também participa dessa composição coreográfica por ser possuidor de saberes, semelhantes ou não, que representam diferentes olhares sobre a obra apresentada no palco.

Mas, antes de *finalizá-lo*, existe uma cena importante que precisa ser destacada e que também faz parte da criação cênica, que é a retirada dos linóleos na sala de aula. No último dia de ensaio, os bailarinos(as) atuam juntos, retirando os linóleos que serão utilizados no Teatro Alberto Maranhão, como revela a imagem 9. A

retirada desse objeto do solo representa a preparação de um outro chão, dessa vez em outro local. Terminado o último dia de espetáculo, novamente os linóleos são destacados e retornados ao seu lugar de origem: a sala de aula. Nessa imagem, vejo um texto estético extremamente coletivo, escrito também pelo cansaço dos corpos dançantes em ter, não somente que retirar, mas também carregar em si mesmo um outro elemento cênico. Na Gaia Cia. de Dança, os corpos requerem técnica apurada, movimentos fluídos, intencionalidades, dramatização, dinâmicas vibrantes; como também força suficiente para ultrapassar a exaustão dos ensaios e de espetáculo. Talvez um dia possa ver na Gaia esse esforço do corpo ser amenizado por uma melhor intervenção financeira e de produção artística que retire do corpo essa tarefa, nem sempre prazerosa, em função do cansaço.



A criação do espaço cênico da dança expressa-se no corpo curioso, pela necessidade de investigar, pesquisar aquilo que os olhos captaram da realidade do mundo; ousado pela capacidade de inventar o mundo do Ser e transformá-lo em movimento; seletivo por pinçar um ponto de encantamento e organizada por sequenciar estruturas de movimento e de vida de bailarinos e coreógrafos; exausto por ainda

desempenhar outras funções na Companhia de Dança. O corpo se disponibiliza a tornar-se espaço cênico numa ação que vive o imprevisível e põe para fora a intencionalidade de seus saberes, não somente voltados à dança, mas a toda sua experiência vivida. É nesse percurso descrito que o corpo pode dar vida à dança.

O corpo é esse autor dançante que se confunde com o próprio objeto belo na dança. A beleza do que escreve é sábia e poética porque ele recorre ao que mais lhe pertence que é o seu mundo vivido para encarnar a dança, e ainda tece e embrenha-se nas experiências com o outro para fazer a arte existir nele mesmo e no/com o outro. *O Corpo é um autor estético que se disponibiliza a tornar-se espaço cênico para viver o desconhecido, obter novos saberes em cores, intencionalidades e texturas, desdobrar códigos de movimentos e criar linguagem que fala, revela o Ser e a arte dançantes.*

## Corpo, Linguagem, Textos Coreográficos

Os textos coreográficos escritos no corpo e por ele, ao chegar ao palco do teatro não estão concluídos; eles ainda estão em construção, pois lhes falta a leitura estética do público sobre os corpos que dançam, transformam-se em espaços cênicos. Embora esse viés não seja refletido nesse momento pelo estudo, não podemos deixar de realçar que essa intersubjetividade do público reforça a característica aberta do texto estético, pois o corpo do espectador também possui a capacidade de produzir interpretações e formas múltiplas, sem a intenção de ter significados lógicos para os movimentos que aprecia. É importante que todos os envolvidos no processo coreográfico: coreógrafos(as), bailarinos(as) e público saibam apreciar, refletir, criticar e conhecer as técnicas, as temáticas, a plasticidade, os códigos enquanto arte. Portanto, a composição coreográfica é um processo coletivo e dialógico, em construção, no qual todos eles(as) tornam-se autores dos textos coreográficos.

Para Dantas (1999), a *forma* não quer dizer apenas a figura desenhada pelo movimento do corpo no espaço, ela é também produção e organização, dinâmica e intencionalidade desse mesmo movimento, na relação com espaço e tempo. A forma é mola propulsora e, ao mesmo tempo, força que retém o movimento. Ela não é aparência de um sentimento, idéia ou intenção coreográfica. A partir da autora, afirmamos que a *forma* possibilita revelarmos os sentidos das temáticas coreográficas. É na *forma* que discutiremos a linguagem do corpo que possui diferentes sentidos.

Os textos coreográficos são *forma* possuidora de vários sentidos de adequação, organicidade e necessidade que, por sua vez, são decorrentes de uma solicitação da própria criação artística. Portanto, as temáticas coreográficas construídas pelos coreógrafos(as) e bailarinos(as) vão originando sentidos para mim. Cada uma delas poderá desdobrar-se em outras possibilidades, dependendo do olhar de quem as aprecia. É apoiada no pensamento de Ricœur (1976), que acredito podermos apreciar e interpretar os textos coreográficos, em suas respectivas temáticas, de várias maneiras e

possibilidades. Entretanto, nesse instante, não temos como interpretar todos os elementos que compõem o texto estético como performance dos bailarinos, estrutura do movimento, música, figurino, luz, cenário... de uma só vez. Por isso, nos detemos às temáticas coreográficas, trazendo esses elementos para enaltecer a reflexão sobre a linguagem.

Com base em Merleau-Ponty (1980), se o fenômeno central da linguagem é o *ato comum do significante e do significado* (grifos do autor), buscamos não perder o enfoque que transpõe, indo das significações já disponíveis pelos coreógrafos(as), bailarinos(as) e àquelas que nós construímos ou obtivemos na experiência vivida com os corpos dançantes. Assim, percebemos que o nosso campo de conhecimento certamente foi dilatado ao compreender aspectos que não contêm explicitamente nas temáticas coreográficas.

Ao compreendermos a composição coreográfica como um texto aberto e dialógico, em construção, escrito pelo corpo e no corpo, a linguagem que se revela também possui esse perfil aberto, dialógico, em construção, na relação entre significante e significado. Estamos inspirados em Ricœur (1976), para nesse instante traçar nossas interpretações sobre a linguagem do corpo nas temáticas coreográficas da Gaia Cia. de Dança, acreditando, assim como o filósofo, que a apropriação do texto, no nosso estudo, o coreográfico, não é um tipo de posse dos coreógrafos(as), bailarinos(as) dessa Companhia de Dança. Da mesma forma que o texto não é um aprisionamento às coisas. Na apropriação dos textos coreográficos, percebi a denominada fusão de horizontes em que o meu horizonte de mundo vivido: pesquisadora, espectadora e bailarina, busca entrelaçar-se ao horizonte do mundo vivido dos coreógrafos e bailarinos(as) a partir dos seus relatos e experiências de movimentos para melhor entender a linguagem do corpo dançante em suas respectivas temáticas coreográficas.

Sendo um texto aberto aos críticos, curiosos, pesquisadores, apaixonados pela arte dançante, a composição coreográfica permite ser apreciada e compreendida de

diferentes formas em que o corpo disponibiliza múltiplas comunicações e expressões sobre as temáticas coreográficas. Nos textos coreográficos, deparamo-nos com diferentes mundos de coreógrafos(as) e bailarinos(as) que se uniram para criar uma linguagem sobre as coisas urbanas, nordestinas e comportamentais. De acordo com Dufrenne (2002), e correlacionando seu pensamento ao nosso estudo, o texto estético das coreografias fala sobre o belo, o que não significa somente o meu gostar e o meu prazer ao lê-los e apreciá-los. Minha apreciação requer uma ação estética sobre o que vejo, isto é, um conhecimento que interpreta as relações entre temática, música, figurino, cenário e o movimento do corpo; enfim, que expressa poética dançante. Gostar de um texto coreográfico não significa perder o olhar crítico-apreciativo da obra evitando uma compreensão superficial, no campo somente da aparência, sem interpretar o oculto da linguagem dos corpos que dançam.

Em Merleau-Ponty (1980), entendemos que a linguagem é um sistema constituído de sentidos integrados à sua significação por múltiplas redes de comunicação e expressão. A linguagem revela-se como objeto pensante, fonte primeira de comunicação. Ela é uma forma singular de se dispor às coisas, ao mundo, às pessoas como eixo do pensamento e da ação, pois sem ela, as temáticas coreográficas inscritas no corpo, por exemplo, permaneceriam como fenômenos privativos, mas é a linguagem do corpo que assume a intersubjetividade e, por fim, a existência ideal, possível.

Novaski (1984), complementa nossa compreensão acerca da linguagem ao apresentá-la como expressão e comunicação verbal ou não-verbal que revela o sentido que nós damos ao mundo, às coisas, e ao mesmo tempo, que diz quem somos nós. A linguagem pode falar sobre a existência, como também significar sempre algo diferente do que já foi dito, a linguagem de múltiplos sentidos. A arte, a religião, a ciência e a poesia são exemplos de linguagens.

Ao dialogar com o autor, percebemos que essa linguagem “o que ela diz, e de modo especial, o que não diz” norteia nossa compreensão sobre as temáticas dos textos coreográficos desenvolvidos na Gaia Cia. de Dança. A linguagem do corpo, na

composição coreográfica, desvela que a existência desses textos só é possível no corpo vivido. A linguagem do corpo, na composição coreográfica, é aberta para ser imaginada, criada, apreciada, contemplada, compreendida de diferentes formas. Ela expressa sentidos que o corpo inscreve e oferece ao mundo, as pessoas, no mesmo instante em que torna possível a comunicação entre coreógrafos(as), bailarinos(as) e público.

Partiremos, inicialmente, da linguagem verbal dos coreógrafos e da coreógrafa durante o processo coreográfico em que foram trazidas informações detalhadas sobre as temáticas e os nomes atribuídos às obras. Em seguida, debruçamo-nos principalmente na linguagem do corpo não verbalizada na composição coreográfica que comunica e expressa as temáticas. É essa linguagem que buscamos compreender a partir das temáticas *Duas Faces*, *Fantasia Agreste* e *5 Peças para 8 Espécies*.

Podemos dizer que as três temáticas coreografadas nasceram de uma leitura artística de um cenário regional (*Fantasia Agreste*), comportamento humano (*Duas Faces*) e caos urbano (*5 Peças para 8 Espécies*). Essas referências inspiradoras foram captadas pelo olhar, pela vivência dos coreógrafos(a), dando-lhe movimento e existencializando-as na presença do bailarino(a). A linguagem articulada pelos corpos dançantes se fundamenta nessa relação intersubjetiva entre coreógrafos(a) e bailarinos(as), que juntos, concretizam a linguagem corporal. Essa intersubjetividade significa o encontro de historicidades, do mundo vivido de cada um deles para compor o movimento, a narrativa, a linguagem na dança. É nesse processo que coreógrafos(as) e bailarino(as), fundamentalmente, podem vivenciar, mesmo inconscientemente, os movimentos, os espaços e os tempos que estão em si mesmos e em sua volta, sem uma exigência inicial apreciativa, julgamento de valor ou pré-conceito para construir a linguagem dos textos coreográficos.

A partir da percepção que as linguagens do corpo nos textos coreográficos, na Gaia, surgiram da inspiração e da imaginação dos coreógrafos(a)

sobre a região nordestina, centros urbanos e comportamentos do ser humano, e que só foram existencializadas em função da presença dos corpos dos bailarinos(as), sentimos a necessidade de focalizar nosso olhar para cada temática apresentada pelos dois coreógrafos e a coreógrafa, considerando seus encaminhamentos, explicações na composição da cena pelo corpo, e assim compreendermos o que ele comunica e expressa nessas temáticas.

O texto *Tenho um Olhar...* não será discutido por não termos presenciado a fala da coreógrafa em função de um desencontro nosso durante sua estada em Natal/RN. Mesmo assim, consideramos relevante falar sobre a coreógrafa em respeito a sua representatividade e o trabalho desenvolvido no cenário da dança brasileira. *Ivonice Satie*, coreógrafa que atua no estado de São Paulo, hoje é diretora geral da *Cia. de Dança de Diadema/SP*. Essa Companhia tem o apoio da prefeitura da cidade a qual empresta o nome à Companhia. No ano de 1995, a Companhia de Dança iniciou um projeto voltado para crianças, idosos e portadores de deficiência, junto à periferia do ABC paulista. O trabalho consiste em desenvolver oficinas em centros culturais da cidade. O projeto objetiva educar o público alvo, despertando-o para seus potenciais em diferentes estilos de dança, seja no clássico, hip hop ou dança-teatro (TV CULTURA, 1999).

Para a coreógrafa, é de fundamental importância que a dança, a arte como um todo, desmistifique a figura do bailarino, do artista. Para isso, é preciso que seja diminuída a distância entre bailarino e público. Para ela, a função do coreógrafo é promover “um espetáculo que deixe o público seduzido, apaixonado, com vontade de ser artista” (TV CULTURA, 1999).

*Tenho um Olhar...* é o nome da obra realizada na Gaia Cia. de Dança, dado pela coreógrafa. A característica dessa coreógrafa, nos textos desenvolvidos na Companhia de Dança, embora não tenha acompanhado a fala da coreógrafa, prima pela narrativa de sua raiz oriental impressa nos movimentos, maquiagem, cabelos, figurinos e música, como a de *Anadoluyum Bem Taniyor Musun* e *Cengiz Ergun*. Os

movimentos dessa coreografia trazem a técnica clássica, numa dinâmica particular da coreógrafa, unida à técnica de Graham exaltando as contrações e expansões, e ainda valorizando a respiração como um fator desencadeador do movimento.

A temática coreográfica *Duas Faces* tem como coreógrafa *Wanie Rose Medeiros*. Artista de Natal/RN, ex-bailarina da *Corpo Vivo Companhia de Dança*, hoje atua também como professora de dança clássica na Gaia Cia. de Dança e na Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão (EDTAM).

Sob uma temática atual e vertente psicológica, a coreógrafa instiga movimentos que retratam a busca incessante do ser humano para vencer o outro. Os artifícios para essa meta começam, ainda nas coxias, quando as bailarinas criam um jogo de disputa na qual a vencedora busca manter-se no domínio e a outra almeja inverter a situação de dominada.

Todavia, essa narrativa não foi dita no primeiro dia de composição coreográfica. Ela foi acontecendo durante o processo, em cada frase de movimento indicada ou sugerida pela coreógrafa e, às vezes, pelas bailarinas. A coreógrafa, inicialmente, disponibilizou espaços para as bailarinas proporem idéias, movimentos que, diante de acertos e erros, percebeu que essas referências temáticas poderiam ser fontes inspiradoras para as bailarinas diante da criação do movimento e construção da linguagem.

Na concepção da coreógrafa, as frases iniciais do texto coreográfico expressam a surpresa do que aparecerá no palco, em que as bailarinas, em cada coxia, sem se verem, mostram somente partes do corpo: dedos, pés, braços, quadril, pernas... e apresentam um jogo em que uma completa o movimento da outra. Quando as bailarinas ganham totalmente o palco, esse jogo torna-se uma disputa acirrada entre elas.

Os movimentos corporais que falam sobre a temática são os de saltar sobre o outro, chutá-lo, empurrá-lo, expressando no corpo o desejo incessante do ser humano dominar o outro, manter-se no poder e tornar o outro submisso, por isso,

justificam-se tais movimentos. A temática desse texto coreográfico é psicológica, o que não significa dizer que estas são ações presentes na coreógrafa e bailarinas fora de cena. Mas, o corpo, em seus movimentos, na qual a imagem 10 realça, torna possível nos remeter à conotação do pisar, destratar o outro para que a ânsia de poder se mantenha. Por outro lado, existe também o desejo do outro, o vencido, buscar a sensação de domínio e, para isso, imita o movimento do outro como se esta fosse a alternativa para virar o jogo.



Imagem 10

De fato, no final da coreografia, os papéis se invertem: a derrota do poder chega e a satisfação de obtê-lo acontece. A narrativa dessa temática revela o olhar da coreógrafa, pois na vitória do submisso, quando assume o poder e passa a controlar o outro pelo movimento das mãos, o vencido, estando manipulado, realiza, da mesma forma, movimentos impulsivos tornando-se cômico, como mostra a imagem 11. É como existisse no corpo a satisfação em dizer: “agora é sua vez de ser manipulado”. Numa postura semelhante, o corpo acaba reproduzindo a mesma ação que tanto o incomodava. O corpo fala o dito popular “olho por olho, dente por dente” quando passa a controlar e delegar com suas mãos, mesmo à distância, o caminho que o agora

derrotado deve trilhar. Acontece então, de os movimentos complementares serem invertidos, em que o corpo, em seus movimentos, passa a controlar e reproduzir a mesma ação que sofreu quando manipulado.



O corpo que vence no final da narrativa de *Duas Faces* mostra-me a cobiça e a sede de vingança realçados nos movimentos, em que os corpos de duas mulheres dizem que esses comportamentos acontecem independentemente do sexo. Eles trazem em sua linguagem não-verbal um viés da psicologia humana e de uma sociedade extremamente competitiva que, ao invés de instigar a solidariedade, a cooperação, a ética e o companheirismo, mostra um mundo mais competitivo, restrito e segmentado pelo gênero. Sem negar a competição da qual falam os corpos nessa coreografia, eles me deixam a possibilidade deles mesmos comunicarem e expressarem outras dimensões humanas, tornando elementos estéticos, por exemplo, a experimentação e criação de uma rede de relações humanas que diluam as forças de poder e de domínio em formas de amizade.

É nesse instante que transponho Merleau-Ponty (1980), ao falar da pintura, e ao mesmo tempo pedir-lhe licença para trazê-lo ao palco da dança, ao

compreender que a arte dançante do corpo não significa, necessariamente, um artifício que se mostra diante do nosso olhar como sendo uma projeção semelhante ao comportamento humano inscrito na coreografia *Duas Faces* e na percepção comum, a luta humana pelo poder; pode ter sido essa a intenção da coreógrafa e a percepção comum do público, mas percebemos que na ausência do objeto verdadeiro, o oculto, estão as relações de amizade e vitórias conjuntas, que se revelam como o objeto verdadeiro na narrativa do texto coreográfico e também na vida, tornando-se esse o espaço da linguagem do corpo na cena. Complementando a idéia do filósofo, se existe uma postura de pesquisadora por parte da coreógrafa, é urgente então a obtenção de um texto coreográfico consciente dos mecanismos da sua comunicação e expressão, das motivações, no caso psicológicas desse texto, dos interesses e informações veiculadas nos corpos (FERREIRA, 2003).

Em outro viés, a temática sob a ótica da competição desenfreada é vivida na música clássica de Heitor Villa-Lobos. Os movimentos de *Duas Faces* foram criados, realizados num tempo mais rápido do que a própria cadência musical das *Bachianas V*. A narrativa desse texto coreográfico exige dos corpos das bailarinas um conhecimento de expressões faciais que reforcem as temáticas como: surpresa, inveja, raiva, dentre outras; e compõe movimentos baseados na técnica clássica, fazendo uso de algumas quebras de seus códigos, unida ao jogo do espelho, do preencher o gesto do outro, observado na dança moderna.

Essas expressões solicitadas ao corpo esbarram na questão da diversificação de aula na Gaia Cia. de Dança, como tratado na primeira parte do *I Ato*. Essa referência pode ser explicitada quando em um dos trechos, a coreógrafa pede e vê a dificuldade da bailarina, inicialmente dominada, de desenvolver expressões de susto e do desespero diante da ação da outra bailarina. O corpo expressa a sensação de sufoco por ser perseguido pelo dominante. Apesar de tentar passar a temática num contexto, às vezes engraçado pelos movimentos brincantes, sutil e tranqüilo pela música *Bachianas V*, o corpo, ao dançar, inaugura a relação entre o clássico e o contemporâneo. Os

corpos falam sobre um tema contemporâneo numa música erudita. Ao ver os corpos dançantes das bailarinas, eles falam-me que o mundo clássico, erudito da música, é atual e belo e a clássica disputa humana pelo poder é retrógrada e feia.

Com base em Carreira (1999), ao abordar a arte de atuar, acreditamos que a linguagem do corpo na arte dançante passa por uma exposição do corpo ao lançar-se em condições espaciais e temporais adversas, pois parece que aí está o prazer de compor o texto do e no corpo. A linguagem do corpo é exposta e expõe as intenções coletivas, mas é preciso pensá-la como algo além da mera exposição psicológica do ser humano (coreógrafa e bailarinas), e ao mesmo, tempo entendê-la como outro horizonte de sentido aos procedimentos cênicos do corpo que se torna Ser significativo que questiona sua própria linguagem nas relações comportamentais que lhes são vinculadas.

Os corpos das bailarinas criam uma intencionalidade, aparentemente oposta entre música e temática coreográfica, e anunciam a valorização da sensibilidade humana para tornar-se Ser com o outro dando sentido a sua singularidade plural. Dialogando com Rodrigues (1999), é necessário que, no transcorrer do processo de construção da dança, coreógrafa e bailarinas estejam em prontidão, disponíveis, abertas para tornarem-se sujeitos de uma linguagem que fale e aprenda a lidar com as contradições humanas. Entendemos então que, reconhecer o conflito no qual vive o corpo: vitória e derrota, poder e submissão, erudito e contemporâneo... pode ser (re)elaborado e transformado numa linguagem poética. Para a autora, “uma importante condição para a construção de sua dança é a liberdade de dançar, isto é, sem a cristalização de códigos gestuais e sim com a construção do gesto que está em contato direto com a vida” (p. 108).

A temática *Fantasia Agreste* recebeu esse nome de *Tíndaro Silvano*, coreógrafo mineiro e ex-bailarino. Em 1999, desenvolveu junto à Gaia Cia. de Dança a coreografia denominada de *www.com.br*. Após dois anos, o coreógrafo retorna à companhia para realizar o texto coreográfico presente nesse estudo.

Para o coreógrafo, a criação na dança pode partir de várias fontes inspiradoras: música, tema particular, bailarinos, figurino, concepção de cenário. Porém, é a música que tem guiado as coreografias desenvolvidas. *Fantasia Agreste* é uma delas, em que o coreógrafo, movido pela música de Fábio Cardia, composta especialmente, imagina, idealiza um mundo agreste traduzido em movimento, cor, luz, textura e dinâmica.

Nesse contexto, discutiremos o sentido desses elementos movimentos, cor, luz, dinâmica para compreender a linguagem do corpo nessa temática. O texto coreográfico busca desvincular-se dos códigos da técnica do balé clássico. E com isso, o coreógrafo investe e tenta criar uma cultura da dança distante do eixo da técnica do balé clássico. Para ele, a dança contemporânea, no Brasil, deve considerar a musicalidade, o ritmo do povo brasileiro e uni-los às diferentes linguagens da arte, como técnica clássica, moderna, teatro, dentre outros; para construir uma dança genuína que expresse a identidade brasileira. A proposta desse coreógrafo baseia-se na concepção de movimento armorial apresentado por Ariano Suassuna.

*Fantasia Agreste* é um olhar do coreógrafo para o nordeste brasileiro que já foi apresentado por outra companhia de dança do sudeste do Brasil. Para o coreógrafo, é grande a expectativa de trazer esse texto para ser dançado por corpos nordestinos, o que para ele, daria uma intencionalidade mais significativa, sendo importante considerar que

o ar que eles respiram é bem diferente, o pé que eles são feitos é diferente, a maneira como eles escutam a música ou não é diferente dos outros. Então, acaba saindo uma coisa diferente sim. Vai ter uma outra leitura... eu estou muito feliz porque a temática é uma temática nordestina, então eu estou trabalhando com material nordestino autêntico. Eu estou podendo me esbaldar nesse sentido (Tíndaro Silvano).

O primeiro aspecto referente à linguagem dessa temática coreográfica é a relação com o mundo nordestino e as experiências do corpo, isto é, uma linguagem em que o corpo vai expressar um olhar para o nordeste brasileiro. A música traz arranjos que mesclam xaxado e o baião, exemplos de ritmos dessa cultura, os movimentos

escritos pelo corpo nos dão vários elementos para pensarmos a sua comunicação e expressão no cenário nordestino.

Os corpos começam deitados no chão, com as pernas flexionadas e os pés apoiados no solo. As frases de movimentos vão acontecendo do plano baixo, o chão, para os planos médio e alto. O corpo traz então um sentido de raiz, um brotar da terra, que cresce em movimentos fortes e definidos. As mãos espalmadas do corpo falavam sobre o apoio significativo e vibrante que perpassa pelo movimento das pernas e chega ao olhar para fazer surgir, nascer. Nesses movimentos iniciais, o corpo, em seus movimentos, fala do que comumente é vinculado nos meios de comunicação de massa no Brasil, um povo que nasce e mais depende da terra. A beleza dos movimentos corporais intrica, traça uma visão ruralista do nordeste.

Em outro trecho coreográfico, busca-se a linguagem do corpo para expressar os movimentos do homem do campo, do cavaleiro, como realça a imagem 12. Entretanto, esses movimentos galopantes são retirados porque a performance dos



bailarinos não satisfaz o coreógrafo. Nesse sentido, percebemos que não basta ser nordestino para ter encarnado no corpo, movimentos fidedignos ao conhecimento e à experiência do contexto rural e do cavalgar. Apesar do corpo falar explicitamente de

um nordeste ora rural e ora praieiro, fica oculto o nordeste urbano, com fartura e tecnologia. Sem negar, pelo contrário, reconhecer a influência da terra, da ruralidade em nosso mundo vivido, o texto traz cor e alegria dos corpos nordestinos, mas também alguns equívocos que a dança não pode ou não deve conduzir, mesmo sabendo que a experiência estética é livre para estabelecer outras referências sobre o mundo. Merleau-Ponty (1980), ao refletir sobre a fenomenologia da linguagem, aborda que não podemos afirmar que toda expressão é imperfeita porque subentende algo, mas que toda expressão é perfeita se compreendida sem equívoco, em que possamos admitir como eixo norteador da expressão um “*ultrapassamento do significante pelo significado, possível pela própria virtude do significante*” (grifos do autor, p. 134).

O corpo atribui sentidos em suas formas múltiplas e ampliadas de sua gestualidade vestida de particularidade, cores diversas, passos únicos e vários, ao mesmo tempo, trazendo uma conotação excêntrica do nordeste brasileiro. O próprio nome da coreografia fala de fantasia que significa devaneio, imaginação de algo diferente, esquisito. Nos corpos dos bailarinos(as), o coreógrafo pôde extrapolar a concepção generalizante sobre o nordeste a partir de uma visualização diferenciada que desencadeou o processo coreográfico ao ver e imaginar os corpos em movimento expressando uma outra ótica aos sentimentos de alegria, crença, costumes, musicalidade brasileira.

O corpo, em sua linguagem, ao expressar o agreste nordestino, poderia basear-se nessa cultura estereotipando pessoas, seu modo de vestir-se ou atribuir outros significados. Isso não acontece. Mas, é preciso ter cuidado para não confundir ou até mesmo construir um texto coreográfico em que o corpo expresse equivocadamente a narrativa nordestina. Não é somente inserindo movimentos de danças ou vestimentas específicas dessa cultura em meio à coreografia que significa uma compreensão estética do universo da dança nordestina. O trecho desse texto intitulado *Mesa Branca*, na imagem 13, no qual dançam cinco bailarinos vestidos por uma saia rodada e uma bailarina vestida com uma calça comprida, faz uma analogia à influência da crença e da

dança afro: umbanda, candomblé, no povo nordestino, perdendo elementos essenciais de tal crença, pois a técnica dos movimentos dessas danças possui sentidos, significados diferentes dos apresentados.



Torna-se fundamental o conhecimento sensível, através de pesquisa, sobre a temática específica para não deturpar o sentido e o significado existentes em cada vestimenta, indumentária, maquiagem e a técnica do movimento que constroem a linguagem do corpo na dança que, por sua vez, comumente, é denominada de dança popular. Não é inserindo um trecho do xaxado, do forró ou do candomblé numa coreografia de dança contemporânea como realce ou ilustração do mundo vivido do agreste, que se define a identidade estética de uma coreografia ou companhia de dança. Afirma Rodrigues (1999), “podemos dizer que em cada manifestação cultural brasileira evidencia-se uma dinâmica específica, trazendo-nos importantes fundamentos ao desenvolvimento do intérprete. Muitos destes fundamentos passaram a fazer parte do nosso trabalho cotidiano com o corpo” (p. 108).

A colagem coreográfica pode produzir um efeito contrário no corpo, uma obra de arte indefinida, pois não expressa os laços entre a essência da dança nordestina e os elementos da dança contemporânea. Esse equívoco pode ser reflexo da ausência de

identidade estética, fundamental na construção do texto coreográfico da Companhia de Dança e do coreógrafo. Não queremos criar dicotomias entre popular/folclórico e contemporâneo. Acreditamos e temos exemplo para romper com essa fragmentação. O Balé Folclórico da Bahia, para muitos, é uma companhia de dança folclórica ou popular; mas ela é dança contemporânea, pois consegue elaborar esteticamente o movimento a partir de outras técnicas de dança sem perder o seu eixo norteador da dança afro-brasileira, o figurino, palco, maquiagem, música e luz.

Para que a linguagem do corpo não mostre uma realidade deturpada, é necessário ao coreógrafo o que Rodrigues (1999), chamou de co-habitar com a fonte. De forma que, se a temática é nordestina, “sulista” ou “nortista” é preciso que se vivencie corporalmente essa temática, conheça os costumes, a gestualidade, a dinâmica de vida de cada povo para, a partir desses conhecimentos, ampliar a experiência estética. Assim nasce um outro olhar, numa experiência que vai além do que é apresentado comumente e conquista-se um espaço para mostrar parte da cultura brasileira. A exemplo da autora, depois de pesquisar o cenário do candomblé, deu continuidade ao processo coreográfico, cuja base foi a incorporação da experiência pelo corpo que co-habitou a fonte. A partir de então, a linguagem do corpo na dança foi organizada pela incorporação dos movimentos, da gestualidade, do figurino, das cores que se tornaram produções, agora fazendo parte do mundo vivido da autora, coreógrafa e bailarina.

O *release* da temática *Fantasia Agreste*, apresentado pelo coreógrafo, diz: “ao conceber e ao elaborar a movimentação e a distribuição espacial desta Fantasia não me prendi, propositadamente, a nenhum tema literal específico. Simplesmente me deixei levar pelo meu sentimento muito próprio de ser brasileiro e pelo ritmo contagiante da trilha sonora (composta especialmente) recheada de citações super coloridas que nos remete a um país quase utópico e cheio de mais fortes cores e contradições”. Esse trecho sintetiza a obra coreográfica e resume a inspiração do coreógrafo ao ser tocado pela música e sua brasilidade; como também estas foram

tocadas por ele. O coreógrafo foi capaz de interrogar algo que não fala verbalmente, mas que lhe dá resposta pelo olhar, respostas fora da lógica causal.

Todavia, a relação entre o tocante e o tocado passa pelo mundo vivido do corpo e por isso, respeitando a criação coreográfica e, no sentido de contribuir em outras composições, percebemos na experiência do corpo na Gaia, que não basta ser brasileiro para falar, tratar sobre o nordeste, pois cada corpo em uma região do país possui sua historicidade; cada corpo nordestino ou não é único e vários ao mesmo tempo, porque cada um possui uma experiência com o campo, o urbano, a praia e a serra que os tornam diferentes e até mesmo contraditórios em seus hábitos, costumes, vestuários, estando ele numa mesma região do país. Daí a urgência de conhecer, vivenciar, incorporar experiências significantes e criar a arte dançante a partir do mundo vivido.

Na linguagem dos corpos em *Fantasia Agreste* concretiza-se a concepção de que a experiência estética da composição coreográfica se dá na lógica sensível. Que outra lógica se não a sensível seria capaz de atribuir cores à música e expressar seu colorido no corpo com olhos realçantes nas cores do verão, no movimento vestido de maiôs, saiotas, sungas e camisas também em cores vibrantes? O corpo, ainda nos ensaios e posteriormente na apresentação ao grande público, conquista um olhar diverso, diferente sobre o mundo nordestino a partir da experiência sensível. Ele se envolve nas impressões de parte dessa cultura, tornando-se espaço cênico que expressa inspirações excêntricas transformadas em movimento, em linguagem.

A linguagem do corpo pode inaugurar outros pensares sobre a vida no agreste nordestino a partir de suas cores, roupas, maquiagem, plasticidade dos corpos e seus movimentos. A partir daí, a busca é incorporá-lo pela vivência do sentido, mesmo que seja ambíguo e paradoxal. Isso significa que a linguagem do corpo, nessa temática, aumenta a dificuldade e a duração da percepção porque ela descreve a *fantasia agreste* como se a visse pela primeira vez. A função da criação coreográfica não é tornar o bailarino e público mais próximos da compreensão de significados lógicos, lineares,

mas sim, vincular, criar uma percepção particular e não equivocada sobre imagens, sons, pessoas, culturas e cores.

O corpo em sua linguagem deixa-nos a possibilidade de criar movimentos que trazem o pulsar da brasilidade dos corpos sem o caráter patriótico, tampouco com estereótipos impensados sobre regionalismo. Sugerimos então que a Gaia Cia. de Dança trace sua identidade estética nas diferentes poéticas do Ser brasileiro, da arte dançante, que podem se expressar nos movimentos dos bailarinos(as) que, por sua vez, também irão vivenciar novas criações.

E assim, com base ainda em Rodrigues (1999), é que direcionamos nossa compreensão, não somente à Gaia, mas também a outras companhias de dança, coreógrafos e bailarinos, que precisam perceber que são eles e é neles que se dá a incorporação do movimento, da temática; e por isso, precisam unir sua imaginação e idéia sobre o lugar à pesquisa de campo. Juntas, serão interligadas com horizontes “desconhecidos” do coreógrafo(a) e do bailarino(a); porém, criados neles e por eles mesmos. Os sentidos se interagem e o corpo se metamorfoseia num tônus de elasticidade, de abertura para o novo. O corpo dança sua imaginação, seu pensamento livre para expressar a sua verdade através de seus gestos, da experiência estética.

A temática *5 Peças para 8 Espécies* foi mediada pelo coreógrafo Mário Nascimento. Ele não se denomina um pesquisador em dança, mas um artista curioso. Para o coreógrafo, é a dança que lhe deixa falar, ir a outros mundos, até os que não existem (TV CULTURA, 1999). Antes de chegar na dança, teve experiências múltiplas como atleta, boxeador e bailarino clássico. Atribui a essa diversidade sua versatilidade como coreógrafo. A essência que inspira as coreografias é o centro urbano. Afirmo o coreógrafo, numa entrevista dada ao Programa Painel de Arte Contemporânea Brasileira - Dança - da TV Cultura: “meu tema é o caos. Ele me auxilia. Eu sou uma pessoa caótica, desorganizada, mas é incrível como eu tenho dificuldade de lidar com a desorganização do mundo moderno: o trânsito, as pessoas me amedrontam”.

*5 Peças para 8 Espécies*, na Gaia Cia. de Dança, não foi diferente. A coreografia traz oito bailarinos (três mulheres e cinco homens ou o inverso) que dançam a velocidade da grande metrópole onde vivem as *espécies* do espaço urbano em cinco trechos (*peças*) coreográficos. A narrativa dos centros urbanos é construída em movimentos rápidos e “confusos” em que, cada bailarino(a) realiza um movimento diferente, com elementos que quebram a referência dos códigos da dança clássica.

As músicas *tecno* (Charlie Brown Jr., Loop By e DJ Dolores) realçam a velocidade e os costumes do mundo urbano. O cenário descortina o palco e mostra tudo o que as coxias e os painéis escondem na maioria dos espetáculos de dança, como revela a imagem 14. Os figurinos revelam uma ação despojada de um grupo de pessoas que se encontram e se separam no mundo urbano. O cenário e o vestuário do corpo, nessa temática, atribuem sentidos à aparência visual do mundo urbano que traz sinal de proibido fumar, como no cotidiano, e também as roupas despojadas, casuais e esportivas. Marocco (1999) aborda a identidade cultural do homem gaúcho em seus movimentos cotidianos transformados em elementos estéticos; pinçando o eixo da fala da autora e trazendo para o nosso estudo, compreendemos que a dimensão da linguagem do corpo na dança, no caso específico de *5 Peças para 8 Espécies*, foi norteadada pela aparência física, o jeito de andar e correr, de vestir-se, como também pelos valores do caos, da desorganização e da velocidade que representam a identidade cultural do homem da grande metrópole. A maneira de como o corpo veste-se e move-se no cenário descortinado do palco nos leva a um pensar no qual o corpo está inserido num mundo relacionado à natureza urbana e à ânsia de ser rápido, o que não se restringe apenas à aparência, mas realça uma maneira, entre tantas, de Ser urbano.



A linguagem do corpo nessa temática mostra o mundo vivido do coreógrafo na metrópole que exige rapidez, pressa nos movimentos, música barulhenta da rua, o jeito despojado das pessoas se vestir, dentre outros. O coreógrafo vai a uma temática de seu mundo, das coisas e pessoas a sua volta. Os gestos que ele propõe são frutos da sua historicidade com diversas técnicas corporais voltadas não somente para a dança, como também, para sua experiência com o caos urbano, do qual se refere e toma como fonte de inspiração. Os corpos na Gaia Cia. de Dança expressam parte do mundo vivido do coreógrafo. Acreditamos então, com base em Santaella (2004), que nessa temática há uma auto-apropriação pelo coreógrafo do seu corpo como sujeito e objeto da experiência estética.

Mas, nessa experiência estética encontra-se a grande dificuldade dos corpos dançantes dessa Companhia de Dança para incorporar os movimentos propostos pelo coreógrafo, uma vez que esses elementos velozes, caóticos e desorganizados não fazem parte da mesma referência de vida urbana dos corpos dos bailarinos(as), pois coreógrafo e bailarinos(as) vivem em mundos diferentes, mesmo estando ambos

vivendo em centros urbanos. Os corpos, para falar dessa temática *urbanóica* se (re) fizeram inúmeras vezes para tentar extrapolar a sua historicidade com um mundo mais tranquilo e passaram a ser movimentos meio neuróticos e agitados. Para os bailarinos(as), visualizo um panorama em que têm que estar presentes num mundo que não é o seu e, por isso, acabam estando, em parte, ausentes, mas ainda assim, produzem questionamentos, aflições sobre a vida urbana. Esses corpos são ubíquos, diz Santaella (2004), sendo eles descolados para outros espaços e tempos através de seus deslocamentos incessantes.

Baseando-nos em Carreira (1999), a inspiração e a experimentação da temática do coreógrafo cria um processo de abordagem e apropriação do painel urbano ao (re)significar o uso do espaço e do tempo da cidade, transformar a condição dos pedestres urbanos em situações artísticas e em estado de prontidão, sempre à espera de alguma abordagem e de acontecimento.

As qualidades narrativas da velocidade e tiques nervosos dos movimentos e figurinos despojados e diferentes, do texto *5 Peças para 8 Espécies*, que falam sobre o mundo urbano, não são totalmente suficientes para produzir um contexto expressivo e significativo de relações entre o coreógrafo e bailarinos(as), pois torna-se fundamental a criação da experiência sensível que catalize a atenção dos bailarinos(as) e conquiste espaços para um encontro de experiências entre a cena e a linguagem. Compreendemos, nessa temática, que dessa vez é o bailarino(a) que precisa (re)inteirar-se do mundo urbano ao qual refere-se o coreógrafo, através da pesquisa de campo realizada, se possível nas próprias ruas que trafega o coreógrafo, ou então, assistindo a documentários, filmes e livros que tratem sobre a temática. É nessa experiência que o corpo irá captar elementos que irão compor os seus movimentos cênicos que expressarão a vida humana em um dos cenários urbanos.

Com isso, nas entrelinhas dessa temática, a linguagem do corpo mostrou-me que foi preciso os corpos, na Gaia, permitirem-se ver, inconscientemente, o mundo do coreógrafo em suspensão, através dos movimentos sem a exigência de uma tomada

de posição única e igual por parte deles. Conjuntamente, eles permitiram-se quebrar conceitos e apresentar outros referentes à modernidade, hábitos, corpos, cenografia, figurino, a existência humana nos centros urbanos, características dos trabalhos desse coreógrafo, mesmo estando distante desse cotidiano. Ao ouvir o relato do coreógrafo no vídeo e presenciar a construção do texto coreográfico, percebi que a temática coreográfica na qual falam os corpos, trata o mundo e as coisas do coreógrafo, o eu, o Ser que se move, “seu fluxo e refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões”, como enfatiza Merleau-Ponty (1980, p. 276), vividos no caos dos grandes centros urbanos.

A orientação artística desse coreógrafo esteve basicamente na solicitação do rompimento de estruturas de códigos, das normas estabelecidas por escolas de dança clássica, como também, a indicação de movimentos de andar e correr naturalmente, sem qualquer estilização, como revela a imagem 15. No olhar sobre a narrativa da vida



Imagem 15

urbana, o coreógrafo indicava a modificação de gestos aparentemente esquisitos e a transformação da corrida cotidiana num elemento de composição coreográfica. O corpo expressa a possibilidade de desafiar a lógica, a causalidade e a funcionalidade dos

gestos cotidianos, retirando-lhes a obrigação de seu utilitarismo e, ao mesmo tempo, transformando-os em elemento cênico na experiência estética.

Dialogando com Dantas (1999), violar um ritmo ordinário traz uma impossibilidade de prever os acontecimentos, é um procedimento que impede uma apreensão usual do objeto, ao mesmo tempo em que provoca e desacomoda o corpo dançante. Nessa coreografia, percebe-se a busca de quebrar a corrida elegante, contemplada na maioria dos balés e ainda trazer para a linguagem do corpo um jeito particular de cada um dos bailarinos correr. Os corpos remetem-se aos ‘corpos de risco’ por ousarem romper os limites temporais e espaciais comuns do seu mundo vivido para incorporar traços de um outro mundo que não lhe cerca.

Quanto ao movimento esquisito, assim mostrou-se tanto para a bailarina, como também para os demais bailarinos(as) que percebiam, por se caracterizar um andar com joelhos e pés para dentro, quadril desencaixado. A bailarina sentia-se desconfortável nos primeiros instantes, mas depois soltou-se no movimento e já não se incomodava com os risos que despertava seu movimento. Para Jeudy (2002), os movimentos sejam eles desajeitados ou não pouco importam, pois o corpo possui uma abertura ao mundo por permitir-se também recusar critérios determinantes dos códigos, por exemplo, do balé clássico. É o movimento dessa bailarina na Gaia Cia. de Dança que a insere num contexto de ampliação de suas próprias maneiras de apresentar-se corporalmente. O corpo dançante da bailarina revela outras formas alucinantes de andar entre as ruas da cidade, através da propagação de seus movimentos. Nesse texto coreográfico, a idealização do corpo é destorcida dos códigos do balé clássico.

Os corpos nessa temática coreográfica comunicam o contexto urbano, o cotidiano que aponta uma outra lógica das relações, extremamente rápidas, e de suas ações especialmente neuróticas e urbanas. Por essa ação, ele torna-se espaço cênico, em que os corpos estão abertos às impressões e inspirações presentes no cotidiano das pessoas, das coisas no mundo. O corpo, em sua linguagem, diz a ação de distanciar-se do seu mundo vivido para melhor apreciar um outro mundo, diferente do seu, mas que

precisa ser transformado em arte independentemente de costume, raça, crença ou valor moral.

Transpondo a idéia de Carreira (1999), sobre o risco e a cena teatral para a linguagem do corpo na dança, no processo de composição coreográfica, percebemos que existe nessa temática, especificamente, o risco não está somente em os bailarinos caírem, não corresponderem à obra porque seus corpos não têm impresso essa velocidade exigida, mas também de criar uma obra incompleta, no sentido da ausência do vivido. Ainda assim, é preciso que os bailarinos(as) e coreógrafo na Gaia construam diferentes experiências dessa temática. Os bailarinos(as), especialmente, têm que alterar sua ação e comportamentos cotidianos, culturais de uma forma radical fazendo com que as ações do corpo sejam refeitas em seus movimentos e intencionalidades para encontrar novas modulações. Incorporar a temática é um risco, uma condição necessária para criar a cena dançante que, por sua vez, é transformada em uma cena da supra realidade urbana em que o corpo do bailarino(a) situa-se translocado do seu mundo vivido, como também, ao mesmo tempo tenta buscar proximidade do caos urbano em seus corpos e visualizarem suas potencialidades.

Nas temáticas coreográficas interpretadas, visualizamos um trabalho eclético da Gaia Cia. de Dança. Dos novos textos apresentados, cada um segue um caminho desconectado do outro, no que se refere às temáticas, técnicas utilizadas, figurinos. Não há uma interação estética entre as composições criadas. Essa observação cria-me uma inquietude quanto à identidade estética da Companhia de Dança. Nada contra ao ecletismo, desde que ele mostre-se consciente e sustentável artisticamente; caso contrário, a Gaia Cia. de Dança continuará definindo-se numa Companhia de Dança eclética, mas sem profundidade estética, uma vez que, norteia seus espetáculos com trabalhos segmentados de diferentes coreógrafos(as) que, na maioria das vezes, não conhecem o mundo vivido dos bailarinos(as); ponto este, fundamental para o desenvolvimento de um texto coreográfico coerente com os corpos dançantes.

Outro aspecto é que, após apontarmos horizontes de sentido para a linguagem do corpo nas temáticas coreográficas, reforçamos a idéia de que a linguagem do corpo é múltipla; por isso, ela está sempre aberta e inacabada. O corpo, nessas temáticas, mostra-se aberto, disponível para falar sobre algo e criar expressões de movimentos sobre o humano, regionalismo, modernidade que lhe exige novas dinâmicas de espaço e tempo múltiplas.

A linguagem do corpo nessas temáticas coreográficas na Gaia Cia. de Dança foi construída em suas experiências de seus saltos, giros, silêncios, concentração, conversas, questionamentos, rolamentos, expansões, interpretações, incorporações... Por isso, a linguagem do corpo não deve ser compreendida restritamente como algo passageiro que se dissolve. A linguagem do corpo é polissêmica, podendo identificar-se e (re)fazer-se de diversas maneiras, utilizando outras palavras, ações, movimentações, sensações...

Não se trata de atribuir um significado único, unilateral, mas um olhar possível para aquilo que o corpo comunica e expressa nas temáticas estudadas e acompanhadas. Certamente, os coreógrafos e coreógrafa foram tomados por uma inspiração desencadeada por algo que seu *olhar* captou e tatuou as impressões de seu mundo vivido, pessoas e coisas. Eles transformaram esse olhar, que já era movimento, num movimento ampliado que utiliza o chão, eleva as pernas, briga com o outro, vê o mundo de baixo para cima, sente a textura do solo, cria intensidades, dinâmicas e sons com o próprio corpo. As posições e movimentos específicos de cabeça, tronco, braços são experiências significantes que vão delineando o corpo cênico e sua linguagem na dança. Os coreógrafos(a) foram ao encontro do tema porque ele convidou-os, e ao mesmo tempo, os coreógrafos(a) o convidaram a fazer parte da suas experiências com a dança.

Compreendemos que a linguagem do corpo na dança, para além da Gaia Cia. de Dança, dos coreógrafos(as) e bailarinos(as), exprime pensamentos construídos por ele mesmo em seu mundo vivido. Com base em Merleau-Ponty (1980), articulamos

que as temáticas coreográficas não são atributos das coisas que foram nelas tratadas, mas o sentido dado a elas pelo corpo sobre a modernidade urbana, o cenário do agreste brasileiro e o comportamento humano. Numa linguagem portadora de vários sentidos, o corpo escreve seu texto estético e revela-se como um Ser irrestrito para dançar e expressar diferentes compreensões de mundo, um Ser que é espaço de metamorfoses artísticas e existenciais. O corpo é esse espaço, em que cada um de seus pontos é a identidade do Ser que sustenta a linguagem das coreografias analisadas. Em cada ponto do espaço do corpo existe a evidência do onde ocorre a linguagem na dança, pois em cada movimento de tronco, de olhar, de segurar o outro, de girar, cair e levantar inspira vários sentidos e compreensões das temáticas coreográficas no corpo dançante.

É a presença do corpo na dança que possibilita a operacionalização desse sistema de sentidos que é a linguagem pensada, imaginada pelos coreógrafos, bailarinos(as) e companhias de dança. Por isso, é oportuna a fala de Santaella (2004), ao tratar que o corpo tornou espaço matriz das artes, uma vez que suas metamorfoses criam uma agitação artística que são incorporadas ao imaginário cultural. Isso independentemente dos artistas: coreógrafos, bailarinos, escultores, pintores... terem ou não influências tecnológicas em suas composições. Para a autora, mesmo que as mutações não sejam explicitadas, no campo visual, ou ainda que as aflições não sejam conscientemente apreendidas, elas estão presentes no centro da cultura há tempo. Essa evidência está nas artes, nos corpos dos artistas “que conseguem dar forma a interrogações humanas que as outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicitar” (p. 67).

Para Merleau-Ponty (1980), os pintores eram cientes de que não havia técnicas com uma solução exata. Da mesma forma, que não havia qualquer projeção do mundo existente que concordasse com o pintor em todos os pontos de sua arte, merecendo tornar-se a lei norteadora da pintura. Assim, desejamos também que os coreógrafos(a), bailarinos(as) e a Gaia Cia. de Dança estejam conscientes que, para fazer arte dançante não há uma técnica universal que traga a fórmula exata, como

também seus textos coreográficos serão respeitados; mas não necessariamente todos concordarão com a estética apresentada. Nesse sentido, o essencial é compreender o corpo como Ser poético, espaço de sabedoria e sensibilidade que regem toda adversidade da composição coreográfica. É ele o ponto de partida, de existência da dança que desvela inúmeros horizontes para pensarmos e vivermos a arte da dança. E, a partir deste corpo-sujeito que dança, é possível encontrar a identidade estética de toda companhia de dança.

Aparentemente, as temáticas coreográficas na Gaia Cia. de Dança projetam uma realidade dos coreógrafos e dos bailarinos(as) que podem ser um exercício para o nosso pensamento encontrar o nordeste, o ambiente urbano e o ser humano. Porém, com base em Merleau-Ponty (1980), é possível afirmar que é o nosso olhar que encaminha as temáticas coreográficas e nos faz tecer compreensões sobre elas a partir da experiência corporal. Os sentidos das temáticas coreográficas que lhes atribuímos foram produzidos pelas falas dos coreógrafos(a) e também pela gestualidade, figurino, maquiagem dos corpos dos bailarinos(as). Os sentidos dessas temáticas saíram da comunicação do corpo dançante nesse conjunto de referências. Foi na experiência do corpo que elas foram descortinadas e surgiram numa outra ótica. O corpo e as temáticas coreográficas metamorfoseiam-se fazendo com que as (re)interpretações inacabáveis de sua linguagem só se transformem nelas mesmas. Esse cenário corrobora com Ricœur (1976), quando no início falávamos sobre o encontro do mundo do leitor, do espectador, com o mundo do autor para tornar o texto portador de sentidos.

O corpo, no texto estético, na dança fala por gestos, cores, músicas, texturas, luzes, plasticidade impregnados em seus escritos coreográficos. É assim que ele comunica-se e expressa mundo, pessoas. O fenômeno da linguagem, para Merleau-Ponty (1980), é o retorno ao corpo falante, do seu contato com a língua que fala, sem objetivá-la “diante de uma consciência constituinte universal e intemporal” (p. 130). Em nosso estudo, especificamos que o retorno do corpo falante, na composição

coreográfica, volta à linguagem não-verbal do corpo na dança. É nela que o corpo dançante depara-se com seu texto estético que cria essa linguagem como meio de comunicação e expressão de um/vários mundo vivo.

O corpo é Ser sensível e espaço cênico que abriga tantos outros espaços existentes: a sala de aula, a universidade, o palco, o outro. O corpo é Ser pensante, pois o pensamento é corporal, é vivido, é encarnado pelas suas experiências na dança, no esporte, na escola, na família, na religião, na cultura. O corpo é autor e espaço de linguagens plurais que exprimem olhares sobre diferentes mundos e sob múltiplas gestualidades que falam sobre eles e que pensam com a dança, como diria Cézanne, na pintura. O corpo nos mostra que existe um campo de linguagem não-verbal presente nele e produzida por ele. Ele nos convida a uma leitura e experiência sensíveis dessa linguagem sempre esquecida pelo pensamento causal e linear. Para isso, podemos abraçar o alerta de Santaella (2004), ao expressar que “...devemos ficar perto dos artistas e observar com olhos novos o que eles, desde sempre, não se cansam de trazer ao mundo: sensibilidade regenerada que cartografa roteiros para a nossa habitação em paisagens do mundo e do humano que despontam no horizonte” (p. 78).

Os corpos disponibilizam e revelam possíveis sentidos aos textos coreográficos. Eles são possuidores e criadores de vários sentidos coreográficos; daí possuírem uma linguagem polissêmica. A construção dessa linguagem não acontece somente por meio da aprendizagem estruturada nas técnicas, mas é renovada com as diferentes experiências de movimentos estimuladas pelas ações dos coreógrafos(as) e bailarinos(as). O corpo compõe a cena ao estender sua espacialidade para o figurino, maquiagem, luz, cenário. *O Corpo é um autor estético que se disponibiliza a tornar-se espaço cênico para viver o desconhecido, obter novos saberes em cores, intencionalidades e texturas, desdobrar códigos de movimentos e criar linguagem que fala, revela o Ser e a arte dançantes.*

## Segundo Ato

### O Texto Político do Corpo: O Existir com o Outro



Imagem 16

*O Corpo cria formas de vida intersubjetiva que revelam o cuidado de si. Dançar consigo e com o outro é pensar a composição coreográfica como um texto de auto-constituição do sujeito-ético. É compreender a dança como acontecimento político.*

### **O Corpo dança o *Talvez***

Pode parecer alheio, nesse *II Ato*, falar sobre talvez, distância, instabilidade, imprevisibilidade, novas formas de pensar e movimentar as relações de amizade através do discurso do corpo na composição coreográfica. É a partir desses vieses que o corpo revela o sentido político do texto coreográfico e desvela uma realidade urgente para *ser dançada*, refletida: o existir com o outro. Nessa urgência, mostram-se outras formas de vida, de *cuidar-se de si*, na composição coreográfica, que podem (re)significar as únicas formas de relacionamento ainda hoje impressas na família, na religião, no trabalho, na escola.

O sentido político, nesse estudo, fundamenta-se em Foucault (1998, 1999), Arendt (1999) e Ortega (1998, 1999, 2000). Ele significa criar formas de relacionamento cotidianas voltadas para o mundo a partir da amizade, valorizando a solidariedade, hospitalidade e respeito. Significa ainda, constituir formas de ser com o outro que respeitem a singularidade e a pluralidade como condição da existência de cada um de nós e de possibilidade de um mundo compartilhado e livre. O político é então um espaço do agir e da liberdade, da experimentação, do inesperado, do aberto; um espaço vazio a ser preenchido: a amizade como exercício do político.

Dentre os espaços da política, é importante explicitar o espaço vazio. Para Ortega (2000), esse espaço é aquele que dispõe de ferramentas para a criação de relações variáveis, multiformes e construídas de forma individual, em que cada indivíduo forma sua própria ética da amizade que, por sua vez, possibilita a criação de formas de vida sem estabelecer uma única maneira de existir correta, sem vetar outros esboços para a existência com o outro.

O texto político do corpo, na composição coreográfica, é uma proposta de experiências *impossíveis* de amizade, de espaços vazios, de desafios diante das formas cotidianas de pensar o político e a amizade para além dos termos familiares e formas de parentesco. A amizade que pode surgir entre os *corpos dançantes* imprime a necessidade do agir com o outro para re-traçar e re-inventar o político. O corpo dançante, na existência com o outro, inaugura a amizade como “uma possibilidade de nos transformarmos, a amizade é, no fundo, uma ascese, isto é, uma atividade de autotransformação e aperfeiçoamento” (ORTEGA, 2000, p.81).

Recorremos principalmente a Foucault, Arendt e Ortega, filósofos que abordaram e tratam a amizade. Buscamos estabelecer um diálogo entre o discurso do corpo na composição coreográfica criando formas de estar, de conviver com o outro. O sentido político do corpo surge durante o processo coreográfico na intersecção, intervalo entre a convivência com o outro na experimentação da técnica de movimentos, nos diálogos estabelecidos, na produção artística do espetáculo, principalmente na relação coreógrafos(as) e bailarinos(as). É nessa intersecção que vislumbramos uma nova *imagem sensível para a amizade*, em que conhecer o outro é essencial para que a composição coreográfica se construa, a dança exista.

É mister enfatizar que a Gaia Cia. de Dança exerceu um importante cenário de relações intersubjetivas para que pudéssemos revelar nossa conjectura sobre o texto político do corpo num despontar para diferentes formas de conviver, de existir com o outro na dança ou em outros campos de experiências. Mas, esse texto está oculto nessas relações da Companhia de Dança. Portanto, ele não é vivido pela Companhia de Dança como uma ação consciente. É o nosso olhar interpretativo que entende a dança como acontecimento político que revela outras imagens para pensarmos e vivermos a amizade.

As relações de amizade e a dança estiveram e permanecem ligadas ao político, à comunidade, à religião. Marcaram e ainda marcam presença nos diversos momentos: escola, trabalho, casamento, igreja. Ao focalizar a história do cristianismo,

por exemplo, verificar-se-á um dos entrelaçamentos da amizade e da dança e suas implicações. De um lado, simplificou-se a amizade à metáfora familiar (ainda presente na atualidade) baseada no conceito de fraternidade, em que o amigo passou a ser irmão, gerando, segundo Arendt (1999), uma despolitização da sociedade, à medida em que o espaço público foi colonizado pelo privado. De outro lado, considerou-se a dança como profana, reforçando o dualismo entre espírito e corpo. A dança passou a corromper o sexo e a matéria. O corpo fonte de pecado. O pensamento foi enaltecido e o corpo desprezado. E assim sendo, no decorrer da história, de um modo geral, para os cristãos, o corpo passa a ser “um obstáculo à vida da alma e à orientação da vida para um outro mundo, com a negação da carne, que deve ser ignorada, punida, mortificada” (GARAUDY, 1980, p.28).

No mundo contemporâneo, acredita Ortega (2000), as relações são bastante restritas e, na maioria das vezes simplificadas, uma vez que, seria de difícil controle e grande complexidade, acordar e incentivar uma maior diversidade de relações. Isso não significa que se deva reproduzir, e o que é pior, não questionar e relativizar a ação social comum nas relações de trabalho, família, comunidade e religião.

Quando Ortega (2000) questiona: “Somos capazes de aceitar o desafio de pensar a amizade para além da amizade própria, de imaginar metáforas e imagens para nossas relações de amor e amizade, usufruir o sabor doce dessa nova amizade? TALVEZ” (grifos do autor, p. 117). A pergunta é desafiadora, e para Foucault (1999), é também de difícil resposta. Mas é esse filósofo que trata essa dificuldade de pensar a sociabilidade fora dos muros da família, da religião e do casamento matrimonial; alertando para a possibilidade de uma nova política de experimentação nas formas de pensar e conviver. Com isso, o filósofo não desconsidera as formas fixas de relacionamento, família, trabalho, matrimônio. Porém, ressalta a necessidade de que sejam entendidas e consideradas como formas habituais de se constituir as relações, mas sem esquecer a busca de criações e novas experiências, formas de existência e

convívio comunitário nas práticas corporais como a dança, os saraus, os espaços de lazer.

O sentido do *talvez* para Ortega (2000), refere-se à idéia de dúvida, incerteza ou impossibilidade. Ele vislumbra uma nova amizade nascida do impossível ou da experiência impossível. Entretanto, isso não significa um impossível sem movimento, sem dinâmica, pois tal experiência carrega em si o desejo, a ação e a urgência. A amizade como *talvez* pode ser compreendida a partir do inconstante, do imprevisível e do instável.

No encontro entre coreógrafos(as) e bailarinos(as), na Gaia, o corpo, em sua experiência com o outro, amplia e cria múltiplas possibilidades de relações baseando-se na diferença. Na composição coreográfica dessa Companhia de Dança, a ação política do corpo revela-se já na chegada dos coreógrafos(as), o que desperta para ampliar as formas de convivência com o outro. Essa compreensão surge, ao sensibilizar-me para uma ação corriqueira na dança que é a chegada do coreógrafo e realização dos trabalhos coreográficos na Companhia de Dança.

Ao refletir sobre o primeiro contato dos coreógrafos(as) com os bailarinos(as) da Gaia, percebe-se que, desde o início existe uma ação aberta tanto dos coreógrafos(as) como dos bailarinos(as) em se disponibilizarem e respeitarem a convivência entre si, independentemente da técnica utilizada, da narrativa escolhida, da cor da pele, da classe social, da naturalidade, do estado civil. Eles criam formas de estar com o outro, mesmo que intuitivamente, para fazer-arte, considerando a singularidade e a pluralidade impregnadas no corpo. O sentido político, oculto no corpo diz, na composição coreográfica, que o corpo dançante não precisa da intimidade e da igualdade para confiar um no outro, como o espaço privado exige. Essa exigência cria a despolitização da sociedade, como aborda Arendt (1999).

Confere, portanto, que a despolitização traz a fala dos *iguais*. São os iguais que se aproximam e tornam-se amigos. Por isso, é bastante comum transportar a amizade para o espaço privado, em que a homogeneidade deve estar presente. Nessa

ótica, portanto, o diferente, a incerteza e a impossibilidade são características incompatíveis aos amigos; de forma que, coreógrafos(as) e bailarinos(as) deveriam tornar-se pais e filhos, irmãos ou namorados. No entanto, contrariando o modelo padrão de amizade, percebemos que os corpos, no processo coreográfico na Gaia Cia. de Dança revelam, mesmo sem saber, uma modalidade de relacionamento que exalta a necessidade de se afastarem das formas fixas, expressas no espaço privado, a fim de que se possa atingir o espaço público, isto é, acesso ao espaço político; mostrando então, a urgência em se “problematizar as idéias, pensamentos, crenças, convicções e perspectivas habituais” (ORTEGA, 2000, p.40).

Durante o processo de composição coreográfica dessa Companhia de Dança, coreógrafos(as) e bailarinos(as) criam problematizações, mesmo inconscientes, sobre seus pensamentos, convicções e perspectivas para a dança. Estamos refletindo a diferença, a pluralidade, sem esquecer a singularidade, de parte dos envolvidos nesse processo, principalmente coreógrafos(as) e bailarinos(as). É no lidar com essas diferenças que o corpo define o processo coreográfico. Dessa forma, quando, em determinados momentos, os dois coreógrafos e a coreógrafa pedem para que os bailarinos(as) abram mão de código pré-estabelecido da dança clássica, e ao mesmo tempo, quando alguns bailarinos(as) buscam ampliar sua experiência com a dança e respondem essa expectativa, eles estão criando uma problemática que está impressa no corpo de cada um. Merleau-Ponty (1980), já afirmava que o corpo é o mundo encarnado. Cada corpo, bailarino(a) e coreógrafo(a), tem tatuado em si mesmo suas imaginações, pensamentos, aprendizagens, culturas, perspectivas peculiares.

Estejamos atentos à experiência dessa bailarina, vestida nas cores preto e verde, em *Duas Faces*, por significar exatamente a encarnação de seu mundo vivido e a necessidade do respeito à diferença. Nesse ensaio e nos anteriores, na imagem 17, a bailarina apresenta dificuldades na realização do giro que se finaliza nessa postura apresentada pela coreógrafa. O corpo se exigiu a alterar, em pouco tempo, parte da sua

história com a dança clássica. Essa exigência acontece tanto por parte da coreógrafa como da bailarina.

É um encontro de mundos vividos: de um lado a coreógrafa que propõe e deseja um texto coreográfico fora do modelo da referência do balé clássico em função da sua perspectiva para a narrativa do texto, da construção da arte; do outro lado, a bailarina que tenta refazer a sua vivência com o giro e ampliar sua historicidade com a dança. Essa problemática, esse conflito resolvem-se no encontro do corpo com o outro, no momento em que a dificuldade momentânea da bailarina convence a coreógrafa, mesmo que em função do tempo escasso, em reorganizar as perspectivas e convicções sobre o determinado giro.



Imagem 17

Posteriormente, a bailarina experimenta o giro sob o olhar da coreógrafa e da outra bailarina, cuja história vem da ginástica rítmica e que corresponde, de imediato, ao movimento apresentado pela coreógrafa. O contexto vivido pelas bailarinas em práticas corporais distintas explicita que os corpos, na composição coreográfica, não são iguais, inclusive tecnicamente, por isso não respondem, necessariamente, em determinados momentos, da mesma maneira e rapidamente à intenção primeira da coreógrafa. É o próprio corpo na convivência com o outro que

aponta em seu mundo vivido as alterações dos pensamentos, idéias, criações e perspectivas para a dança.

O corpo, o mundo vivido, a experiência desse acontecimento vivido pelas bailarinas e coreógrafa na Gaia desvela, conseqüentemente, a diferença como um direito, como um exercício político. Com isso, é importante perceber, não somente essa Companhia de Dança, que as relações de convívio entre coreógrafos(as) e bailarinos(as), o processo de construção dos textos coreográficos e a aprendizagem das frases de movimentos na dança solicitam o respeito à diferença e a necessidade de articular com o direito à igualdade.

O corpo, na criação coreográfica, chama a atenção para o “como” consideramos e nos relacionamos com o outro, o diferente de nós mesmos, seja em sua técnica nas práticas corporais, educação familiar e/ou religiosa, raça, crença. A compreensão de si mesmas, bailarinas e coreógrafa, passa pela compreensão que elas têm das outras, ao mesmo tempo, que percebem a compreensão que as outras duas têm sobre ela. Portanto, o corpo dançante, ao escrever seu texto político reforça o pensamento de Souza (2002), ao afirmar que o ser humano é essencialmente relacional; sendo a diferença, a melhor característica do ser humano nessa relação. Somos diferentes; daí a nossa identidade estar na pluralidade.

Conhecer e conviver um com o outro não significa tornarmos iguais, no movimento do giro, na concepção de dança. Mas, respeitar a singularidade no tornar-se diferente um corpo do outro, pois as experiências de cada um são únicas e individuais porque fazem parte de uma história particular e, ao mesmo tempo, são múltiplas e coletivas porque elas são construídas na presença do outro. O corpo, no processo coreográfico da Gaia Cia. de Dança, mostra uma necessidade de desprender-se de ações pré-conceituosas e de princípios do espaço privado tatuados em si mesmo em função da encarnação da sua história familiar, religiosa, cultural, escolar. Esse despojamento do corpo na dança é primordial na escrita de seu texto político com base na pluralidade. Para o corpo dançante, autor desse texto, não existe um modelo padrão

de amizade, de movimentos, de sentimentos porque seu texto encarna a pluralidade de sua historicidade para escrever junto com o outro a existência da dança. Como trata Arendt (2000), “a pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir” (p. 16).

Corroborando com a filósofa e transpondo o pensamento de Souza (2002), para a política do corpo na dança, tecer o direito à diferença e à igualdade é um agir desafiador porque bailarinos(as) e coreógrafos(as) são intimados a aprender a inventar-se e descobrir o outro, considerando a diversidade da convivência com corpos diferentes, múltiplos, plurais. O agir político do corpo, no processo coreográfico, realça a criação artística na dança como uma experiência de formas de ser humano, condição da igualdade, de pensamentos, inspirações, imaginações e ações de cada um, condição da pluralidade. É essa experiência plural do corpo que constrói os textos coreográficos e inaugura o exercício político da amizade de forma interessante e imprevisível.

O corpo dançante apresenta, portanto, formas paradoxais de amizade ao realçar uma nova modalidade de estar com o outro com base na sensibilidade de reconhecer as diferenças e admitir modificações de idéias e criações na dança em função de si e do outro. Os sentimentos, por exemplo, que perpassam pelas relações entre os coreógrafos(as) e os bailarinos(as), como também a direção artística e técnica, na Gaia, são paradoxais. Isso porque, na relação do corpo com o outro são misturados sentimentos, ações que podem ser destacadas em momentos dessa Companhia de Dança em que existia, ao mesmo tempo, prazer dos bailarinos(as) em dançar e pela insatisfação de retirar e levar os linóleos para o teatro, a oscilação de humor entre a irritação e paciência dos coreógrafos(as) diante do desempenho técnico dos bailarino(as), o cansaço e a vitalidade dos bailarinos(as) para persistirem na conquista do movimento. É na experiência dançante com o outro que esses sentimentos e acontecimentos são aflorados exigindo de coreógrafos(as), bailarinos(as) e direção artística da Companhia de Dança, saber entender as contradições de si mesmos e do

outro: o corpo, no limiar da dor e da superação, insatisfeito e/ou feliz com a performance, otimista e/ou pessimista no desenvolvimento técnico e artístico de si mesmo e de outro.

Nessas características paradoxais de convivência com o outro, descobertas pelo corpo dançante, na composição coreográfica da Gaia Cia. de Dança, percebemos que a busca da igualdade de idéias, de ações e comportamentos, de estado civil e sócio-econômico não deve tornar-se a essência da nossa existência com o outro. Assim como o movimento na dança, durante o processo coreográfico faz e refaz, monta-se e desmancha-se, a presença do corpo com o outro renova-se e transforma-se pelo compartilhar de seu mundo vivido, permitindo então a ascese.

É preciso compreender que os corpos na composição coreográfica são diferentes, pois seu mundo vivido legitima sua singularidade, muito embora esteja permeada da história do outro. Eles são únicos e vários ao mesmo tempo; eles vivem a incerteza, a dinâmica do que realizar, descobrindo a novidade do movimento para si e para outrem, inaugurando formas de dançar consigo e com o outro e inventando formas de existência, de autoconstituição. Por isso, os corpos dançantes constroem outra imagem para a amizade ao vivenciarem o espaço aberto, desprendendo-se de vínculos co-sanguíneos, orgânicos e experimentando a multiplicidade de formas de vida possíveis. Para Foucault (1999), não existe receita para a amizade, mas existem possibilidades de inventá-la de múltiplas formas e compreendê-la como a atividade de auto-elaboração: ascese, e assim um exercício político.

Desvela-se então uma possibilidade de constituir uma *comunidade dançante*, em que se reconheça a pluralidade e se vivencie relações livres e não institucionalizadas, no sentido de não estabelecer modelos pré-definidos e de não objetivar somente relações homogêneas. É relevante localizarmos que a Gaia Cia. de Dança é uma instituição que vive dentro de uma outra instituição que é a Universidade Federal do Rio Grande do Norte que, por sua vez, viabiliza parte de seu processo coreográfico, ou seja, ela cria uma política institucional de fomento à arte, muito

embora, pudesse ser mais eficaz. A partir do pensamento de Arendt (1999), vislumbramos que a relação hierárquica dessas instituições não prevaleça o sistema totalitário em que o pensar se restringe a uma ação mecânica e automática de causa e efeito e/ou a um processo dedutivo. Quando sabemos que pode e deve ser atribuído um sentido contrário. O sentido da comunidade dançante se fortalece, mesmo nesse contexto em que os corpos dançantes precisam lidar com as hierarquias institucionais e ao mesmo tempo, ao dançarem com o outro, ampliam a estrutura das relações de convivência à medida que desvelam o estar entre bailarinos do mesmo e diferente sexo, de cores diferentes, nível intelectual diverso; bailarinos casados dançam com solteiros, católicos dançam com espíritas. Para nós, fica a idéia de que a experiência que os corpos dançantes fazem do mundo não é a de um feixe de relações que determinaram cada acontecimento, mas a de uma totalidade aberta, cuja síntese não pode e não foi acabada.

As formas de existir e de conviver com o outro na Gaia Cia. de Dança, aparentemente não revelam uma ação consciente de coreógrafos(as), bailarinos(as) e direção artística sobre o discurso político do corpo no processo coreográfico. O que se torna explícito é que as relações com o outro, no processo coreográfico, são vividas no sentido de trabalho, atividade de produção do artefato humano, apresentado por Arendt (1999), ao aprender os movimentos, melhorar a performance, organizar figurino, divulgação, patrocínio, tesouraria, almoçar com coreógrafos e levá-los até o hotel, dentre outras. Torna-se assim despercebida que essas atividades possuem elementos de ação, ou seja, elas são atividade política por excelência, como trata a filósofa.

O estar com o outro nessas ações, oferece elementos que inauguram outras formas de existir que, por sua vez, ampliam o modelo da amizade familiar, de trabalho e conjugal. Faz-se necessário que a Gaia Cia. de Dança perceba que nesse processo de aprendizagem do movimento, na busca pelo melhor desempenho técnico, na batalha por recursos e apoios financeiros, no compartilhar com o cotidiano do outro, está a sabedoria do corpo em construir e transformar a experiência na dança num

espaço público, político quando se disponibiliza a dançar e conviver com o outro e consigo mesmo, livre dos comportamentos, valores e ações do espaço privado; quando estabelece outras formas de estar com o outro na dança, independentemente de quem seja o outro socialmente ou do que ele possua financeiramente, sua crença e cultura; quando cria estratégias para saber existir e dançar na diferença, inclusive técnica, do outro.

Nesse contexto, interpretamos então a urgência de transferir a amizade do espaço privado e da intimidade, para o espaço público, a sociabilidade, no processo coreográfico da Gaia Cia. de Dança. Assim como Foucault (1999), o estudo também acredita que são possíveis outras formas de vida que não sejam obrigatoriamente a família e/ou matrimônio, mas também que sejam o lazer e a arte. Tem-se o cuidado de esclarecer que não se pretende apontar a dança como uma forma universal das relações de amizade e sim, como um despertar para uma forma de *existir consigo e com o outro* num mundo de desafios, críticas, distâncias, silêncios, pensamentos e movimentos. Como ressalta Ortega (2000): “o apelo retórico de Foucault define-se pelo seu antinormativismo, não pretendendo universalizar um tipo de relação, mas simplesmente encorajar a experimentação...” (p. 42).

A experiência do *talvez* está no desejo de realizar o movimento com o outro, em cada texto coreográfico, em que o corpo lança-se, encoraja-se ao instável e experimenta a imprevisibilidade de dançar consigo e com outros. Significa dizer que a sabedoria do corpo é surpreendente e inovadora. Em um dos momentos do processo coreográfico de *Fantasia Agreste* em que os bailarinos(as) são convocados pelo coreógrafo para interagirem com a criação dos textos, considerando suas sugestões, idéias de movimentos explorando formas de andar com o outro. As imagens “congeladas” dos corpos não estão mortas ao compreender que nelas estão registradas as respostas desses corpos diante do desafio de trazer à tona um movimento de sua imaginação.

Nesse contexto, os corpos materializam a *experiência do impossível* que não é uma utopia ligada ao sonho, uma desmobilização, como trata Ortega (2000). Com base nesse filósofo, essa experiência está atrelada à experiência da *indecidibilidade*, que acompanha toda decisão dos bailarinos(as) em realizar os respectivos movimentos apresentados na imagem. Dessa forma, o eixo da decisão dos bailarinos(as) da Gaia Cia. de Dança, diante da proposta dos coreógrafos(a), está a experiência do indecível.

Os corpos dançantes dessa Companhia de Dança não sabem, mas a escolha das duplas e do quarteto, formados por eles, é política porque confronta-se com a indecidibilidade que, por sua vez, abre espaço para tomadas de decisão ou de decidibilidade reveladas nos antagonismos e conflitos gerados pelos próprios bailarinos(as), juntamente com o outro, ao criticarem a proposta e decisão do movimento que melhor contemple a narrativa do texto coreográfico; ao serem autônomos para acatar ou não a sugestão do outro; ao silenciarem iniciativas devido a sua falta de experiências, na Gaia, para propor e decidir as frases de movimentos.

Mesmo a ação dos coreógrafos(a) em cederem espaço para a criação iniciada pelos bailarinos(as) não sendo uma referência constante na criação de toda a obra coreográfica, é importante tornar perceptível que eles acabam decidindo os movimentos. Embora, possam não estar, plenamente satisfeitos com a decisão tomada: “a desconstrução, enquanto pensamento dessa indecidibilidade que ‘habita’ toda decisão, é ‘hiperpolitizante’. O político seria assim esse espaço do indecível, sendo simultaneamente uma chance e um risco” (ORTEGA, 2000, p. 55). A experiência *impossível* cria um outro horizonte de sentido no processo coreográfico ao propiciar uma forma de estar e dançar com o outro a partir do espaço indecível do mundo vivido de cada bailarino(a).

Tíndaro Silvano, em *Fantasia Agreste*, enfatiza que

hoje em dia a dança está cada vez mais pedindo que o bailarino seja não só um executor, mas um intérprete. Então, a função do coreógrafo é sugerir e instigar o bailarino para que ele dê uma resposta física, que vá muito além do que ele está pedindo. O bom é isso, quando o bailarino pode acrescentar. O bom da dança

contemporânea é exatamente isso, você busca exatamente ir até a alma do bailarino uma resposta física a uma sugestão sua, uma idéia que você tem, no seu inconsciente, muitas vezes.

Trazer o mundo vivido do corpo para a dança, enaltece ações cotidianas, muitas vezes despercebidas. Quando o coreógrafo, em *Fantasia Agreste*, solicita aos casais formados pelo mesmo sexo ou não, que criem um caminhar junto com o outro; o nosso olhar volta-se para o casal de bailarinos que aponta para nós, na imagem 18, uma instabilidade de leituras diante da necessidade de conviver com o outro num gesto



rotineiro, como o andar. Percebemos nesses corpos dançantes a possibilidade de tornar o estar com o outro uma relação imprevisível e indecível à medida em que existe o apoio em si mesmo e no outro para seguir no movimento, respeitar o tempo do outro num tempo próprio, compartilhar um movimento cotidiano e transformá-lo num movimento cênico. Esses corpos caminham juntos e separados, ao mesmo tempo, pois cada um tem sua história que é única e várias. Além disso, em outros trechos coreográficos dessa ou outras coreografias, eles já não formam mais um casal, podem sair de cena para que outros dois tenham a experiência de dançar juntos, tornarem seu passo único e múltiplo, a partir de si mesmo e do outro.

A troca de experiências entre coreógrafos(a) e bailarinos(as), existencializando a partir do corpo, a construção do texto coreográfico nos remete a uma possibilidade de amizade na dança a partir de um desprendimento de normas e regras cristalizadas desse processo de criação em que separa, formalmente, coreógrafos(as) e bailarinos(as) da construção artística. No momento em que o coreógrafo(a), juntamente com os bailarinos(as), dispuseram-se a indagar e decidir sobre qual movimento realizar, como executar e com quem compartilhá-lo, despertaram para uma amizade baseada na experiência da dúvida e da incerteza, fazendo surgir uma amizade dançante como uma experiência do *talvez*.

Desprender-se das formas fixas, cristalizadas do processo coreográfico na dança pode significar para os bailarinos(as) e coreógrafos(as), não somente da Gaia Cia. de Dança, a dissolução de um contexto artístico e social relativamente seguro porque há desprendimento de normas lineares e unilaterais, dando possibilidade de escolhas entre uma multiplicidade de andar, correr, saltar, girar.

O corpo dançante é então arquiteto de uma rede de experiências relacionais; ele promove suas relações com a arte, cultura, sociedade, sendo ele o próprio autor e espaço cênico da dança e da vida. Ele experimenta diferentes formas de amizade, tornando-as possíveis. Seguindo o pensamento de Ortega (2000), a amizade constitui uma alternativa às velhas e rígidas formas de relação institucionalizadas, as quais, a trajetória de coreógrafo e bailarino(a) não são esquecidas, como por exemplo, o coreógrafo que faz/cria, o bailarino que executa/reproduz.

Dançar o *talvez* pode ser refletido também na construção do dueto masculino, em um dos trechos coreográficos de *5 Peças para 8 Espécies*. Essa frase coreográfica da imagem 19, realça a experiência significativa em que os bailarinos executam por diversas vezes diferentes formas para apoiar-se e sustentar seu próprio movimento e o do outro. Eles vivenciam uma imprevisibilidade de acontecimentos, tanto para eles, como para àqueles que lhes assistem.

Primeiramente, os corpos se deparam com a instabilidade de suas condições



Imagem 19

físicas em cada dia de montagem e ensaio, de sua concentração para tornar-se espaço cênico de si e do outro, do cuidado com o outro e consigo mesmo. Esses corpos formaram um nó de incertezas para os que estavam do lado de fora: era imprevisível se iriam escorregar no suor do outro, de suportar a dor no punho para realizar o movimento e de criar estratégias pela repetição significativa, ao lidar com as próprias instabilidades. A partir dessas incertezas, os corpos se articularam e conviveram com o imprevisível para poder dançar consigo e com o outro.

O *talvez* está na inconstância das ações e comportamentos de si mesmo e do outro em função do desempenho; no lidar com as diferentes técnicas de bailarinos(as) e coreógrafos(as), na agilidade de compreensão do movimento de alguns

bailarinos(as) em detrimento de outros(as); na imprevisibilidade das idéias de movimento dos coreógrafos(as) e dos bailarinos(as); e na instabilidade de espaços e tempos em cada coreografia, dada a diversidade de movimentos. Esse campo de imprevisibilidade, para Ortega (2000), referindo-se a Nietzsche, seria o viés de assimetria nas relações de amizade que preza pela heterogeneidade e a alteridade. A política do corpo é assimétrica porque suas ações, sentimentos, criações e execuções são imprevisíveis e baseadas na heterogeneidade e a alteridade.

Sensível à imagem 19, na construção coreográfica de *5 Peças para 8 Espécies*, a assimetria do movimento dos bailarinos, de suas forças opostas discutidas, entre os eles, para a execução do movimento dão “luz” à alteridade, ao cuidado do outro em apoiá-lo, suspendê-lo, não machucá-lo, permitir-se que cada corpo seja um espaço a ser ocupado pelo outro; como também à diferença por tentarem, inconscientemente, ultrapassar a idéia de que o amigo é um *outro eu*. Não somente esses bailarinos, mas os demais, devem estar cientes que possuem uma função que se auto-constitui como sujeito criador da dança, que projetam uma *comunidade dançante*, uma vez que, eles são tomados pelo imprevisível do novo, pela mutação do movimento e de si próprio, pela heterogeneidade de seu mundo vivido.

Uma outra ênfase sobre a assimetria, no processo coreográfico, é a imprevisibilidade de coreógrafos(as) e bailarinos(as) diante da heterogeneidade de corpos. Por serem, na maioria das vezes, coreógrafos convidados, suas expressões de dúvida tornam-se visíveis: quem irá dançar qual trecho e com quem? Apesar do coreógrafo(as), exceto Mário Nascimento, conhecerem a Gaia Cia. de Dança, eles puderam imaginar possíveis bailarinos(as), porém somente nas múltiplas experiências vividas dos corpos que essa imaginação pôde concretizar-se ou não. Cada casal de bailarinos, ainda nas imagens 18 e 19, precisou dançar consigo mesmo (a incorporação individual da coreografia) e com o outro(a) (a incorporação coletiva). Nesse apoiar-se de um dos bailarinos e no sustentar do outro, revela a convivência do corpo na dança com alteridade, pois nesse instante do movimento, há um encontro de mundos vividos

que são heterogêneos. Cada um deles precisa saber do seu espaço e de seu tempo na coreografia, como também o do outro.

Dialogando com Souza (2002), é preciso então que os bailarinos(as) na Gaia estejam atentos e sensíveis ao outro, à alteridade, ao que não são eles, por isso mesmo, também diferentes, mas nunca indiferentes, pois a indiferença nega o outro, o exclui e desqualifica-o. Nessa perspectiva, entendemos que a alteridade, no processo coreográfico, é a diferença tecida na abertura de coreógrafos(as) e bailarinos(as) ao outro, na recusa de cada um deles de se fechar em si mesmo e tornarem-se desinteressados, indiferentes na experiência vivida do outro, do mundo que lhe cerca. Como enfatiza o autor, “afirma-se a igualdade para se superar a desigualdade. E afirma-se a diferença para se superar a indiferença. Igualdade e diferença afirmam a inclusão e a abertura ao outro. Desigualdade e indiferença negam o outro, excluem-no, desqualificam-no” (p. 169).

Os corpos dançantes nos chamam atenção para que a alteridade e a assimetria possam mover as frases de movimentos escritas por eles nos textos coreográficos vividos na Gaia. Cada salto, giro, rolamento desses corpos estão impressas suas identidades que, por sua vez, são construídas na convivência com o outro na dança. A identidade é exclusiva, como trata Candau (2002), mas ela aponta a pertença, a inclusão de um mesmo grupo, no caso a Gaia Cia. de Dança. A identidade que segue a autora; é a compreensão enquanto construção social, dinâmica e multidimensional, que gera efeitos sociais na relação entre os grupos num processo de diferenciação e organização de suas trocas, de suas experiências. Para Arendt (1999), não somente a identidade humana se constitui e manifesta na ação, mas a ação só é ação porque a revela. A identidade é um processo coextensivo à ação e não anterior a esta (aspectos biológicos, psicológicos, dentre outros). É somente no espaço público que se adquire uma identidade, no qual a companhia dos outros tira o indivíduo do diálogo, do pensamento e o faz novamente como ser único, cuja voz é reconhecida

como tal, pelos outros. A identidade humana surge como uma realização no espaço público e não como algo dado.

Sendo assim, a identidade do corpo dançante está relacionada à identidade humana por ser construída numa teia exclusiva de subjetividade tecida no mundo vivido no meio a tantas outras, tecidas pelo outro dançante. É voltando-se para este mundo que se atinge a identidade, em que o espaço público da composição coreográfica na dança passa a revelar “quem” são coreógrafos(as) e bailarinos(as), ao invés de “o que” eles(as) são. Quem são eles? São corpos cênicos, artísticos, políticos, cuja identidade nasce no seu mundo vivido, incluindo a composição coreográfica na dança, no tecido da necessidade de experimentar e inventar novos passos coreográficos, ousar na possibilidade de dançar com o outro a partir de vivências heterogêneas e agir politicamente dentro do grupo, tendo a amizade como seu exercício.

Nessa perspectiva da identidade do corpo dançante, a Gaia Cia. de Dança pode definir sua identidade num tecido de ações estéticas, políticas e pedagógicas que fazem da arte da dança um processo intersubjetivo que respeita o mundo vivido dos bailarinos(as), coreógrafos(as), cenógrafos, figurinistas. Conseqüentemente, podemos pensar que a identidade de cada um deles e da própria Companhia de Dança encontra-se engrenada na vida do outro, na vivência do espaço público. Na troca de cada um com o outro, cada um recebe do outro, mas, ao mesmo tempo, lhes dá, e por ele é moldado, e ao mesmo instante, contribui para moldar. Há aí, portanto, uma mútua pertença e permuta de perspectiva para a arte, para as relações de convívio, para o exercício político.

A construção da identidade do corpo dançante, na composição coreográfica, fortalece a escrita do texto coreográfico na presença do outro, uma vez que, a criação dessa identidade implica num acontecimento político que envolve diferentes experiências com e na dança expressas, por exemplo, na aventura de coreógrafos(as) e bailarinos(as): conviver, pensar, experimentar e dançar com pessoas

diferentes; transformar as frases de movimento por habilidades técnicas ou não, e ainda não ser o bailarino(a) escolhido para realizá-las.

A opção dos textos coreográficos em duplas ou quartetos não significou a permanência das formações iniciais de grupo. Esse conjunto de bailarinos(as) foi ou não remanejado de acordo com a melhor expressão para o gesto solicitado ou a narrativa do texto. A escolha dos bailarinos(as), pelos coreógrafos(as), para compor o texto deve ser uma ação política com base na pluralidade, solidariedade, teatralidade, imprevisibilidade... para inaugurar a arte da dança como espaço público.

Atados ao pensamento de Ortega (2000), acreditamos que a função do espaço público do processo coreográfico da dança é fazer brilhar os acontecimentos vividos por coreógrafos(as) e bailarinos(as), possibilitando um espaço de visibilidade, no qual eles(as) são contemplados e ouvidos, e ainda revelando, mediante o movimento, a palavra quem eles(as) são nesses textos. A visibilidade dos corpos dançantes constitui uma realidade possível para pensar as narrativas coreográficas apresentadas pela Gaia Cia. de Dança, como o agreste nordestino, a vida urbana e o comportamento humano. A visibilidade desses corpos, desses textos depende da esfera pública em que os movimentos, as luzes, as cores, os figurinos saem do invisível e passam a existir também para o outro.

A partir das experiências vividas na Gaia Cia. de Dança, interpretamos que o processo coreográfico, transforma-se num espaço de visibilidade de diferentes mundos vividos que deve ser continuado na sabedoria do corpo incluindo a técnica do movimento atrelada à teatralidade, respeito às diferenças, tolerância aos erros, criatividade de tornar-se cena. No que se refere, especificamente, à técnica, é preciso localizar que nessa Companhia de Dança encontram-se níveis técnicos bastante diferentes, com histórias na dança ou outras práticas corporais diversas. Essa diferença técnica da dança compromete, em termos estéticos, o desenvolvimento do texto coreográfico, que vislumbra a profissionalização em dança, pois reconhecer a diferença do mundo vivido dos bailarinos(as), base do texto político, não significa o não

comprometimento com o texto estético no que se refere, por exemplo, à simetria dos movimentos, em seus espaços e tempos, quando solicitados.

Estejamos então atentos à imagem 20, em um dos ensaios de *Tenho um Olhar...*, explicitamente todos os casais realizam o movimento de formas diferenciadas: os braços, pés e joelhos de algumas bailarinas estão próximos e outros afastados, a cabeça encontra-se para baixo ou então para cima. Os bailarinos, por sua vez, tentam decidir onde apoiar nas bailarinas para suspendê-las e estudam formas de levantá-las sem descê-las abruptamente devido ter, na seqüência, um giro.



Imagem 20

Essa diversidade de movimentos pode ser refletida na ligação entre igualdade e diferença na experiência do corpo, do mundo vivido de cada bailarino(a) diante do movimento lhe apresentado. De acordo com Souza (2002), é um retrocesso pensar uma dicotomia entre igualdade e diferença. A diferença não se opõe à igualdade, mas exige o combate à indiferença. No processo coreográfico, na Gaia Cia. de Dança, por exemplo, os corpos dançantes precisam articular a alternância entre igualdade e diferença. A primeira pode ser entendida na condição de corpos humanos que compartilham sua historicidade para compor a estética da dança.

A estética, por sua vez, nos textos coreográficos observados, busca afirmar a igualdade, no sentido da simetria, dos movimentos em seus tempos e espaços, como também, nas mesmas condições de aprendizagem e contemplação coletiva. Os movimentos desiguais podem ser evitados na afirmação dessa igualdade dos bailarinos(as) serem humanos e assim sendo, são capazes de aprender, aperfeiçoar o movimento, a técnica.

Quanto à diferença, Souza (2002), aborda que ela não nega a igualdade, mas deve questionar a indiferença, ou seja, os bailarinos(as) e coreógrafos(as) não devem ser indiferentes no sentido do desinteresse pela coreografia, apatia pela música, negligência quanto aos horários de aula e ensaios, insensibilidade para dançar com o outro, desprezo pelas ações/atuações do outro. A diferença pode e deve estar associada ao campo semântico positivo: de estar interessado, atento, sensível, ter apreço. Com isso, a exigência técnica e a ação comunicante do corpo dançante não podem ser esquecidas, pois nenhuma Companhia de Dança deve tornar-se indiferente ao saber técnico, teatral, expressivo e intersubjetivo, porque eles tecem a criação do texto estético atado ao texto político.

A existência humana do corpo é uma condição de igualdade que produz a diferença, diversidade, pluralidade. Todos nós somos corpo vivido, mas todos nós somos diferentes. Nossa igualdade está na condição humana; isso implica em Companhias de Dança, igualdade de direito de vivenciá-la e fazer parte de sua criação. Na composição coreográfica, os bailarinos(as) realizam movimentos múltiplos, vários que, nesse caso, destoam da narrativa de alguns trechos coreográficos de *Fantasia Agreste*, *Duas Faces*, *5 Peças para 8 Espécies* e *Tenho um Olhar...* Essa desigualdade, em princípio, não provoca uma exclusão dos bailarinos nos textos, mas compromete o discurso estético do corpo na dança. Significa dizer, a partir da imagem, que cada casal de bailarino, na imagem 20, incorporou o salto de uma forma a partir da sua história individual e coletiva; porém, os seis casais devem buscar a harmonia do salto em tempos e intencionalidades semelhantes, jamais iguais em função da singularidade e

indiferentes, pois eles podem e devem associar à diferença ao interesse pela aprendizagem dos movimentos, atenção ao tempo e ao espaço que cada um ocupa, sensibilidade para ouvir e dançar na música, ter apreço pela inspiração artística do coreógrafo e a performance do amigo.

Nesta perspectiva, diferença pode ser associada à abertura ao outro, à recusa de estar fechado em si mesmo, desinteressado do outro que me cerca, indiferente, apático. Assim, afirma-se a igualdade para se superar a desigualdade. E afirma-se a diferença para se superar a indiferença. Igualdade e diferença afirmam a inclusão e a abertura ao outro. Desigualdade e indiferença negam o outro, excluem-no, desqualificam-no (SOUZA, 2003, p. 169).

Na articulação entre igualdade e diferença os corpos realçam a tolerância, o respeito às narrativas dos textos coreográficos na Gaia. Os múltiplos movimentos surgidos no processo coreográfico não são indiferentes, eles são trazidos para abertura e presença do corpo do outro, qualificando as potencialidades de cada um e fortalecendo a amizade dançante a partir do interesse que se tem no outro, seja coreógrafo(a) e/ou bailarino(a).

Em um dos trechos de *Tenho um Olhar...*, dessa vez, o dueto masculino, apresentado na



Imagem 21

imagem 21, mostra um salto, parada de mão invertida, comumente conhecido como

*plantar bananeira*. Durante os ensaios, a assistente técnica da Gaia percebe que um dos bailarinos ainda realiza o movimento com as pernas flexionadas. A referência de execução do salto de um dos bailarinos é modificada pela interferência do movimento do outro. Ambos apresentam uma abertura ao outro para mostrar e aprender o movimento. Juntos, eles experimentam em seu próprio corpo e com o outro, a alternância entre a igualdade e a diferença na constituição do movimento, e conseqüentemente, a sua auto-constituição como sujeitos criadores da dança.

Num outro momento, dessa vez no texto *5 Peças para 8 Espécies*, imagem 22, observa-se no corpo a instabilidade e a inconstância no jogo de movimentos desencaixados (quadril para trás, joelhos para dentro...) deslocando-se diferentemente e ocupando níveis espaciais diversos, em que os bailarinos(as) marcam traços da imprevisibilidade da vida urbana, a corrida, as inquietações, criando assim gestos meio neuróticos do ser humano na atualidade. Os corpos ousam experimentar o movimento que se realiza em pequenos espaços em volta do próprio corpo. Cada um ocupa um espaço numa plasticidade peculiar e utiliza um tempo de acordo com a intencionalidade e a imprevisibilidade de seu gesto.



Imagem 22

Com base no vivido e nas imagens, acreditamos que os corpos dançantes, para além da Gaia Cia. de Dança, retratam insistentemente a magia do imprevisível de viver o novo. É a disponibilidade dos corpos para descobrir o outro, e ao mesmo tempo inventar-se no movimento; como não acreditar que eles inventaram-se no movimento que lhes permitiu ver o mundo de baixo para cima, para o lado, para baixo... O movimento realizado pelos bailarinos modificou o mundo vivido desses corpos no mesmo instante em que eles, com sua própria história construíram o movimento.

Tanto na experiência do dueto masculino como dos bailarinos(as), apresentadas nas imagens, a referência do outro na aprendizagem do movimento é uma estratégia apresentada pelos coreógrafos e coreógrafa na Gaia. Quando coreógrafos(as) e bailarinos(as) visualizam no movimento do outro, a materialização e a execução da imaginação ou idéia, eles convidam o outro a fazer parte da constituição desse movimento e também da constituição de si mesmo. Ao ver a experiência do outro, cada bailarino cria um elemento significativo que viabiliza a incorporação do movimento.

A construção do movimento é compartilhada com a história individual e coletiva dos bailarinos(as) no momento em que se estabelece o espaço a ser ocupado por cada casal e dueto na sala de aula, no palco. É nessa referência compartilhada, que os corpos aprendem, despertam e respeitam o seu próprio espaço sem invadir o espaço do outro que está à sua frente ou atrás. O corpo dançante torna-se coisa entre as coisas, e por outro lado, aquilo que as vê e as toca; assim, ele reúne sua dupla pertença à ordem do objeto e à ordem do sujeito. Essa experiência com o outro, no processo coreográfico, exalta a amizade para Ortega (2000), em que não se deve reproduzir a imagem do amigo como o outro eu, o presente, estável e constante.

É importante então, trazer Merleau-Ponty (1980), para refletir a referência do outro através do espelho. O espelho é um instrumento mágico “que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu no outro e outro em mim” (p.89). Na composição coreográfica, o espelho é uma estratégia de incorporação do movimento, da intencionalidade que reconhece a metamorfose do vidente e do

visível. O espelho traz para fora a carne do coreógrafo(a) e do bailarino(a) e, ao mesmo tempo, toda a invisibilidade de cada corpo, no processo coreográfico, pode investir os outros corpos que são vistos pelos coreógrafos e bailarinos. Assim, cada corpo pode obter referências de movimentos retiradas do outro e ainda a substância singular do corpo ser compartilhada também com o outro. Por isso, o filósofo afirma que “o homem é espelho para o homem” (p. 89). Na dança, coreógrafos e bailarinos retratam a si mesmos no ato de dançar, em suas fantasias, imaginação, técnica, limites e possibilidades.

Enxergar o movimento do outro, na composição coreográfica da Gaia Cia. de Dança, deve mostrar aos coreógrafos(as) e bailarinos(as) que os seres diferentes, “exteriores”, estranhos um ao outro, estão *juntos*. A qualidade do movimento que o bailarino(a) visualiza no outro lhe oferece a presença do que não é ele, do que pode ser simples e pleno. Ao ver o corpo do outro, bailarinos(as) criam uma textura concreta de visibilidade espacial que separa e que reúne ele do outro, que sustenta o compartilhar de seu mundo vivido. O movimento visto pelo bailarino(a) trata-se de um indivíduo (visível) e também de uma dimensão do Ser porque “é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 109).

O paradoxo da presença e ausência do outro mostra-se ao perceber que mesmo que o corpo veja o movimento apresentado pelo outro, seja ele coreógrafos(as) e/ou bailarinos(as), ele não se torna o amigo, mas se auto-constitui ao buscar em si mesmo alcances técnicos, artísticos que a cena lhe exige e o outro lhe mostra, torna-se visível. É nessa paisagem que o corpo enfatiza a *dança do talvez*. Ele mantém-se numa amizade imprevisível, inconstante, instável, ou seja, ele estabelece interações, tolerância e respeito de cada mundo vivido que se encontra com o seu.

A *experiência do talvez* do corpo, no ensaio de *Duas Faces*, as imagens 23 e 24 falam um dos momentos do processo coreográfico da Gaia em que a coreógrafa solicita que uma bailarina realize o movimento e a outra observe para, em seguida,



Imagem 23

experimentá-lo. Ao voltar-se para o movimento da outra, o corpo precisa estabelecer a



Imagem 24

distância entre o eu e o outro sem o intuito de representar um novo anúncio ao relacionamento, à comunicação, tampouco à sociabilidade. Apesar de observá-lo para atingir a performance do movimento, com o recurso da imitação do gesto, o que observa e o que realiza imprime sua experiência vivida na realização do movimento, que também se constrói na presença do outro.

O corpo é *um ser no mundo*, expressão utilizada por Merleau-Ponty (1980), ele é fonte inesgotável de possibilidade de relação consigo e com o outro, a partir de sua historicidade. Assim, ele não é nunca um em si por ser

esta constante abertura a possibilidade de relacionar-se e conviver com o mundo que lhe cerca. Nesse sentido, é que o meu corpo não pode ser tratado como objeto no sentido de coisa. O objeto em si não traz intencionalidade; esse apelo em direção a, um fora dele, mas minha corporeidade sim, por isso, ter um corpo não é ser um objeto no mundo da amizade, mas ele é mediador de minha comunicação com o outro e as coisas: figurino, luz, música, palco para falar e expressar sobre a dança.

Sou um objeto para o outro e um sujeito para mim mesmo. Nisso, busco que o outro me veja como sujeito, e outro a mim me busca na mesma relação dialética: somos objetos-consciência, sujeitos-objetos entre objetos-sujeitos. Não um sujeito como puro objeto em si, mas na reflexão e na visibilidade de que eu tenho um corpo que sou e sou um corpo que tenho, como discute Merleau-Ponty (1994). Na relação *distante* entre o eu e o outro, na composição coreográfica, aponta-se a amizade como um processo em que os *corpos amigos* buscam a auto-transformação, como sujeitos, em cada movimento criado e inventado. Enfatiza Ortega (2000), “diante de uma sociedade que nos instiga a saber quem somos, a descobrir a verdade sobre nós mesmos, e que nos impõe uma determinada subjetividade, esse cultivo da distância na amizade levaria a substituir a descoberta de si pela invenção de si, pela criação de infinitas formas de existência” (p.114).

Revelamos que na composição coreográfica, ao invés do corpo descobrir quem é, ele inventa sua própria existência na dança a partir da imaginação, da criação, do devaneio, do desejo, da inspiração, do caos, da sua vida com o outro... O corpo mostra-se mutante e mutável criando assim múltiplas formas de estar com o outro. Na troca de bailarinos com o segundo elenco (grupo de bailarinos que reveza os papéis com o outro), o corpo reforça o cultivo da distância na amizade. Embora a função do segundo elenco deva ser priorizada na Gaia Cia. de Dança e tenha funcionado, principalmente nas coreografias *5 Peças para 8 Espécies e Fantasia Agreste*, os corpos dançantes deixam escapar a necessidade do desvencilhar-se daquele que julga entrosado, para dançar com outro; do saber a urgência do auto-domínio para assimilar

que, naquele movimento, não corresponderam a expectativa do coreógrafo ou de outro bailarino(a); da consciência de que irá alternar um dia de espetáculo com o amigo. Ações como estas realçam a narrativa política do corpo, através do auto-reconhecimento de ser capaz e dos seus limites, no compartilhar de experiências e ao mesmo tempo de reconhecer e respeitar a capacidade do outro.

Porém, na Gaia existe o outro lado, contraditório, dessa ação política. A contradição não está no discurso que se oculta no corpo, mas na ação explícita da direção da Companhia de Dança. Falta-lhe, por exemplo, compreender, de fato, que o segundo elenco não se refere à mera substituição de bailarinos, em seus respectivos lugares e figurinos, pois a sua função é a mesma do primeiro elenco: dançar! Por isso, é importante e urgente que a Gaia Cia. de Dança possibilite ao segundo elenco as mesmas condições de aprendizagem, atenção e oportunidade. É preciso rediscutir e criar estratégias para que os bailarinos(as) do segundo elenco, na Gaia, sintam-se estimulados, evitando permanecerem sentados, num canto da sala, devido à espera por oportunidade, e desatentos ao processo de aprendizagem coreográfica.

Os corpos, sejam eles coreógrafos(as) e bailarinos(as) trazem o discurso político; faz-se necessário uma ação concreta, por parte da direção geral e artística dessa Companhia de Dança, para que juntos incorporem a criação e sintam-se também responsáveis pela escrita dos textos coreográficos. É a responsabilidade dividida, como aborda Robatto (1994), que chama cada bailarino(a) para participar do que acontece e como acontece no processo coreográfico. Sendo importante considerar as diferenças entre os bailarinos(as) da Companhia de Dança, possibilitando trocas de experiências práticas ou relatos verbais.

No tocante ao segundo elenco da Gaia, estabelecemos também um diálogo com Souza (2002), por abordar que as diferenças não podem tornar-se estigmas, funcionar como marcas vergonhosas que geram indiferença. Ampliando a idéia do autor para o enfoque do nosso estudo, é preciso evitar a sensação dos bailarinos(as) de exclusão do processo coreográfico e do não reconhecimento de

produzir significados na dança. O segundo elenco na Gaia deve estruturar-se num sistema de valores comuns, de uma oportunidade igualitária, de um sentimento de identidade, de pertencer à Companhia de Dança. Acreditamos que os bailarinos(as) da Gaia são corpos capazes e ricos em experiências que podem e devem contribuir no processo coreográfico. Porém, é necessário que eles(as) tenham chances de aprender e conviver com os coreógrafos e com as frases de movimentos apresentadas ao primeiro elenco. É dessa forma que a Gaia Cia. de Dança irá propiciar uma experiência inclusiva, evitando a produção de um grupo à parte dentro da própria Companhia, e ao mesmo tempo, percebendo que esta pode ser um agir político que delinea sua identidade.

A narrativa política do corpo está em perceber o outro como sendo diferente de si mesmo e estar longe dele em alguns instantes. Sendo assim, as relações cristalizadas de amizade, não podem ser ponto determinante, fundamental para que coreógrafos(as) e direção geral e artística da Gaia definam papéis e/ou posicionamentos dos bailarinos(as) nas coreografias. Principalmente os que dirigem e coreografam na Gaia não podem permitir a criação de um círculo vicioso durante a composição coreográfica de seu espetáculo. Se isso acontece, perde o sentido político da amizade porque se fraternaliza, no sentido do outro como irmão, pai, mãe, namorada, marido, esposa; conseqüentemente, torna a composição coreográfica num espaço privado, íntimo. Os corpos, autores e espaço cênico dos textos coreográficos devem ter oportunidades equivalentes para dançar, transformar-se em arte. Eles devem ser convidados por sua potencialidade técnica, expressiva e artística, mas não pelas relações proximais, íntimas e fraternas.

Certamente o corpo dançante não está desprovido da capacidade de criar novas imagens para nossas relações de amizade no momento em que ousa desconstruir a associação entre amizade e fraternidade no desejo de promover, como defende Ortega (2000), “o espaço de uma nova amizade e uma nova democracia para além da fraternidade, para além da fraternização. Uma democracia por vir, que faça jus a esta

amizade, como *talvez*.” (p. 68). É na experiência impossível, experiência do talvez que *o corpo cria formas de vida intersubjetiva que revelam o cuidado de si. Dançar consigo e com o outro é pensar a composição coreográfica como um texto de auto-constituição do sujeito-ético. É compreender a dança como acontecimento político.*

### **O Cuidar de Si: A Dança dos Corpos *Distantes***

Os corpos, ao dançarem, expressam um amor próprio, um cuidado de si que deve implicar respeito e distância do outro/do amigo. O sentido da distância para o texto político do corpo é não utilizar o amigo como concretização de sua identidade, suas crenças e valores. É nessa distância que se promove um espetáculo de sensibilidade, cheio de luzes e cores e percebem-se a alteridade e a singularidade nas ações de coreógrafos, bailarinos, figurinista, produtor de iluminação. Para Ortega (2000), “amar constitui formas de ser com o outro que não visam à fusão, à excessiva intimidade e à sua incorporação antropofágica, mas que respeitam sua singularidade, a pluralidade como condição de possibilidade de um mundo compartilhado e livre” (p. 84).

Ampliando os horizontes de significação da composição coreográfica, dançar com o amigo implica em *cuidar de si*. Isso não significa um olhar individualista, como menciona Foucault (1999). Na verdade, *o cuidado de si* é um tema bastante antigo na cultura grega. É tido como princípio da arte da existência que desenvolve e organiza a cultura de si mesmo. Durante a Primeira Guerra Mundial, já tendo sido consagrado por Sócrates, *o cuidado de si* vai obtendo pouco a pouco dimensões e formas de uma verdadeira cultura de si. Torna-se relevante compreender que esse princípio assumiu um alcance generalizado:

o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é em todo caso um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em recitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu assim uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber (FOUCAULT, 1999, p.50).

É esse mesmo filósofo que mostra uma concepção de subjetividade a partir de uma relação conosco. Refere-se então, ao *sujeito-forma* que se constitui pela

autonomia, através de práticas de si mesmo. Trata-se de um *individualismo* que na antigüidade latina possuía a forma *intensiva* do auto-relacionamento. Assim sendo, o *cuidado de si* surge como uma ‘conversão do poder’, uma forma de controlá-lo. Tem-se por objetivo o exercício político, que se entrelaça à exigência de novas formas de subjetividade.

O despertar para *amizade dançante*, que constitui uma nova sensibilidade, requer transformação da realidade ao romper com a “voz” da moral vigente. Isso só é possível através da auto-transformação, da ação do *sujeito-forma*, do *sujeito ético*, que estilizam sua existência na presença do outro na dança.

A existência da dança só é possível na relação com o outro; é o outro que a materializa no próprio corpo e faz a cena acontecer, ao dançar para o outro. Podemos esclarecer que a nossa conjectura sobre a amizade dançante, sobre o sujeito-forma na sutileza da relação entre a coreógrafa e a bailarina em *Duas Faces*, por exemplo. No momento em que a coreógrafa reorganiza o texto coreográfico para que uma das bailarinas possa realizar o giro revela-se, para nós, a prática do *cuidado de si* ao valorizar as relações interindividuais, trocas e comunicações, propiciando a construção de um outro movimento a partir da reelaboração dos saberes do corpo na dança.

Compreendemos que é no respeito daquilo que cada um pode e deve fazer que se reconhece a afinidade, a comunicação, a prática social como relação de amizade. O corpo na existência com o outro, reconhece a potencialidade e respeita o limite de si mesmo e do outro. Nesse exemplo, a coreógrafa distanciou-se de uma performance ideal projetada para propiciar uma performance possível naquele momento. Por esse motivo, é necessário que surja como essencial uma nova forma de amizade: a distância; uma vez que, a excessiva proximidade e intimidade podem gerar uma desconexão do eu com o outro (e vice-versa). Assim, o corpo produz a condição de possibilidade de sua inscrição no mundo.

É importante a compreensão para os coreógrafos(as) e bailarinos(as) da Gaia Cia. de Dança, que não é naquele que dança consigo que lhe faz reconhecer ou

concretizar sua identidade. E ainda, que o processo coreográfico pode desenvolver uma sensibilidade para as diferenças de movimentos, opiniões, músicas e técnicas. Trata-se, portanto, de uma dança ampliada que se baseia em distância, agonística, no desvelar de outras formas de pensamentos e gestos diante da relação de amizade. A dança enfim, pode expressar uma amizade que está além do recíproco, da família, da incorporação do outro. Escreve ainda Ortega (2000):

talvez um dia aprendamos a conviver com imagem de um amigo que não aparece como nossa imagem especular, mas como algo radicalmente diferente e desejamos capazes de aceitar essa distância, essa diferença como condição da amizade. Isto, sem dúvida, suporia atravessar toda a história dos discursos da amizade e ter a coragem de se adentrar em uma terra incógnita, de experimentar e criar novas imagens para definir nossa sociabilidade e exprimir nossos sentimentos (p. 84).

Nessa perspectiva, torna-se relevante falar da afetividade, forma profunda e irrefletida de consciência, que faz do sujeito, não um mosaico de fazeres e dores, mas um desejo do outro; essa carência que aponta para busca do ser na infinitude de outro ser; um ser desejante-desejado. Ao afirmar que o ser humano nunca é completo, chama-se atenção para esse ser de falta que nunca está totalmente constituído; o que lhe aponta, um horizonte de possibilidades, um ser em direção ao outro, às coisas, sair de si, alienar-se de si mesmo e tecer com o outro os matizes, os pontos e contra pontos de sua história individual e coletiva na dança. Nessa intersubjetividade, o bailarino rompe a solidão e volta a ser criação. É *o ser com* que Heidegger me diz. A intersubjetividade desvela a vontade que cada um tem de estar com o outro igual a si mesmo, passando pela mesma experiência, vivendo com o outro o futuro e o presente da situação, em que o eu e o outro se encontram misturados e diferentes. Dessa forma, o outro faz parte da minha essência existencial.

A intersubjetividade é o encontro da subjetividade do coreógrafo(a) ou bailarino(a) com a do outro. Foucault (1999), diz que a subjetividade se forma por meio das técnicas de si que, por sua vez, não significam um exercício solitário, pois a presença do outro é essencial à autoconstituição. A subjetividade do outro (coreógrafo

e/ou bailarino) é mola propulsora para que as práticas de si atinjam a forma de existência desejada na dança. Logo, a singularidade somente é entendida, incorporada, no processo coreográfico, numa dimensão intersubjetiva, ou seja, no espaço público.

A relação intersubjetiva criada no movimento coreográfico da dança implica igualmente atuação, ação e teatralidade. E, trazendo tais elementos para o contexto político, pode-se correlacioná-los ao pensamento de Ortega (2000), quando escreve que o teatro e a rua possuíam semelhanças em sociedades em que se utilizava o mesmo espaço público de forma intensa. Para o filósofo, isso demonstra que as sociedades de vida pública intensa devem prezar a distância, a impessoalidade, a civilidade, a máscara, a teatralidade, o jogo, a ação, a imaginação e a duplicidade, ao invés da autenticidade, da intimidade, da sinceridade, da transparência, da unicidade e da efusão do sentimento; características das sociedades cuja vida pública foi erodida.

A criação coreográfica é o momento em que o bailarino(a) busca incorporar tais elementos. Assim, o processo coreográfico torna-se espaço político intenso, desvelando a distância, o impessoal, civilidade, urbanidade, teatralidade, imaginação, duplicidade ao invés da intimidade, personalidade e da sinceridade, conforme aborda Ortega (2000). Para o autor, a teatralidade e a intimidade não “*dançam*” a mesma música, pois, o íntimo traz o significado do privado, igual e homogêneo, e a teatralidade e a imaginação, do público, diferente e heterogêneo, junção do singular e o plural.

A Gaia Cia. de Dança, durante a composição coreográfica, lida com o paradoxo, revelando uma ação pública despercebida, porque falta-lhe o investimento para o desenvolvimento da teatralidade dos bailarinos(as), ou seja, é preciso haver o aprendizado com técnicas de dramaturgia, e ainda saber que a técnica do movimento na dança exige intencionalidade, interpretação que só são apreendidas caso haja experiências significantes com outras técnicas vividas pelo teatro, por exemplo. É nessa teatralidade do texto político do corpo que a Gaia Cia. de Dança poderá engrandecer sua experiência estética. Para Ortega (2000), somente as sociedades com

uma forte vida pública podiam e podem valorizar o jogo, a imaginação, a ação e a teatralidade.

Essa Companhia de Dança pode tornar-se, conscientemente, uma instituição que valoriza, na composição coreográfica, a possibilidade de enaltecer tais valores que impliquem numa busca de vida pública intensa, caso almeje. A urgência



Imagem 25

com técnicas teatrais, nessa Companhia de Dança, pode ser enfatizada na imagem 25; a partir da expressão facial da coreógrafa, durante a criação do movimento, em *Duas Faces*, ao solicitar intenções de susto, raiva, insistência na relação entre duas mulheres que competem entre si. As bailarinas buscaram, na composição coreográfica, a atuação e o jogo do corpo na criação de artifícios, e de certa forma, de teatralidade para compor em si e com o outro a narrativa do texto. Porém, a experiência é superficial em função da falta de experimentação e aprendizagem no campo da interpretação na dança. Por outro lado, o entrosamento entre as

bailarinas foi necessário para construir e realizar o movimento. No entanto, elas não precisaram ser íntimas, daí a possibilidade de serem espontâneas, experimentarem novos movimentos e ultrapassarem os limites do modelo padrão da amizade fraterna entre duas mulheres.

Ampliando uma norma que vigora, as bailarinas dançam a diferença com o mesmo ideal: a busca, a disputa feminina pelo poder. Elas dançam movimentos diferentes, e às vezes, complementares que realçam a convivência com o distante à medida que a discordância representada nos/pelos corpos cria um jogo relacional que só é possível porque eles estão mascarados pela disputa de poder. A teatralidade que pode ser trabalhada pelas bailarinas, ainda assim com sua inexperiência, traz nuances do cômico, da intransigência e da intencionalidade de vencer o vencedor.

Talvez, sem perceber, nessa narrativa, coreógrafa e bailarinas tornam a sala de aula, o palco num espaço público, político, porque nelas visualizamos imagens divergentes pelos movimentos criados que precisam conviver e dançar dividindo o mesmo espaço com o outro. E assim, o corpo pode exaltar o seu sentido político, sendo necessária a distância, a diferença e a pluralidade. Como trata Ortega (2000), “a procura de autenticidade psicológica torna os indivíduos inartísticos” (p. 112-113). Significa dizer que o exercício político para esse autor apresenta-se numa mistura peculiar e paradoxal de fragilidade e consistência. Saber, por exemplo, que os movimentos realizados, considerando sentimentos de raiva, competição, susto, dentre outros podem trazer a leitura da fragilidade humana dançada pelas bailarinas; mas ao mesmo tempo, são eles que possibilitam consistência à narrativa do texto coreográfico.

Os movimentos que expressam a narrativa *Duas Faces* são de uma ótica da psicologia humana, mas não significou dizer que a coreógrafa agiu como psicóloga, ao justificar os possíveis acertos e erros, esquecimentos e inovações por parte das bailarinas. Tampouco as bailarinas tiveram que se tornar inimigas para dançar tal temática. Daí a necessidade da teatralidade para entender e distinguir a arte da terapia. Nesse sentido, a capacidade política do corpo, na composição coreográfica, solicita a distância, a diferença e a pluralidade que a psicologização da sociedade busca anular: “o preço que pagamos pela psicologização total da realidade social é muito alto: a perda da ‘civildade’, que se exprime na capacidade criativa que todos os indivíduos

possuem, sua condição de *homo ludens* (grifos do autor), que precisa da distância para poder se realizar” (ORTEGA, 2000, p. 112).

Por outro lado, a teatralidade na Gaia precisa ser apreendida, investida, pois se faz necessário a vivência dos bailarinos(as) com diversas técnicas de dança, de expressão corporal. Por falta de recursos financeiros, são prejudicados investimentos com os bailarinos(as), professores de diferentes técnicas de dança, produção artística e coreográfica. As relações de amizade entre bailarinos e direção da Gaia Cia. de Dança, apesar da valorização do vínculo fraterno, parte dos bailarinos(as) acaba transpondo essa amizade fraternal ao encorajar-se e desafiar-se, por questões financeiras ou não, a integrar outra companhia de dança ou suspender a experiência de bailarino(a) para estudar ou trabalhar. Os corpos na Gaia estão em constantes mudanças de convívio em função da imprevisibilidade de bailarinos(as) que chegam e que saem. Os bailarinos(as) experimentam formas de estar com outro a partir da inconstância do elenco.

Cria-se então, um conflito interno na Companhia de Dança, em que se tem certeza dela estar, volta e meia, recomeçando como no Grupo de Dança da UFRN, pois quando os bailarinos(as) crescem artisticamente, a companhia não tem como mantê-los. Os bailarinos(as) vão, em busca de outras experiências na dança, mesmo sabendo que seus amigos da Gaia fazem falta, e conseqüentemente, os que chegam à Companhia de Dança, normalmente não têm as mesmas qualidades técnicas/artísticas dos que saíram e, com isso, a Gaia acaba retornando ao trabalho de iniciação à dança, numa companhia amadora com anseios profissionais.

É mister entender que a prática de si, na composição coreográfica, é teatral, cênica; ela forma-se e desmancha-se consecutivamente, exigindo do corpo a entrega, o desprendimento com o outro, a abertura para criar-se e recriar-se. A imagem 26 marca o movimento cênico mais lapidado, mas antes disso, ressaltam-se as quedas, as dores, os desafios, os medos, a técnica, o mundo vivido do bailarino para assim torná-lo. Nessa experiência do bailarino, desvelamos a prática que constrói o sujeito-

ético, dada a disponibilidade do corpo dançante inventar-se ao realizar uma inversão sozinho, sem o auxílio do outro, não para mostrar auto-suficiência, mas sentir-se, perceber-se capaz de escrever as frases da dança. O corpo não se indisponibiliza, tampouco teme o risco de ficar de cabeça para baixo. Ele é ousado ao quebrar a normalidade da sua postura bípede e irreverente ao incorporar uma outra ordem para conviver e dançar com o outro. Mas, para chegar ao movimento, o corpo precisou de seus saberes, não somente os da dança, de conviver consigo e com o outro e de valorizar a urgência da “anormalidade” tão rejeitada, negada por tantas instituições sociais. É nessa prática de si mesmo que o corpo escreve seu texto político na dança.

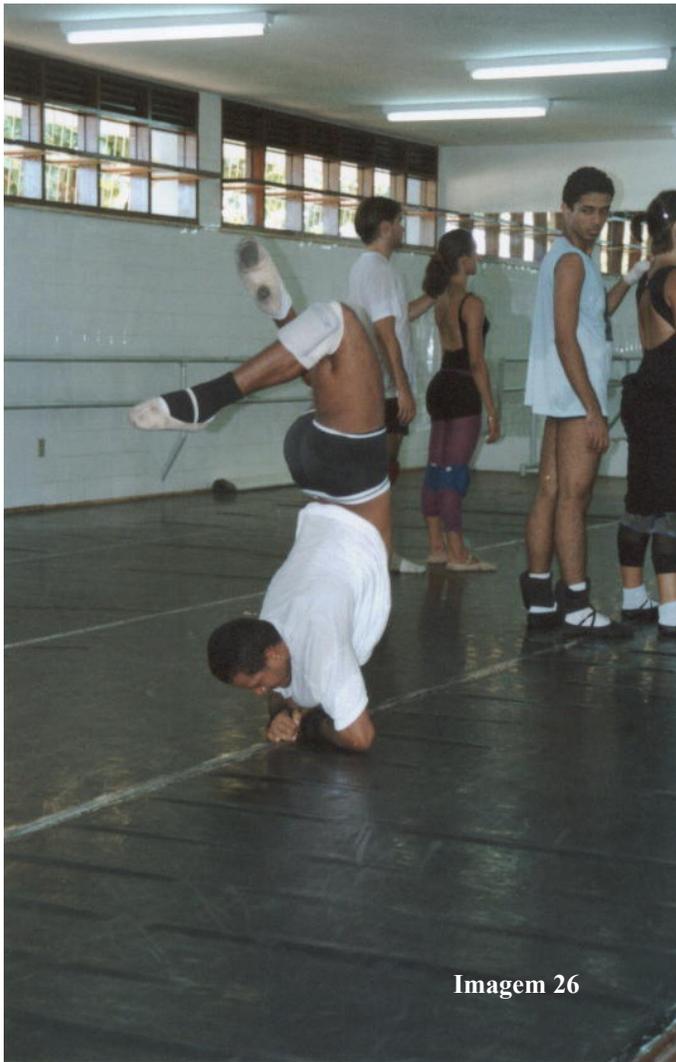


Imagem 26

O texto político é inaugurado no corpo do bailarino diante das possibilidades de experimentar e criar outras imagens e formas de vida. Nessa proposta de movimento, o corpo lida com a insegurança para encontrar o novo, o aberto, o contingente e a dança com o outro. Essa ação foi chamada por Arendt (1999), de existência do agir. A existência do agir no sentido do corpo vivido significa o desafio de convívio, estranho e desconhecido, sem temor e desconfiança, que se revela um caminho de perspectivar outras formas de sociabilidade diferentes das estabelecidas, vivendo o presente da construção artística,

fazendo uma outra escrita da subjetividade, criando o ‘amor mundi’ e inventando a amizade.

Para Arendt (1999), o amor mundi é o gozo e a alegria sentida pelo indivíduo na ação política, é o desejo de agir como o prazer humano de estar sempre recomeçando e a alegria que deve acompanhar toda nova experiência, quando produzida para o próspero. O amor mundi traz a alegria na qual se expressam as boas-vindas em cada nascimento. Ele recupera a confiança no espaço público e encoraja a vontade de agir; por isso, requer a participação nos assuntos humanos e a constituição de uma atividade prazerosa em que o gozo e a alegria trazem ao recomeço e à experimentação.

Ao interpretarmos a dança como acontecimento político a partir das experiências do corpo dançante, percebemos que o amor mundi enquanto gozo e alegria do agir político, é revelado pelos corpos dos bailarinos(as) diante de sua vontade de agir com prazer a cada recomeço coreográfico e de sua alegria que carrega perante a nova experiência do texto criado em busca da prosperidade de si mesmos na dança e da Gaia Cia. de Dança no cenário artístico da cidade. O corpo, no seu agir político, exige a participação de todos os envolvidos no processo coreográfico da Companhia de Dança, coreógrafos(as), bailarinos(as), direção geral e artística, assistentes técnicos, cenógrafos(as), figurinistas, produtor de iluminação, para constituir a escrita do texto dançante como uma atividade intersubjetiva, prazerosa, cheia de gozo e alegria de estar sempre recomeçando e experimentando possibilidades de criar luzes, cores, movimentos, roupas, cenários para dançar consigo e com o outro.

A vontade do agir com prazer e alegria se manifestam quando os corpos dançantes, na Gaia Cia. de Dança, esbanjam entusiasmo ao atingirem a execução correta do movimento, quando demonstram prazer em trocar com o outro o seu próprio lanche e falar assuntos diversos, durante os intervalos entre os corredores ou camarins. Além disso, quando o prazer e a alegria são experiências compartilhadas por viver com o outro o nascer de um novo espetáculo. Desse contexto então, para nós, o abraço de

toda a equipe da Gaia Cia. de Dança, antes das cortinas se abrirem, como registra a imagem 27, é a intencionalidade do corpo dançante que fala sobre a vivência do amor mundi por gerar alegria que expressa a chegada de novos textos coreográficos, de novo encontro com o público, novas convivências e experiências que enriquecem e transformam o mundo vivido de cada bailarino(a), coreógrafo(a), diretor(a), figurinista, produtor de iluminação.

Esse momento revela-se como espaço de recuperação de confiança para os corpos, ao criarem e apresentarem ao outro e a si mesmo algo novo; por isso, ele torna-se espaço público pela vontade de agir e pela participação de todos no processo coreográfico nessa atividade dançante em que o gozo e a alegria movimentam o recomeçar para novos passos, giros, saltos, convivências, inspirações, idéias, enfim, um novo espetáculo.



O corpo dançante expressa a vontade que cada um tem de estar com o outro. Nota-se de imediato o quanto à linguagem é paradoxal: ao mesmo tempo em que dela não podemos nos furtar, já que é o meio privilegiado de expressão, com ela também não podemos contar para descrever sem resto aquilo que sentimos. Na origem

de nossas ações há sempre a palavra primeira, o sentir enquanto tal. Desse vivido (lebenswelt) todas as formas de expressão: linguagem, escrita, gestual, são palavras segundas que por sua vez vêm “maculadas”, mas insistentemente tentam descrever a palavra primeira. Dizer, portanto, que temos “vontade” de estar com o outro na dança, é dizer pouco. Talvez fosse mais apropriado afirmar que somos compelidos, há uma compulsão; isto porque ser-com não é algo facultativo nem aleatório; isto é, não depende da minha vontade nem de condições fortuitas. Ser-com é essencial.

É a partir da essência de existir com o outro que a composição coreográfica é construída no mundo vivido de cada coreógrafo(a) e bailarino(a) nos momentos de ensaios, aulas, intervalos. São nesses instantes vividos pelo corpo, na composição coreográfica, que coreógrafos(as) e bailarinos(as) correm o risco de em suas experiências, conversas e movimentos abrir mão, temporariamente, de seus aprendizados, idéias, comportamentos, mesmo não tendo a certeza de que nessa ação conseguirão realizar o movimento, corresponder a expectativa do outro e qual o final do texto coreográfico. As incertezas e as imprevisibilidades cercam o corpo na dança, fazendo com que ele inaugure experiências significantes no agir e conviver com o outro.

É nesse contexto que realçamos a analogia que faz Ortega (2000), sobre a ação política. Para ele, seguir pela política é como andar numa corda bamba, em função do risco de ter que abrir mão de crenças, valores, tradições, sem ter a certeza de que se chegará ao outro lado. Acredita, mesmo assim, que o agir é um ponto de partida definido pela irreversibilidade e pela imprevisibilidade, mas também uma modalidade de se buscar outras imagens e metáforas que experimentem e criem novas formas de vida. O autor segue seu pensamento e acredita, a partir da definição de amor mundi de Arendt, em um novo modo de se estabelecer alternativas ao ideal de criação e recriação de formas de relacionamento, voltadas para o mundo e a vida pública, tais como: amizade, cortesia, solidariedade, hospitalidade e respeito. Afirma o autor, “todas elas dependem de um espaço de visibilidade capaz de iluminar os acontecimentos humanos,

de um mundo comum que una ou separe os indivíduos, mantendo sempre a distância entre eles, condição da pluralidade” (p. 30).

Parte da trajetória da dança pode esclarecer essa reflexão quando, durante a Primeira Guerra Mundial, nessa busca do agir, do novo e do rompimento com os movimentos cristalizados no balé clássico, nasceu uma nova linguagem em dança, chamada dança moderna. Esta rompeu, no início do século XX, com a influência do balé clássico e expressou a insatisfação desse momento revolucionário. Seus pioneiros, Isadora Duncan, Dalcroze, Delsarte e Laban procuraram experimentar e inovar movimentos diferentes daqueles até então existentes. Mas, é Martha Graham que consolida a dança moderna e consegue sistematizar sua técnica. Ela via na dança a possibilidade de expressar a liberdade diante da pressão do puritanismo vigente e também da escravidão industrial (PORTINARI, 1998).

O cuidado de si enquanto prática social interage diferentes mundos vividos. Por exemplo, o olhar da coreógrafa Ivonice Satie, em *Tenho um Olhar...*, aproxima e expande sua raiz oriental para além de si mesma ao narrar sua cultura, tornando-a mais próxima e conhecida aos bailarinos(as) da Gaia Cia. de Dança, através de movimentos leves, minuciosos, música, maquiagem, figurino e iluminação. Cada um desses elementos cênicos traz significados dessa cultura que serão interpretados de diferentes formas. Mesmo sem saber a essência inspiradora, o corpo, dos bailarinos(as), agregado a outros elementos cênicos compreende aspectos desta cultura. Dançar consigo e com o outro torna-se um quebra-cabeça no modo de pensar, sentir, amar, conhecer o outro.

Trazendo o pensamento de Nóbrega (1999), para o enfoque da discussão, o corpo nessa coreografia, esteve entre as coisas (espaços e tempos) e se propôs a interagir com elas para dar vida a dança de uma cultura distante da sua que, paradoxalmente, o aproxima. A sensação do corpo se embriaga no movimento solicitado e busca realizá-lo com intensidade, em que cada deslocamento, música, níveis e luzes convidam à realização, e posteriormente, a incorporação do gesto. Nesse

texto coreográfico, o corpo inaugura formas, gestos, imagens e espaços. Ele revela-se um autor político na imprevisibilidade de dançar com o outro e criar uma *comunidade dançante*.

O texto político revelado pelo corpo dançante, oculto nas experiências coreográficas nessa Companhia de Dança, nos faz pensar a amizade como um acontecimento possível de ações despojadas e sensíveis para constituir uma comunidade dançante que busque relações livres e não institucionalizadas. O encontro de mundo vivido de coreógrafos(as) e bailarinos(as), na criação de textos coreográficos visualiza uma amizade que transcende a dimensão individual para se localizar numa dimensão coletiva de auto-elaboração. Dialogando com Ortega (2000), podemos ampliar nosso pensar sobre a amizade, na dança, superando a tensão que existe entre o corpo vivido e a Companhia de Dança ao criarmos um espaço intersticial, ou seja, espaço de subjetivação coletiva, que considera tanto as necessidades individuais de coreógrafos(as), bailarinos(as), figurinistas, produtor de iluminação, quanto seus objetivos coletivos sublinhando sua interação para que a sensibilidade crie o espetáculo: “o projeto de uma ética da amizade consiste na busca de lugares de produção de subjetividade” (p. 92).

A amizade, não somente na dança, deve constituir uma nova sensibilidade e uma forma de perceber diferente cuja base está no cuidado e na vivência da distância, dos desafios e conflitos. A proposta de movimento apresentada pelo coreógrafo em *5 Peças para 8 Espécies*, provoca no bailarino inquietudes, imagens e espaços a serem criados que lhe exige inaugurar uma forma de pensar e realizar o movimento que se revela na imagem 28. Durante os ensaios, em sala de aula e no teatro, percebemos que o bailarino mostra, por exemplo, uma capacidade humana de inovar e transgredir os limites preestabelecidos, historicamente, pela sua história com a dança clássica, dando vida a outras possibilidades de dança, ao ter que realizar saltitos estando com o corpo deitado no chão. O bailarino vai ao encontro do acontecimento e do contingente. O movimento do corpo nos remete a uma alternativa

para o *pensamento sensível* e para uma nova forma de dançar consigo e com o outro, mesmo o outro estando de costas para ele; mas cada um sabe o seu espaço-tempo e o do outro na apresentação da cena. Na vivência desse movimento, os corpos dançantes acabam inaugurando elementos novos da dança, experimentando formas diversas de pensar o movimento com o outro, e a partir dela, produzir imagens e inúmeras possibilidades de constituir a sociabilidade dos seres humanos, mesmo que não estejamos todos, frente a frente, com intenção, sonho e vontade semelhantes, em um mesmo tempo e espaço.



Imagem 28

O pensamento sensível é compreendido como uma visão mais ampla diante do pensamento racionalista, muitas vezes linear, consistindo unicamente em causa-efeito e/ou estímulo-resposta. Esse pensamento constrói-se numa lógica sensível em que o corpo expressa que, na criação da dança existe o entrelaçamento do racional com o sensível à medida que o processo de elaboração coreográfica necessita a criação de espaços, tempos, luzes e cores para a narrativa, exige a sensibilidade própria e do outro; porém, sem perder a urgência do conhecimento técnico do movimento, do raciocínio de organizar as relações entre tempo e espaço. O corpo ocupa um espaço

físico e acústico que requer *pensamento sensível* e expressa invenção, criação e nova forma de convívio.

Compreendemos então que é o corpo dançante quem busca pensamentos intempestivos, criativos e inovadores, lidando com os paradoxos do singular e do plural necessários à criação coreográfica. O corpo, na escrita do texto político, traz sua capacidade criativa e espontânea para a composição coreográfica. O corpo, nesse processo, grita que esses aspectos constituem sua condição humana; logo, são imprescindíveis na construção da dança, no cotidiano daqueles que a fazem, e sendo também integrantes da ação política nas relações de amizade. O corpo é movido pela experimentação significativa. Como trata Ortega (1998), “a sensibilidade encontra-se na origem do pensamento” (p. 39).

Apesar da sensibilidade representar para muitas instituições sociais a “fragilidade” humana, dada a sua relação com a emoção, sentimentos, imprevisibilidade, instabilidade, inconstância e fantasias; é urgente imaginá-la como forma de pensamento e conhecimento, pois “o resgate da sensibilidade faz-se necessário por vivermos em uma sociedade massificadora, no qual o processo de alienação material e cultural não permite a percepção entre o que é essencial e o que é aparente. Essa sensibilidade é constituinte de qualquer que seja a ação humana, daí a importância do seu resgate” (NÓBREGA, 1995, p.112).

Inspirada em Merleau-Ponty, Nóbrega (1997), afirma que o sensível não se expressa como algo descartável por implicar em erros ou se tratar de mera ilusão dos sentidos. O sensível revela e contém significados, permitindo ao ser humano o diálogo com o outro e oferecendo sentido ao acontecimento. Para ela, “todo conhecimento objetivo repousa nesse mundo pré-objetivo, de natureza sensível, que precisa ser despertado” (p. 146). O corpo ancora no sensível, atento a intencionalidade dos afetos. Marcado pelo sangue, pelos fluxos, líquidos e humores, pela sinestesia, pela plasticidade. De forma que a intencionalidade da experiência vivida de cada coreógrafo(a) e bailarino(a) torna-se em sensibilidade essencial na construção não

somente do movimento, mas também a sua ampliação para pensarmos e sentirmos outras formas de estar, de conviver com o outro.

Refletimos ainda sobre a sensibilidade na experiência da Gaia Cia. de Dança, ao elaborar os figurinos de *5 Peças para 8 Espécies* entre coreógrafo, bailarinos(as) e direção artística, na imagem 29. Os traços dos figurinos estiveram primeiramente na imaginação, natureza sensível, do coreógrafo e, posteriormente dos bailarinos(as), ao receberem a solicitação e estabelecerem combinações de cores, texturas, peças de roupas pessoais. No ensaio, após o convite do coreógrafo, os bailarinos(as) tiveram ainda a possibilidade de fazer permutas com as peças do outro por julgá-las mais adequadas à temática coreográfica que, por sua vez, pede para cada bailarino(a) um figurino diferente.



No figurino que veste o corpo dançante está impregnada a imaginação, a fantasia, a idéia como fios dessa teia do mundo vivido de cada um deles na experiência de suas cores, imagens sobre o vestuário urbano, movimentos com o outro. Essa experiência produz e cultiva a temática do texto coreográfico atrelada ao pensamento sensível. Ao decidir com o outro o figurino que melhor veste seu movimento no texto

coreográfico, revela a sensibilidade dos bailarinos(as), não somente de juntar ou trocar peças de roupas pessoais, mas também de tornar a sensibilidade um saber indispensável das relações intersubjetivas e da criação da arte. A dança é um acontecimento político que se inicia no pensamento sensível. Afirma Laban (1990), que a dança é propiciadora de relações de convívio ao desencadear no bailarino e no coreógrafo o conhecimento de si mesmos e daqueles que dançam com eles.

O corpo dançante, ao vestir-se com joelheiras, moletoms, shorts, saias... nesse texto coreográfico, incorpora e experimenta mais um elemento que compõe a cena juntamente com a luz, maquiagem, cabelo e a música: o figurino. Ele incorpora um personagem da vida urbana. Por isso, é relevante para o desenvolvimento do texto coreográfico a experimentação do movimento com figurinos evitando qualquer comprometimento estético: quedas no palco, roupas desamarradas etc. O figurino realça a plasticidade do corpo nos desenhos coreográficos em diferentes tempos e espaços. O corpo sozinho ou com o outro solicita e amplia seu repertório de impressões sensitivas ao construir o seu figurino que fale sobre a narrativa do texto, contemple a realização do movimento e construa a *comunidade das espécies* que dançam.

Nos corpos estão ocultas as experiências da liberdade de pensamento do coreógrafo(as) e bailarinos(as) no texto *5 Peças para 8 Espécies*, não apenas no criar o figurino com roupas do cotidiano dos bailarinos(as), mas também na utilização de músicas atuais (típicas da indústria musical pop rock e tecno), na ampliação de gestos urbanos e na construção do cenário com a própria estrutura física do teatro: sinais que proíbem fumar, escada e porta que levam aos camarins, dentre outros. Ao inventar uma forma de dançar, de criar espaços com diferentes movimentos, posturas, figurinos, deslocamentos, cenários, luzes, os corpos fizeram surgir uma outra paisagem para as formas de amizade, de estar com o outro: agitada, apressada, diferente, inconstante.

Com base em Foucault (1999) e Ortega (2000), afirmamos que apenas na relação com os indivíduos livres através da ação e do discurso, ser possível para o coreógrafo(as) e bailarinos(as) diferenciarem-se, revelarem seu valor e reconhecerem-

se na alteridade. As práticas de liberdade, na composição coreográfica, para criar, experimentar movimentos, cores, figurinos, maquiagens e cenários, devem tratar a liberdade pública: a liberdade para constituir a própria existência, na dança, a partir desses elementos estéticos. E assim, “a ética do cuidado de si como prática de liberdade, ou seja, a liberdade como condição ontológica da ética e a ética como a forma refletida que adota a liberdade” (ORTEGA, 2000, p. 28).

Torna-se importante para o ensino da dança, para além da Gaia Cia. de Dança, refletir que, no convívio com o outro, é possível visualizar a liberdade de novas ações e posturas, através da invenção, inovação, experimentação e criação de novas formas de conviver, agir, pensar, mover-se e cuidar de si. Perceber que a relação com o outro na construção dos textos coreográficos incita constantemente a auto-criação de movimentos, comportamentos, agir e pensar em si que promove a dança e a amizade. Relacionando o pensamento de Foucault (1999), à *amizade dançante*, acredita-se que ela é uma forma de subjetivação coletiva, uma ‘forma de vida’ que permite criar espaços e oferece condições de se viver a individualidade e a coletividade. A forma de vida está orientada para o modo de vida compartilhado por corpos que se diferenciam em relação à idade, ao *status* e à atividade social conduzindo relações intensas e não institucionalizada.

O mundo compartilhado é a dimensão das inquietações e questões humanas; é o espaço entre elas que deve ser mantido, respeitado, mas que é eliminado nas relações de parentesco, na família e na fraternidade justamente por cassar a pluralidade, a singularidade e a liberdade dos corpos. Expressar o amigo como irmão é assumir “o medo à diferença, ao aberto e indeterminado, à experimentação, e de uma falta de imaginação” (ORTEGA, 2000, p. 116).

O modo de viver pode culminar numa ética e numa cultura; forma de vida pode ser uma alternativa à política moderna expressa no viver bem, na vida qualificada, manifestada principalmente na interação com a vida pública. Desse modo, a relação dos corpos no processo coreográfico expressa “um convite, um apelo à experimentação

de novas formas de vida e de comunidade. Reabilitá-la, representa introduzir movimento e fantasia nas rígidas formas de relacionamento existentes em nossa sociedade que são poucas e simplificadas” (ORTEGA, 1999, p.12).

O apelo à experimentação é vivido por alguns corpos na Gaia através de sua autonomia, no *cuidado de si* e na auto-transformação que se revelam como mudanças políticas, muito embora, despercebidas no processo coreográfico. A experiência dos bailarinos(as) nos camarins, enfatiza essa autonomia do corpo em sua ação de correr desnudo para evitar atraso do espetáculo ou para ajudar o outro que vai entrar em cena, como aconteceu no dia de estréia. A autonomia do corpo em mostrar-se despido para o outro experimenta outras formas de vida e de comunidade e inicia a vivência de outros horizontes de sentido para as formas de relacionamento. Não significa dizer que os corpos ao saírem do teatro, devam estar sem roupa; pelo contrário, devem estar vestidos; porém, despidos das amarras institucionais que nos prendem na convivência com o outro. O outro que vê o corpo nu não se sente agredido em vê-lo, mesmo tendo vergonha ou pudor de ficar despido na presença do outro. De um modo geral, nos camarins, os figurinos entre uma coreografia e outra são trocados sem esconderijos, mesmo que estejam na presença de um amigo de outro sexo.

A convivência do corpo *despido* com o corpo *vestido* estabelece à intensidade do auto-relacionamento livre, autônomo, não normatizado nem normatizável e revela uma outra dimensão subjetiva, como defende Ortega (1989, 2000), que constitui os ‘bailarinos(as) anárquicos’. Refere-se, por conseguinte, à liberdade dos bailarinos(as) de mostrarem-se nus para o outro, nos camarins, rompem, mesmo que temporariamente, às normas de condutas sociais e culturais, e ao mesmo tempo, mostram o outro numa ação despojada e inovadora por conviver com ele sem pré-conceitos e discriminação. Essa postura do corpo faz surgir um contexto de oposição moderna entre direitos individuais e coletivos de bailarinos(as). Essa anarquia do corpo, no processo coreográfico, promove imagens que ampliam as formas de amizade atribuídas pela família, escola, trabalho.

O corpo dançante é livre para expressar essa nova imagem de convívio. O corpo, ao mostrar-se nu para o outro, não se tornou pais ou irmãos, namorados(as), maridos ou esposas, mas sim amigos *distantes* e *anárquicos* por respeitarem-se e aventurarem-se no jogo da teatralidade na dança ao permitirem-se mudar a ordem das coisas, agradáveis ou não no cenário da sociedade, da educação familiar, religiosa e/ou escolar. A experiência de estar com o outro constrói o processo coreográfico e constitui-se em uma nova sensibilidade que produz outras imagens de relacionamento. Isso porque, bailarinos(as), coreógrafos(as), direção artística e técnica podem transformar-se em sujeitos éticos e morais, dada a sua capacidade, ousadia e abertura para pensar, construir e usufruir outras formas de estar com o outro. Os corpos, na dança, ressaltam a urgência de não fazer do amigo um outro eu ou um parente, mas de inventar o *sujeito-forma*.

Entendemos que no processo coreográfico, o sujeito-forma mostra-se e integra cada ação, ação de coreógrafos(as), bailarinos(as), direção, assistente técnico e artístico, figurinista, produtor de luz; seja na sala de aula, ensaios, coxias, camarins e/ou palco. Cada um, isoladamente e juntos estabelecem metas para as práticas de si. O iluminador estuda a criação da luz e no dia de estréia operacionaliza os focos de luz demarcando espaços geométricos, difusos ou lineares; o figurinista elabora, altera e avalia os figurinos que vestem os movimentos coreográficos e o cenário; os bailarinos(as), nos dias de espetáculo, correm para entrar em cena, contam com a ajuda do outro que não vai participar do mesmo texto coreográfico para compor maquiagem, cabelo e vestir o figurino, muitas vezes, entre as coxias; o diretor artístico sai da sala de som, corre escadas, vai ao camarim para verificar se tudo anda bem e volta para a mesma sala.

O agir de cada um deles demonstra a dança como acontecimento político que se constrói numa teia de saberes e relações criadas pelo corpo a partir de seu mundo vivido. Com base em Arendt (1999), afirma-se que somente a ação depende totalmente da constante presença do outro, coreógrafos(as), bailarinos(as), figurinistas.

“A ação é a única atividade humana que não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens” (p. 31). Ao desempenhar ação, pressupondo a presença do outro, bailarinos(as) e coreógrafos(as) tornaram-se sujeitos do processo coreográfico, do espetáculo; multiplicando suas experiências individuais e coletivas, eles revelaram-se sujeitos-forma que significa ser “um sujeito apontando para o processo de sua constituição; um sujeito como atividade, em devir, que visa à sua multiformidade histórica” (ORTEGA, 2000, p.29).

A relação intersubjetiva é então constituída por meio das práticas de si, o que não implica num “solo”, de que fala Foucault. Consoante Arendt (1999) e Ortega (2000), defendem que somente a intersubjetividade no espaço público, entendendo-o, nesse estudo, como sendo a composição coreográfica na dança, dá condições de ser constituída a identidade humana de coreógrafos(as) e bailarinos(as). Do mesmo modo, Foucault (1999), ao afirmar que o outro é elemento central em nosso processo de auto-constituição, torna-o igualmente imprescindível para que as *práticas de si* alcancem a forma de existência desejada.

As ações de coreógrafos(as) e bailarinos(as) mostram o compartilhar do mundo vivido para criação da dança, em que o corpo é espaço primeiro que materializa a imaginação, a inspiração do texto coreográfico existencializando esta arte. O processo coreográfico torna-se uma forma de vida que implica *cuidado de si*. Nela se estabelece uma relação agonística, livre e desafiadora entre coreógrafos(as), e bailarinos(as). Nessa relação não deve existir uma submissão ao outro, mas a criação de uma estratégia de poder que caracteriza uma nova ética da amizade. Durante o processo coreográfico, as relações de amizade devem surgir da relação intensa, possuidora de movimentos na qual não é aceitável a transformação das relações de poder em estados de dominação. Daí a amizade dançante revelar uma relação com o outro que não estabelece a forma unânime e consensual de convivência. Essa amizade é uma relação agonística por ser ao mesmo tempo, incitação recíproca e luta. Essa relação é livre por apontar para o desafio de dançar com o outro e para a incitação

recíproca e não para a submissão ao coreógrafo. Como enfatiza Ortega (2000), “precisamente esse jogo com o poder, entendido como possibilidade de dirigir e mudar o comportamento do outro, torna a amizade algo fascinante” (p. 89).

Em trechos coreográficos diferentes em *Fantasia Agreste* desvelam a relação agonística entre coreógrafo e um casal de bailarinos. Dias antes do espetáculo, o coreógrafo, tenso e preocupado, incita o bailarino trazendo a metáfora do bailarino burocrático, aquele que acredita que sua ação é executar o movimento mecanicamente desprovido de intencionalidades. Num outro trecho, incita também a bailarina, provocando-a para sentir a música e entregar-se aos movimentos. Há uma incitação recíproca e luta entre esses corpos livres para o desafio; a provocação do coreógrafo para que dancem consigo mesmos sem torná-los submissos. Diz então o coreógrafo: “eu tenho tentado explorar o que eles me dão, eu tenho tentado ir por outros caminhos, eu tenho tentado explorar o que os bailarinos aqui são capazes... existem aqueles, é claro, que não ultrapassam uma barreira da formalidade, você tem que estar o tempo inteiro instigando e pedindo. Mas, tem muitos bailarinos que são de uma generosidade incrível” (Tíndaro Silvano).

A generosidade enfatizada pelo coreógrafo, para nós não se trata do bailarino(a) querer ou não ser generoso com o texto coreográfico, pois esta é construída pelas experiências com diferentes técnicas de dança, de teatro, de improvisação. De forma que a generosidade está relacionada aos limites e potencialidades do corpo que orientam a sua entrega ao texto, a narrativa, a música, ao movimento, à intencionalidade. A criação, na dança, depende do bailarino(a), uma vez que, a inspiração materializa-se em seus movimentos e em sua encenação, permitindo modificações no conhecimento sobre a dança, na forma de estar com o outro. O corpo, ao entregar-se ao movimento, propicia a criação de muitos outros, podendo, inclusive, mudar o rumo coreográfico. Numa relação de desafio, o coreógrafo incita a necessidade nos bailarinos de lutar para interferir e construir o texto coreográfico,

conviver com o outro e as coisas que dançam com eles em espaços diferentes e tempos semelhantes.

Desvela-se para nós, nessa relação entre coreógrafo e bailarinos(as), espaço e tempo, o processo coreográfico, o compartilhar de experiências com o outro que pode vir a ser amigo. As experiências do corpo com o outro, na Gaia Cia. de Dança, mostra-nos que a arte dançante se realiza nessa exterioridade, do outro. Significa que dançar na exterioridade, correlacionando ao pensamento de Ortega (2000), é criar movimentos coreográficos, considerando que o corpo do outro, mundo e as coisas, geram ações e movimentos que admitem a diferença e a pluralidade, giram com o novo e o aberto, saltam com a contingência, o efêmero e o estranho. É o elemento exterior que constitui a dimensão construtiva da existência dos bailarinos(as) e coreógrafos(as).

Essa dimensão existencial com o outro se concretiza na necessidade de coreógrafos(as) e bailarinos(as) de avaliarem seu próprio trabalho, como também se disporem para que o outro lhes avalie. Desde a sala de aula, no processo de composição dos textos coreográficos até o palco do teatro na apresentação dos mesmos, as angústias dos bailarinos(as), por exemplo, é saber do diretor da Gaia como está sua atuação, perguntar ao amigo sobre o seu desempenho antes e após o espetáculo; como também a direção da Gaia avaliar a estréia antes do ensaio geral, no segundo dia de espetáculo, detectando falhas na luz, som, performance, figurino, dentre outras. As questões: como foi? Como me saí? Você gostou?, revelam que, para os bailarinos(as) e coreógrafos(as) é essencial o olhar do outro perante sua performance, técnica, intencionalidade, narrativa do texto, criação artística.

O corpo e seus movimentos são construídos com os outros na troca de referência; ele refaz seus movimentos, diversificando-os e experimentando-os em novos espaços, músicas e saltos. É nessa paisagem que descobrimos que o outro absorve essa modalidade de amizade. Mesmo que ele não dance um determinado texto ou naquele dia, como ocorrido, ele não é mero observador da dança do outro, mas um

*amigo distante* que sabe tecer elogios e críticas. Surge então, o amigo distante que junto com o outro constrói um agir intersubjetivo, em forma agonística, constituindo a identidade cênica da amizade. Sem o outro, seja bailarino(a) e coreógrafo(a), não há como produzir nenhuma forma satisfatória de auto-relacionamento que venha a ser “aplaudida”, pois o *cuidado de si* exige a presença do outro que não é o íntimo, fraterno.

A convivência atenta com os corpos dançantes nos fez realçar que o estar com o outro na dança, no processo coreográfico, não é somente de elogios, mas também de identificação de falhas, erros e críticas contundentes com relação aos atrasos nos horários de aula e ensaios, a falta de empenho, o desempenho técnico dos bailarinos(as). E assim, pensarmos que a amizade dançante não se baseia no que o outro gostaria de ouvir, mas naquilo que ele precisa ouvir. Quando uma das bailarinas da Gaia pergunta ao diretor artístico sobre seu desempenho técnico em *5 Peças para 8 Espécies*, ela se dispôs a ouvir dele que seus movimentos estão soltos e que ela precisa estar segurança de si mesma ao realizar o texto coreográfico. A bailarina descobre que não é temporariamente para o outro o que gostaria de ser na dança. Ela se desmobiliza, num primeiro momento, ao julgar-se com qualidades técnicas comprometidas diante do grande grupo, mas busca se refazer em suas possibilidades e intencionalidades, considerando o cuidado que o outro expressou ao avaliar seu movimento.

Num contraponto ao pensamento de Aristóteles (1999), compreendia a amizade com base na igualdade e concordância. Porém, esse acontecimento vivido pela bailarina na convivência com outros durante a composição coreográfica da Gaia Cia. de Dança, mostra a urgência de uma outra compreensão das relações de amizade; entendendo que o amigo, ao invés de ser uma adesão incondicional deve ser uma incitação, um desafio que transforme cada um deles. Transpondo a idéia de Ortega (2000), para a amizade dos corpos na dança, é permitir que coreógrafos(as), bailarinos(as) e diretores sejam capazes de viver uma amizade permeada de tensões, permitindo um determinado agonismo sem anular as diferenças. Para o autor, é preciso

criticar os bons amigos que dizem somente o que o outro quer ouvir, estão sempre concordando, nunca criticam por acreditarem que estão fortalecendo dessa forma a identidade do outro. Na verdade, eles impedem que o outro desenvolva sua sensibilidade para a diferença e a alteridade.

Segue o autor afirmando que, às vezes, é tão importante discordar dos amigos quanto concordar com eles. Os momentos de assimetria e irreciprocidade afirmam-se na heterogeneidade, a alteridade na relação com o outro, sem eliminar a busca de consenso: “ao contrário dos discursos tradicionais da amizade, que usam a assimetria e a irreciprocidade para afirmar a identidade, o mesmo, a assimetria serve aqui para realçar a alteridade, o cuidado do outro, a diferença” (ORTEGA, 2000, p. 81). O pensamento do autor não quer dizer que a amizade, na composição coreográfica, por exemplo, persiga o dissenso, o conflito e a irreciprocidade. Mas, é preciso questionar o monopólio exercido pelo consenso, a transparência, a identificação, a fusão, a extrema intimidade nas relações de amizade, sendo necessário fugir da idéia do amigo como outro eu. A relação de amizade, na composição coreográfica, deve promover uma sensibilidade para as diferenças de opinião e de gostos coreográficos.

É importante reconhecer que o corpo na composição coreográfica, da Companhia de Dança em foco, fala da alteridade, do zelo e da atenção com a singularidade do outro, mesmo inconsciente desse discurso que reforça o texto político do corpo nesse processo. O corpo dançante está aberto ao outro e disponibiliza-se a criar experiências de conflito e dissenso versus comunicação e consenso. A noção de uma democracia plural não se concebe sem o conflito, o dissenso sem entendê-los como um entrave para o consenso. Muito pelo contrário, eles são perspectivas de possibilidade de uma sociedade livre.

Um cenário surge e mostra-nos que permanecer distante do outro e questionar nossas crenças e ideais artísticos, modificar nossas opiniões dos giros e saltos através da presença do amigo, é constituir a base de uma amizade para além da reciprocidade, do parentesco, da incorporação do outro. Ao trocar suas experiências

com o diretor artístico, a bailarina aprende a lançar-se no movimento, numa ação de entrega, rompendo com o medo de saber a impressão do outro. A comunicação que os corpos estabeleceram entre si pôde propiciar a construção de uma relação do cuidado de si como condição do cuidado dos outros. O corpo realça em si mesmo o saber denominado cuidado de si. É nessa relação que a constituição do ser humano, enquanto sujeito ético, se operacionaliza em que, a relação “com o outro aparece como uma dobra da relação consigo mesmo: cuidado de si como condição do cuidado dos outros, como um movimento de si para o outro. Nesse caso, a relação com o outro aparece em um segundo lugar, após o estabelecimento da relação consigo mesmo, embora esta seja também orientada intersubjetivamente para o cuidado dos outros” (ORTEGA, 1999, p.129).

Dessa forma, o processo de avaliação na composição coreográfica da Gaia desvela referências para uma nova política e uma nova ética da amizade ao permitir-se à ousadia, ação, pensar o que talvez ainda não tenha sido pensado, sentir e amar de maneira diferente e crítica, se dispor a dar uma identidade aos movimentos a partir das coreografias apresentadas. Assim como Ortega (2000), também acreditamos “na possibilidade de elaborar uma política da imaginação que aponte para a criação de novas imagens e metáforas para o pensamento, a política e os sentimentos e que renuncie a prescrever uma imagem dominante, pois isso significaria, no fundo, simplesmente substituímos um imaginário, que se tornou obsoleto, por outro” (p. 117). A urgência da recriação do político, como aborda o autor, acontece principalmente por se viver um momento tipicamente despolitizado. O exercício político é a possibilidade de coreógrafos(as) e bailarinos(as) agirem e serem livres, experimentando e deparando-se com o inesperado, o aberto, um espaço vazio que ainda pode vir a ser preenchido a partir da amizade, do convívio com o outro, na dança.

A amizade distante oculta nas relações de convívio na Gaia Cia. de Dança divulga uma alternativa, sem a pretensão de tornar-se única, universal, o que contraria toda essa reflexão; mas mostra-se como alternativa às formas de amizade cristalizadas

na sociedade de hoje. O corpo, na composição coreográfica, desperta uma forma de *existir consigo e com o outro*, quando coreógrafos(as) e bailarinos(as) constroem formas de convívio nas quais não existe julgamento de valor quanto à raça, cor, capacidade técnica, religião, estado civil ou nível sócio-econômico. Eles apontam uma coragem para experimentar formas de estar com o outro e construir a dança. Então, o corpo dançante revela a urgência em “... respeitar aquele ou aquela que anda diferente, que fala diferente, que vê o mundo com outros olhos, que tem a cor da pele diferente, que crê de modo diferente, que deseja e se identifica de outro modo, que pertence a outra cultura, a outra geração ou a outra classe social” (SOUZA, 2002, p. 171).

Ortega lançou-nos o convite para experimentar, romper, inaugurar, imaginar o ainda não imaginado, criar novas formas de vida e comunidade. Ao observar esse trecho coreográfico em *Tenho um Olhar...*, a imagem 30 anuncia, para nós, que o estar com o outro pode romper com as regras de convívio entre casais, por exemplo. A imagem inaugura outra forma de convívio ao realçar o encontro em que nem todos estão acompanhados formando o seu par, homem e mulher. A imagem traz três casais, formados por sexos diferentes, e uma bailarina que caminha entre eles. Que a leitura dessa imagem desperte outras formas de estar com o outro que pode ser ampliada e vivida igualmente com a busca e o incentivo

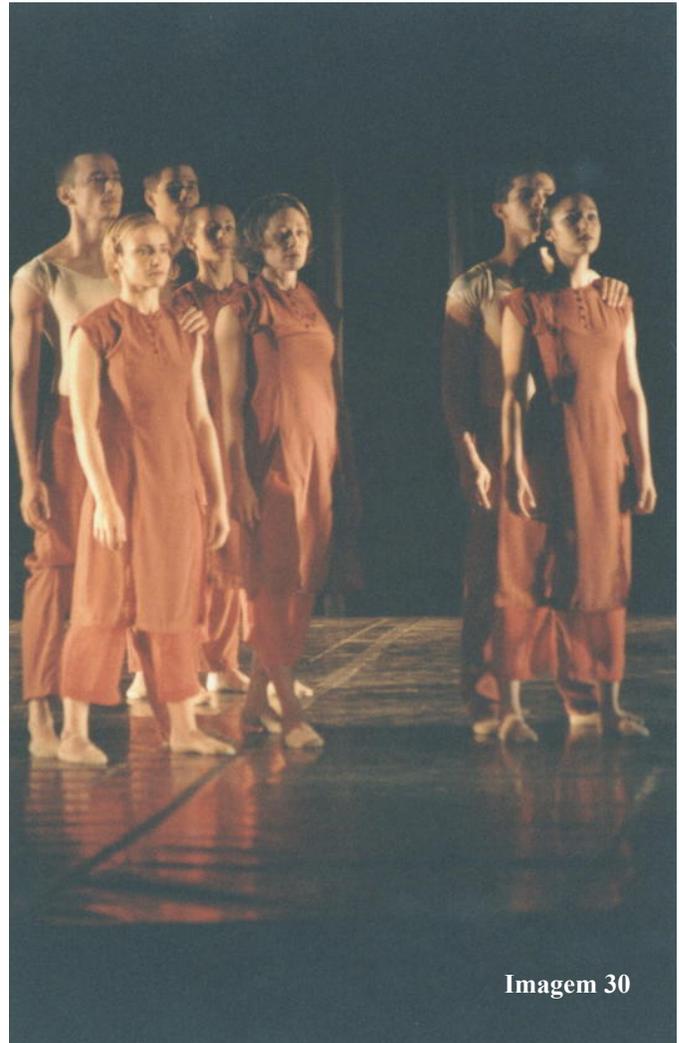


Imagem 30

de novas formas de subjetividade, imagens e modelos para pensar, amar, e (por que não?), *dançar com o outro e consigo mesmo*.

A imagem nos deixa ainda o desafio de pensar, viver a amizade na distância dos modelos cristalizados. Que o desejo de estar com o outro, não somente na composição coreográfica, independa da homogeneidade das relações, de estar com os pares ou não; por isso, esse desejo deve ser cultivado por um amor a si mesmo, um cuidado de si no sentido dado por Foucault. É permanecendo distante do amigo que se reconhece a afinidade e a relação com o outro. É na distância que se permite “respeitar o outro e promover a sensibilidade e a delicadeza necessárias para perceber sua alteridade e singularidade” (ORTEGA, 2000, p. 82).

Pensar no corpo próprio, no amor próprio é também estabelecer elos com o corpo do outro. Esses corpos, na composição coreográfica, são e estão reunidos seja pela técnica, interpretação, biotipo, relação de amizade que, por sua vez, é política. A composição coreográfica revela uma experiência criadora de outras formas de convívio, de estar com o outro. Ela faz surgir a *amizade como uma nova sensibilidade dançante* na qual desafia coreógrafos(as) e bailarinos(as) a propiciar, mesmo que inconscientemente, formas de amizade para além da amizade própria, criando assim imagens e até mesmo metáforas para as relações de amizade.

Na experiência com o outro a partir do vivido na Gaia Cia. de Dança, percebemos outro sentido para a relação entre coreógrafos(as) e bailarinos(as). A idéia vigente e cristalizada na dança criou uma dicotomia entre autores da dança: de um lado a ação autoritária do coreógrafo(a) e do outro a submissão do bailarino(a). Observamos que na relação com o outro, muitas vezes, a postura autoritária do coreógrafo(a) é confundida com autoritarismo, algo da personalidade do indivíduo. No momento em que fui alertada, pelo diretor artístico, para não entrar em sala de aula porque o coreógrafo estava bravo com a Companhia de Dança e preocupado com o desenvolvimento do trabalho, uma vez que, seu nome também estava em jogo, e quando permitida minha entrada ouvi o coreógrafo expressar que a ação dos

bailarinos(as) ainda em sala de aula, ensaios e palco interfere diretamente na obra de arte e que, a Gaia tem possibilidade de apresentar um belo espetáculo, desde que os bailarinos(as) sejam contagiados pela arte da dança; fica clara a compreensão de que o coreógrafo é uma autoridade responsável que orienta o desenvolvimento da composição coreográfica por ser o mediador da inspiração e criação artística. Ao mesmo tempo, cabe aos bailarinos(as) transformarem essa inspiração em movimento deixando-se contagiar pela música, o movimento, o outro. Reforçando ao que já foi discutido, na Gaia, os bailarinos(as) ainda desempenham funções em comissões de figurino, financeira, produção, logística, retiram e levam os linóleos para o teatro trazendo-os de volta para sala de aula.

Conforme aborda Foucault (1999), o poder é um jogo estratégico. A nova constituição da amizade deve procurar jogar dentro das relações de poder com um mínimo de dominação e criar um tipo de relacionamento intenso e móvel não permitindo que as relações de poder se transformem em estados de dominação. Transpondo para a criação na dança, referir-se à amizade significa o respeito à pluralidade, o desafio de experimentação, a ação de liberdade e de desterritorialização, ou seja, o texto coreográfico não é um território unicamente do coreógrafo. Coreógrafos(as) e bailarinos(as) devem saber que desigualdade, hierarquia e ruptura são dimensões essenciais que compõem a amizade que, por sua vez, caracteriza-se pelo caráter eletivo dos coreógrafos, bailarinos e narrativos dos textos coreográficos. Para Ortega (2000), a amizade deve ser oposta aos princípios democráticos que conduziram à sua codificação, pois ela está para além do direito, leis, família e instâncias sociais por ser uma alternativa *dançante* (acréscimo nosso) às formas de relacionamento prescritas e institucionalizadas.

É o corpo vivido que tatua em si mesmo, na presença do outro sua ação na Companhia de Dança. Em determinados momentos eles compartilham suas experiências para que a arte seja produzida da melhor forma. Se fosse legítima, a ruptura de papéis entre bailarinos, coreógrafos, figurinistas, direção artística sem existir

interferências de um para o outro, certamente coreógrafos(as) não esboçariam o pedido aos bailarinos de criarem movimentos, os bailarinos(as) com seu mundo vivido não interfeririam na escrita do texto coreográfico, como também as bailarinas, em *Fantasia Agreste*, por exemplo, não iriam participar juntamente com o figurinista na costura dos saiotos, nos maiôs, por acreditar, de forma unilateral, que não deveriam assim fazerem; tampouco o figurinista aceitar tal participação, como realça a imagem 31. O que ocorre na estréia pelo atraso do figurino desse texto coreográfico, o figurinista ensina algumas bailarinas a pregar os devidos saiotos. Elas observam e passam a agir juntamente com ele, viabilizando a construção da roupa que vestirá o corpo, o movimento.



Imagem 31

Juntos, eles são sujeitos-forma porque estilizam sua existência de bailarinas e figurinista na presença de um e do outro.

O corpo dançante fala de funções hierárquicas, mas não autoritárias e intransigentes. A estética tem como fonte inspiradora a criação do palco com o transporte dos linóleos, a metamorfose do corpo desde a sala de aula até o palco. Ela baseia-se ainda na imaginação não somente do coreógrafo(a), mas também do bailarino(a), figurinista, assistente técnico e artístico. É nesta dimensão estética que a dimensão política revela-se a partir das relações intersubjetivas que, por sua vez,

tornam a composição coreográfica um texto político. Tais relações designam os sentidos diversos do corpo na dança e demonstram que não se reproduz passivamente a realidade vivida na dança. A experiência vivida de cada coreógrafo(a) e bailarino(a) é essencial na construção não somente do movimento, mas também a sua ampliação para pensarmos outras formas de estar, de conviver com o outro.

Nesse contexto, a hierarquização de funções sociais, tratada e reconhecida por Foucault (1998), se faz necessária para que a própria sociedade funcione. O que ressalta o próprio filósofo é que essa hierarquização não se torne em poder de dominação. Aqui podemos inclusive ressaltar a hierarquia entre a Universidade Federal do Rio Grande do Norte e a Gaia Cia. de Dança, como discutimos anteriormente. No tocante a essas instituições e, especificamente ao processo coreográfico, dessa Companhia de Dança, para que ele aconteça da melhor maneira é preciso que também sejam estabelecidos papéis hierárquicos, mas não-lineares. Isso significa que as ações entre coreógrafos(as) e bailarinos(as) representam relações de forças hierárquicas que formam entre si uma rede de saberes na criação do movimento a partir do mundo vivido. Ao mesmo tempo, elas estabelecem formas de relações com o outro, diferentes daquelas cristalizadas pela família, escola, casamento, religião, dentre outras.

O corpo realça o oculto ao expressar a existência de ações diferentes, porém necessárias em todas as composições coreográficas na Gaia. As ações apresentadas pelo corpo, coreógrafos(as) e bailarinos(as), formam uma rede de saberes sobre o conhecimento dançante e da amizade a partir da experiência vivida de cada um com o outro, escrevendo os textos coreográficos. A relação intersubjetiva entre os corpos delinea e configura a hierarquização de papéis na composição coreográfica, em que os discursos desses corpos tornam-se complementares para construir a obra de arte. Eles são a face e o dorso da dança. Eles são *corpos associados*, utilizando um termo de Merleau-Ponty (1980), em *o olho e o espírito*, significa dizer “é preciso que, com meu corpo, despertem os corpos associados, os ‘outros’, que não são meus congêneres,

como diz a zoologia, mas que me assediam, que eu assedio, com quem eu assedio um só Ser atual, presente, como jamais animal assediou os de sua espécie, seu território ou seu meio (p. 86).

Na composição coreográfica, quando o coreógrafo(a) compartilha inspirações e criações artísticas, ele desperta o bailarino(a) para com ele criar e materializar o movimento; a partir de então, o bailarino(a) não somente é tocado em si mesmo, mas extensivamente se associa a outros bailarinos(as) para construir e fazer a dança existir em si mesmo e no outro. Significa o cuidado do corpo próprio como condição para o cuidado do corpo do outro, construindo novos movimentos, posturas, deslocamentos, cenários, luzes, enfim, imagens que revelam, dentre inúmeras coisas, uma outra forma de dançar consigo e com os outros. Nessa modalidade de conviver com o outro na composição coreográfica, nos afastamos, temporariamente, das formas fixas (sem esquecer que elas existem), expressas no espaço privado, a fim de que se possa atingir o espaço público, isto é, acesso ao espaço político, através do convívio com o de-fora e da auto-constituição do sujeito-forma.

Inspirados em Foucault, Ortega e Arendt, acreditamos também que a política pode manar em qualquer lugar, inclusive na dança, na amizade como exercício do político toda vez que os corpos dançantes estejam embriagados pelo movimento, pela musicalidade, pela poesia, pelas diferenças, pelas ações de iniciar um novo e inesperado texto coreográfico. Para isso, não existem critérios acabados e universais, mas expressões e gestos corporais que revelam a urgência de sermos políticos por sermos compelidos pela atração de outras experimentações de convivência e de criação artística na dança a partir do prazer e da alegria de produzir sempre algo novo e próspero.

O corpo dançante disponibiliza-se com o outro para transformar o corpo em arte, através da criação e experimentação do movimento, tornando-o, em conjunto, autores do texto coreográfico. Ele precisa ser disciplinado e ‘anárquico’ para criar suas frases de movimentos, roupas e cores; ele grita e silencia a vontade de agir e dançar...

Ele traz, revela em si mesmo, a cena política na dança. É nesse desafio que ele escreve seu texto político, na composição coreográfica, ele lança-se, entrega-se à arte, torna-se sujeito-forma por permitir-se pensar, sentir, amar e agir sem esquecer que esse desafio solicita o sentimento do gozo e da alegria de criar, de conviver, de dançar consigo e com o outro. Por isso, compreendemos que *o corpo cria formas de vida intersubjetiva que revelam o cuidado de si. Dançar consigo e com o outro é pensar a composição coreográfica como um texto de auto-constituição do sujeito-ético. É compreender a dança como acontecimento político.*

**Terceiro Ato**

**Os Textos do Corpo para Outros Palcos**



**Imagem 32**

*O papel em que o corpo escreve a nossa história é a própria carne que tatua em si mesma, nosso mundo vivido escrito nas cores de sorrisos e choros, surpresas e decepções que trazem às luzes os nossos pensamentos, inspirações, ações, sonhos, danças...*

No *III Ato, Os Textos do Corpo para Outros Palcos*, reflete como em todo espetáculo a hora de fechar as cortinas, mesmo que temporariamente, até que um outro espetáculo aconteça. Esse estudo também me exige “finalizá-lo” para poder começar um outro, posteriormente em minha prática docente, na Universidade Estadual da Paraíba, com o ensino de Dança. Nesse sentido, quando falamos do corpo, a palavra não esteve morta, aliás esteve dançante, por isso que o assumimos como sendo vivido, expondo-se, comprometendo-se, arriscando a descobrir-se e convidando-nos a se aventurar a pensar sobre ele como autor e espaço cênico da dança.

Nesse exato instante, no *III Ato* do nosso estudo, fui indagada sobre o que podemos levar desses textos do corpo para além da dança. Fiquei inquieta a partir de então, e percebi que estava pensativa sobre o que eu podia anunciar, não somente aos coreógrafos e bailarinos da Gaia Cia. de Dança, mas também a todos nós leitores dançantes, sobre a experiência e interferência do corpo vivido na dança, na vida. Fico ainda com a inquietação, de num outro estudo, ir ao encontro do público e saber dele suas apreensões sobre os textos coreográficos que apreciou.

A experiência de quando bailarina não me fez perceber, conscientemente, e interpretar o que estava oculto na aparência de meus movimentos em sala de aula, coxias, camarins, palco. Sinto um desejo enorme, pulsante, vibrante que me contagia para expressar, criar horizontes de possibilidades para que coreógrafos(as), bailarinos(as) e todos nós possamos transportar os textos estético e político do corpo para outros palcos da vida cotidiana. Isso implica para além da composição coreográfica, do espetáculo de dança.

Vislumbrando organizar nossa inquietude, iniciamos pelo questionamento apresentado na composição desse estudo, ainda na abertura: Como ampliar a compreensão sobre a composição coreográfica a partir dos sentidos do corpo? E também, de que forma o corpo torna-se espaço cênico criador de linguagem? É a partir dessas duas problemáticas em foco que norteamos outros horizontes de sentido para além da dança.

Os sentidos do corpo nos remetem a algo dito por ele, o que fala. Nesse estudo, revelamos os sentidos estético e político do corpo compreendidos na composição coreográfica como um texto de frases dançantes escrito pelo e no corpo. É a escrita da dança que requer do corpo técnica, teatralidade, alteridade, respeito para criar a arte com o outro e assim torná-la arte dançante, pulsante. A composição coreográfica não é uma obra de um autor, mas de vários autores: coreógrafo(a), bailarinos(as), diretores(as), assistente técnico e artístico, figurinista, produtor(a) de luz, cenógrafo(a), público. Ao retirar qualquer um de cena, o texto torna-se incompleto; o texto torna-se inexistente se não tiver o encontro do bailarino(a) com o público para criar, escrever em si mesmo o texto coreográfico e, conseqüentemente atribuir significados.

A composição coreográfica é esse grande texto, coletivo, nunca individual, mas de muitos indivíduos singulares e plurais, em sua existência. Ele é um processo de construção de texto polissêmico porque nos diz numa mesma frase significados diferentes e várias expressões dependendo daquele que lhe olha, ler suas frases no corpo dançante. Daí tornar-se uma obra aberta que inaugura outras formas de linguagem, como a não-verbal. O texto é paradoxal se pensarmos no cansaço de seu processo de construção e o alívio de vê-lo escrito; a tristeza de identificar limites técnicos e a alegria de superar outros, o silêncio da dor e o grito da conquista...

Essa criação coreográfica na dança nos inspira a compor, conscientemente, nossa historicidade, nosso mundo vivido numa experiência estética e política, fora do teatro. É no mundo vivido que o corpo cria elos entre a beleza da

técnica, do como fazer, e a teatralidade, no sentido de buscar formas diferenciadas de exercitar a técnica, como na sala de aula, refazendo metodologias de ensino, compreendidas como interfaces pedagógicas para o aprendizado da dança; de conhecer outras relações de amizade que não sejam homogêneas, iguais; de se permitir mudar e experimentar a receita de um prato culinário; de desprender-se de um gosto artístico para compreender a obra do outro... E ainda criar um horizonte político para nossa existência com o outro sabendo que a hierarquia, o respeito e a alteridade são eixos importantes para vivermos a amizade, como exercício político.

Assim como a composição coreográfica necessita a presença do outro, considerando as hierarquias, coreógrafo, bailarino e público, como também o respeito à diferença, aos limites corporais; o texto que criamos, em nosso cotidiano, precisa também saber lidar com a hierarquia de diretores, coordenadores, pais, empregados, reitores, professores, alunos. Cada um expressa um papel específico e fundamental na sociedade, nas nossas relações intersubjetivas, mas jamais a hierarquia deve ser entendida numa presença autoritária e subserviente. A hierarquia, nesse campo das relações, significa uma rede de saberes e não de dominação. Conseqüentemente, é preciso haver o respeito à diferença, à potencialidade e aos limites de cada um; é preciso haver tolerância consigo mesmo e para com o outro.

Em outros palcos, o nosso mundo vivido não é um texto escrito de forma isolada e solitária, na ausência do outro, isento de momentos, pensamentos e de sentimentos significantes. Ele é também um texto singular impregnado no corpo vivido pela convivência com o outro que pode estar na família, religião, trabalho, arte, escola, namoro, cultura, dentre outros. Essas instituições e as pessoas que nos cercam interferem na construção do sujeito-ético. Com idéias, ações e sentimentos opostos ou não aos nossos, cada mundo vivido do outro anuncia nossa existência.

As experiências relacionais que criamos nas instituições mais presas às normas sociais, como a família, igreja e escola devem ser referência para pensarmos outras formas de estar com o outro. Se essas instituições fazem parte do nosso mundo

vivido, então basta retirar uma delas para que a nossa história já não seja mais a mesma. Portanto, elas tornam-se também imprescindíveis na vivência do corpo. Reconhecemos esse texto que ora apresentamos como fruto de uma experiência coletiva impressa em meu corpo na vivência com a Gaia Cia. de Dança, com minha família, meu trabalho, minha orientadora, banca examinadora, amigos...

Reconhecer a presença do outro em nossa historicidade significa criar formas de estar com ele independentemente do nível sócio-econômico, intelectual, cultural, racial ou estado civil. Não são esses aspectos que devem nortear a construção das nossas relações de amizade, mas a heterogeneidade, a pluralidade das nossas ações, idéias, imaginações para estar com o outro e cultivar o espaço público, político em nossa vida cotidiana. O corpo dançante nos diz que há um mundo vivido sempre a se fazer, a se construir, a ser preenchido por novas metáforas, perspectivas, relações afetivas consigo e com o outro.

O corpo nos revela a urgência humana de buscar o novo em suas relações de amizade. Ele mostra a necessidade de ampliar as formas de amizade para além da família, trabalho e casamento, criando inclusive outras experiências estéticas e políticas nessas instituições. A vida familiar, trabalho, escola pode ser construída sobre outros pilares que não seja da homogeneidade. Ampliar o estar com o outro num processo político, em que não se busca a igualdade de pensamentos e ações, mas o respeito à diferença, alteridade. A diferença que o corpo discursa não significa cada um fazer de um jeito sem buscar o bem comum, mas tornar possível uma existência consigo e com o outro, fundada no respeito, na solidariedade, na hospitalidade, no cuidado de si. A diferença, como um direito, precisa ser respeitada e tolerada.

Na segunda inquietação do nosso estudo, o corpo torna-se espaço cênico, criador de linguagem, à medida que, somente ele e nele é possível existencializar a arte dançante. É somente ele que inaugura a comunicação e expressão pelo movimento simétrico ou não de seus giros e saltos, pelas contrações e expansões, quedas e suspensões, pelas luzes e cores fortes que realçam sua plasticidade. É no corpo que o

espaço da dança acontece ao transformar-se em sucessivas formas plásticas que falam sobre a sua metamorfose em múltiplas direções e planos, movimentos e intencionalidades. A cena da dança é escrita pelo corpo e está encarnada no corpo. A cena só existe no corpo dançante que veste, pinta e expande seu mundo vivido para transformar-se em arte e falar sobre temáticas regionais, comportamentos, mundo urbano, hospício, lazer...

Por ser o espaço da cena dançante, o corpo imprime sentidos múltiplos, por isso ele é significativo, criador da linguagem não-verbal que possibilita a compreensão estética do texto coreográfico construída pelo mundo vivido e pela existência com o outro em espaços e tempos diversos. A linguagem do corpo na dança é criada na relação espaço e tempo do corpo, e ao ser construída, possibilita outras metamorfoses corporais que transforma e amplia seu mundo vivido num processo de transsubstanciações. O corpo em sua intencionalidade pode exteriorizar a inspiração e produzir a palavra, o movimento significativo que nos ensina a conhecer que pertencemos a um mundo pré-constituído. É o texto estético que pode nos ensinar que o não gostar de uma obra coreográfica não significa tornar-se indiferente ao que ela expressa. Significa dizer que podemos aprender a apreciar a arte dançante, buscando uma leitura crítica das interações entre as técnicas do movimento, o espaço, o tempo, os figurinos, a música, a maquiagem...

O espaço da criação da cena da vida também acontece no corpo na experiência do olhar, do sentir, do vivenciar. A nossa existência é corporal. E nesse sentido, podemos ainda além da dança, sermos videntes e visíveis, tocantes e tocados pelas pessoas, sonhos, pensamentos, imaginações que tecem sentidos, distantes da razão cartesiana, para criarmos nosso mundo vivido pela experiência sensível; experiência esta, que se forma numa sábia rede entre a razão e a lógica e a sensibilidade e a inspiração. É o corpo que abriga a bela experiência sensível. Com isso, o seu texto estético e político na dança, nos faz pensar, ampliar os vieses da racionalidade humana que têm guiado, muitas vezes, nossas experiências na busca de

explicações lógicas, de causa e efeito, para os nossos sentimentos, ações, idéias, paixões. O corpo se (re)faz a cada instante na presença do outro, das coisas. A sua lógica é vivida no conhecimento pré-reflexivo, que antecede a reflexão: devaneios, imaginação, sensibilidade. É a partir daí que ele organiza o conhecimento, atribuindo nomes, conceitos, criações de arte e de amizade.

O corpo vivido nos diz que a comunicação humana é linguagem corporal. É nele e por ele que interrogamos, expressamos, informamos, criamos várias formas de estar e falar com o outro. É no seu jeito de falar, andar, estar com o outro que constrói sua estética da existência, unicamente sua, mas polvilhada da experiência com os outros na família, religião, escola, dança, saraus... Transpondo os *passos* da dança para outros palcos, podemos criar e experimentar outros olhares sobre o corpo próprio e suas interfaces com as pessoas, as coisas, os movimentos elaborados e apresentados não somente na dança, mas também nas lutas, nos esportes, na poesia... Enxergar, ler seus escritos na criação coreográfica quando se permite expressar temáticas reais com traços irrealis, dada a sua capacidade imaginativa e criativa.

Da composição coreográfica na dança retiramos a experiência de uma vida coletiva que traz consigo a singularidade de cada um de nós, permeada pela pluralidade de nossas vivências com os outros e as coisas que nos cercam. Não somos auto-suficientes, precisamos do outro para existir. Ele é a essência da nossa existência. Negar o outro é negar uma vida compartilhada e afirmar uma existência solitária e irreal. Nossa experiência, além da dança, configura-se nesse texto de linguagem polissêmica quando agimos, pensamos de uma forma e somos entendidos de outras e, paradoxal quando sentimos ao mesmo tempo o sucesso no trabalho e o fracasso na vida familiar e/ou conjugal, a satisfação de viver bem e a indignação por saber que tantos outros sobrevivem, o instante que expressamos cansaço transbordamos de euforia por uma conquista. Esse texto vivido incorpora-se no corpo. É ele que encarna nossa experiência polissêmica e paradoxal, comunica-se e expressa-se nem sempre de forma verbal. Estejamos então atentos à fala do corpo, aos seus gritos silenciosos, como a

impaciência, o desgaste emocional, as noites mal dormidas, os sorrisos, as lágrimas, os pés que batem apressadamente no chão, as sobancelhas levantadas, o modo de andar, de articular as palavras, a entonação da voz, a face rosada, o tronco curvando-se, o olho brilhando... Essas falas do corpo passam despercebidas por não sermos sensíveis, como deveríamos, à nossa própria existência corpórea.

Nesse fechar de cortinas, especificamente aos coreógrafos, acreditamos que possam refletir, vivenciar o acontecimento político durante a composição coreográfica, compor o texto dançante não pelas proximidades fraternas e íntimas, mas pela potencialidade e capacidade técnica e artística dos bailarinos(as). Que os coreógrafos utilizem-se da pesquisa, dos recursos do vídeo, da experimentação significativa para fundamentar o texto estético, evitar a criação de obras equivocadas, incorporar a linguagem poética. É preciso saber ainda que o seu mundo vivido difere de tantos outros dos bailarinos(as); por isso, não devem solicitar experiências que não são condizentes com a historicidade do corpo do outro, a não ser que se encarreguem de promover condições e experiências significantes que tornem visíveis ao corpo a imaginação, a inspiração do texto a ser construído.

Aos bailarinos(as), que eles incorporem a autoria dos textos coreográficos, uma vez que são responsáveis pela existência da arte dançante, que sejam conscientes da presença do outro no fazer-arte e que, ao dançar com o outro, existe o agir do talvez, do distante, do político... que podem inaugurar outras formas de existir com o outro e de criar a dança. Nesse vivido, existe a formação do sujeito-ético; portanto, sua participação no processo coreográfico não é de coadjuvante, tampouco de objeto da dança. A presença dos corpos dançantes mostra-nos a sua metamorfose para criar o objeto belo que fala em movimentos, cores, luzes, descalços ou não, maquiados, plásticos, comunicantes, vivos, dançantes...

O conhecimento vivido do bailarino(a) constrói a coreografia que, por sua vez, também constrói um outro bailarino(a). Ao coreografar juntamente com o bailarino, o coreógrafo pode despertar uma leitura estética ao transformar movimentos

cotidianos ou não em movimentos cênicos. Ele deve aproveitar a novidade do gesto para observar as sugestões dos bailarinos, mostrar-se disponível para esclarecer dúvidas e tentar romper com as resistências corporais que os bailarinos revelam. Enfim, coreógrafos(as) e bailarinos(as) devem atuar, considerando as hierarquias, conjuntamente, para reconhecer as técnicas, a intencionalidade, a sensibilidade, a idéia impressas em seus corpos dançantes, e assim poderem potencializar a criação de movimentos, de formas corporais surpreendentes, belas e emocionantes.

Entre o texto estético e político do corpo, revela-se o texto pedagógico. Ações de coreógrafos(as) e bailarinos(as) explicitam elementos pedagógicos para o ensino da dança. Juntos, eles escrevem o texto pedagógico nas imagens que reforçam a presença do coreógrafo(a) ao lado do bailarino(a), seja explicando e acompanhando o desenvolvimento da técnica para facilitar a execução do movimento ou demonstrando o mesmo, através dele próprio, bailarino(a) ou recursos audio-visuais: filmagem dos ensaios, apresentação de filmes, dentre outros.

O viés pedagógico no texto estético e político do corpo mostra-se nas situações desafiadoras fazendo com que os corpos criem e experimentem movimentos ainda não vividos por eles; na incorporação do mapa interpretativo e da experimentação significativa do movimento como estratégias de ensino-aprendizagem; na urgência da valorização do mundo vivido dos bailarinos(as) e dos coreógrafos(as) para construir as frases de movimentos cênicos.

A ação pedagógica não somente na dança, deve ser baseada no respeito, no que somos e no que podemos realizar e ultrapassar corporalmente. O outro também é criativo e escritor da vida humana cuja história traz elementos de sua fantasia e da realidade, do consciente e do inconsciente. Juntos, os corpos vividos apontam para um Ser, longe do dualismo, que se faz na subjetividade e objetividade, emoção e razão, pensamento e ação, destruição e construção. O corpo se abraça, no final do espetáculo, com o outro, suado, numa ação de agradecimento e engrandecimento pelo feito realizado, pela conquista coletiva, pelo cansaço compartilhado, e nos ensina que é

preciso lidar, conviver com a diferença do outro, tendo como eixo político o respeito e a tolerância para cada *passo* que constrói o mundo vivido de cada Ser.

Nos textos escritos pelo corpo, vi o conceito de dança movimentar-se diante de meus olhos; portanto, para nós, a dança é arte inscrita pelo e no corpo que revela a poética de seus saberes, inspirações, idéias, culturas que estão impregnados em seu mundo vivido. A dança é a arte encarnada e arrebatada pelo corpo que se existencializa na intencionalidade do corpo dançante na presença do outro, das coisas, do mundo. A dança da vida não poderia ser diferente, ela também é inscrita pelo corpo vivido, autor poético, tímido por não exigir a apoteose da sua autoria, mas vibrante porque escreve nossa história nele mesmo, com uma entonação de voz peculiar, de um jeito de sorrir e andar singulares, que se modifica com o tempo e que sempre está na companhia do outro. *O papel em que o corpo escreve a nossa história é a própria carne que tatua em si mesma, nosso mundo vivido escrito nas cores de sorrisos e choros, surpresas e decepções que trazem às luzes os nossos pensamentos, inspirações, ações, sonhos, danças...*

## Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Ética a nicômacos*. 3ª ed. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

ARENDT, H. *A condição humana*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

AZEVEDO, S. M. de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDAU, V. M. Multiculturalismo e educação: a construção de uma perspectiva. In. CANDAU, V. M. (Org.). *Sociedade, educação e cultura(s)* - questões e propostas. Petrópolis, Vozes, 2002.

CARREIRA, A. Risco físico: a abordagem teatral da silhueta urbana e a preparação do ator. In. GREINER, C.; BIÃO, A. (Orgs.). *Etnocenologia*. São Paulo: Annablume, 1999.

DANTAS, M. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERNANDES, C. *Pina Bausch wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: UCITEC, 2000.

FERREIRA, A. Dança criativa – uma nova perspectiva do ensino e da criação. In. CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (Coord.). *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 2 – o uso dos prazeres*. 8ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3 – o cuidado de si*. 6ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

JEUDY, H. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LABAN, R. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LEITE, M. L. M. Texto visual e texto verbal. In. FELDEMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (Orgs). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998.

MAROCCO, I. A. Gestualidade: experiência e expressão espetaculares. In. GREINER, C.; BIÃO, A. (Orgs.). *Etnocenologia*. São Paulo: Annablume, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. *Os pensadores: textos escolhidos*. Trad. Marilena de Souza Chauí [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MONTEIRO, M. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 1998.

NÓBREGA, T. P. da. *Aprendendo com o corpo: pressupostos filosóficos da corporeidade na educação física*. Natal, 1995. (Dissertação, Mestrado em Educação - Departamento de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/RN).

\_\_\_\_\_. A dinâmica do aprender. *Caderno do programa de pós-graduação em educação da Unimep*. Piracicaba: n. 02, p. 139-151, nov, 1997.

\_\_\_\_\_. *Elementos para uma epistemologia da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e as ciências da complexidade*. Piracicaba, 1999. (Tese, Doutorado em Educação - Faculdade de Educação, Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP/SP).

\_\_\_\_\_. Corpos do tango: reflexões sobre gestos e cultura de movimento. In: LUCENA, R. de F.; SOUZA, E. F. (Orgs.). *Educação física, esporte e sociedade*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

NOVASKI, A. J. C. *Fenomenologia da ação: proposta de uma filosofia da educação a partir da fenomenologia de Paul Ricœur*. Campinas, 1984. (Tese, Doutorado em Educação – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP/SP).

ORTEGA, F. *Intensidade – para uma história herética da filosofia*. Goiânia: Editora UFG, 1998.

\_\_\_\_\_. *A amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PALMER, R. E. *Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1969.

PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PORTO ALEGRE, M. S. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In. FELDEMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (Orgs). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998.

RICŒUR, P. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

\_\_\_\_\_. *Os conflitos da interpretação: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

ROBATTO, L. *Dança em processo: a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

RODRIGUES, G. O bailarino-pesquisador-intérprete incorpora uma realidade gestual. In. GREINER, C.; BIÃO, A. (Orgs.). *Etnocenologia*. São Paulo: Annablume, 1999.

SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação: sintonia da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SOUZA, M. G. A. de. Educar para a tolerância e o respeito à diferença: uma reflexão a partir da proposta escola plural. In. CANDAU, V. M. (Org.). *Sociedade, educação e cultura(s) - questões e propostas*. Petrópolis, Vozes, 2002.

TV CULTURA. Programa Painel de Arte Contemporânea Brasileira (Dança), 1999.

**Anexo****Descrição do Vivido**

*A descrição desencadeia o processo de interpretação ao mostrar, primeiramente, o aparente pontuando significações literais dos textos coreográficos, coreógrafos e bailarinos da Gaia Cia. de Dança. É na descrição que localizamos o sentido direto, primário, literal das referências ostensivas, que conseqüentemente desvela o sentido indireto, secundário, figurado das referências não-ostensivas. Nesse momento do estudo, apresentamos a descrição do processo coreográfico, considerando a vivência dos coreógrafos(as) e bailarinos(as) em seus respectivos textos; como também as narrativas dos intervalos, ensaios e espetáculo. Entende-se que essas categorias integram a composição coreográfica.*

*A descrição do vivido no processo coreográfico da Gaia instrumentaliza a interpretação para desvelar o oculto no aparente.*

### **Texto Coreográfico - Duas Faces**

Como é de bom alvitre, o diretor geral anuncia a nova coreografia a ser criada na orientação da coreógrafa. Sendo professora e equipe técnica da Companhia de Dança, pulou as formalidades e foi direto às primeiras orientações da obra.

Inicialmente, a coreógrafa solicitou aos bailarinos que formassem duplas. Os bailarinos formaram seus pares; porém, dois casais, um de bailarinas e outro de bailarinos, foram estabelecidos pela coreógrafa. Foram apenas três encontros para a construção coreográfica.

Nos dois primeiros ensaios, todos os bailarinos participaram; porém, no terceiro, participaram somente as duas duplas escolhidas pela coreógrafa. Somente na semana do espetáculo, esse texto foi retomado. Dessa vez, apenas o duo feminino participou. Foi ele que se apresentou durante esse espetáculo. Mesmo quando toda a companhia, participava o olhar da coreógrafa voltava-se mais para os casais que havia escolhido.

Após a formação de duplas, os bailarinos teriam que criar um jogo de movimentos complementares ou não, utilizando partes do corpo como mãos, braços, pernas e pés... Por exemplo, um bailarino realizava um movimento de puxar, o outro deveria responder ao movimento de estar sendo puxado. Mas, outras expressões foram criadas: contar de um a cinco com os dedos da mão, chutar, balançar o pé e a mão.

No início, os bailarinos se posicionavam lado a lado, numa distância curta, mais ou menos o espaço de seus braços abertos. Posteriormente, essa distância aumentou, pois cada um deles teve que estar numa extremidade da sala de aula e em seguida, no palco entre as coxias. Escondidos do público, somente apareciam, no primeiro momento, dedos, pés, mãos, pernas, braços... Enfim partes de seus corpos.

Embora fosse um duo, o trabalho das demais duplas da companhia tornava-se uma referência para as duplas escolhidas. Nem sempre aqueles primeiros movimentos foram ideais, satisfatórios para a coreografia. As expressões faciais assumiam cada vez mais um destaque importante. No início, todos os bailarinos participavam, mas com o anúncio de dois

casais pela coreógrafa, o grande grupo entendeu que nesse espetáculo não se apresentaria ao público. Cada dupla fazia do seu jeito, elaborando sua intenção. No começo, todos acompanhavam as frases de movimento que iam se formando. Depois, parte dos bailarinos foi ficando menos participativa, apenas observando o movimento. Enquanto alguns bailarinos insistem em acompanhar a criação do texto, outros, visivelmente desmotivados ficam em pé sem realizar o movimento ou realizando-o sem entusiasmo.

Em cada dia de construção coreográfica, a coreógrafa foi detalhando a inspiração do texto *Duas Faces*; porém, ficou explícito que precisava de respostas dos bailarinos para seguir em frente e desenvolver juntamente com eles todo o texto. O criar para parte dos bailarinos, em princípio, mostrou-se com uma certa “dificuldade”. Os bailarinos de “formação” em balé clássico apresentaram mais limitações para a criação do que aqueles que haviam tido outras experiências fora da dança, como no esporte, na ginástica etc.

Dessa forma, nem todos bailarinos responderam ao anseio da coreógrafa, pois muitos movimentos traziam resquícios, por exemplo, do balé clássico. Dizia então a coreógrafa: “quero ver algo diferente da técnica do balé”, “brinquem, criem, soltem-se”. Em função do tempo escasso e as dificuldades apresentadas pelos bailarinos, a coreógrafa passou a ser mais diretiva. Sua estratégia então, foi trazer perguntas aos bailarinos conforme a situação e o movimento realizado: o que você faria se o outro tocasse seu ombro, chegasse de surpresa, imitasse seu movimento? A coreógrafa alegrava-se ao ver um movimento mais inusitado, divertido e fora de um modelo preconizado.

Tornou-se uma constante na ação da coreógrafa a solicitação para que os bailarinos realizassem algo fora de uma performance padrão. Os bailarinos ficam desconcertados quando a iniciativa devia partir deles. A expressão deles era de incerteza, dúvida do que fazer, o que criar. Os mais ousados e despojados acabaram se arriscando tendo bons resultados para a proposta. Quando acertavam, geravam estímulos aos demais. Era como se a grande maioria precisasse de uma referência de movimento para despertar suas idéias, imaginações. Fazer algo diferente do que até então faziam era algo difícil, quando o desencadear do texto estava no voar da imaginação de cada um deles.

Os bailarinos tinham um tempo estabelecido para permanecerem entre as coxias, e em seguida, encontrarem-se e continuarem o jogo dançante da criação. Os movimentos expandem-se por todo corpo e os bailarinos seguem instigados a criar dinâmicas

diferentes para a coreografia. As respostas do movimento criado eram diversas, mas o movimento mais próximo das intenções e imaginação da coreógrafa é o indicado, o escolhido para compor o texto.

A tematização do texto vai ficando mais detalhada a partir das sugestões e valorização de gestos cotidianos, reações de susto, impacto, disputa, a brincadeira de corrida... Ressalta a coreógrafa que a idéia seria de duas mulheres ou dois homens, bonitos, bem sucedidos, com qualidades físicas semelhantes que anseiam vencer um do outro. Então, foram apontados alguns sentimentos que acompanharam o movimento: a imitação, a inveja, a concorrência... Estas são referências para que a técnica do movimento em si seja recheada pela intencionalidade, pulsão e a subjetividade.

As posições e movimentos específicos de cabeça, tronco, braços são detalhados; vão delineando o corpo cênico, a linguagem da dança. O corpo é instigado e desafiado a colocar-se em posições e formas no espaço que parecem impossíveis, para ele considerando a vivência de cada um. Um salto solicitado pela coreógrafa fez com que os bailarinos lidassem com o medo da queda, as limitações técnicas e físicas para realizá-lo ou até mesmo tentar realizar. Um dos saltos que compõe o texto *Duas Faces* foi proposto, porém não atingível pelos bailarinos, com exceção de uma bailarina com história na ginástica rítmica. O movimento deveria realizar-se da seguinte forma pelos bailarinos(as) com suas respectivas duplas: um bailarino agachado com tronco ereto seria coberto por um salto que o outro realizaria sobre ele. No salto, o bailarino estaria em decúbito ventral, num formato de X com braços e pernas abertos em diagonal.

A coreógrafa explicava o salto, mas os bailarinos não conseguiam visualizá-lo de como seria, experimentavam, mas não era o imaginado pela coreógrafa. Ela resolve mudar de estratégia e pede que uma bailarina deite-se no chão na posição de decúbito ventral para que possam mapear o salto e, ao mesmo tempo, experimentá-lo. O salto exige do bailarino um impulso muito grande, pois o seu companheiro está numa altura considerável para o tipo de salto. Após muitas experimentações, os bailarinos não atingem satisfatoriamente o salto, sendo o mesmo, reestruturado de acordo com as respostas e capacidades dos bailarinos.

A música *Bachianas V*, de autoria de Villa Lobos, foi apresentada no primeiro dia de composição coreográfica. A coreógrafa explica a dinâmica do movimento na música,

dizendo que os movimentos construídos não seriam realizados no compasso da música, ou seja, movimentos ligeiramente rápidos numa música lenta.

O tempo tornou-se um dos elementos mais importantes na escrita desse texto coreográfico. O tempo de realização do movimento não acompanhava o compasso da música. O processo de aprendizagem se inicia pela criação do movimento, sua experimentação e contagem. Após uma seqüência de movimento, a coreógrafa apresenta a música para que os bailarinos façam as devidas relações entre tempo, espaço e movimento.

Os bailarinos observam atentamente os movimentos, eles ouvem a música e depois se arriscam na experimentação do movimento. Esse foi um dos aspectos de dificuldade que surgiu, pois normalmente os bailarinos são acostumados a seguirem o ritmo da música na execução do movimento. Nesse texto, isso seria transformado, pois um outro olhar sobre a dança aparece. O corpo, para dançar, não precisava acompanhar o compasso da música.

Exatamente nesse dia acontece algo muito interessante quando uma das bailarinas, dos quatro selecionados, posicionada na sala de aula de frente para onde o público estaria e estando no que seria a terceira coxia, resolve realizar, inicialmente, movimentos com a perna elevada em 180° e balançando o pé quando lá estivesse. Embora sua flexibilidade fosse excelente, o tempo do movimento que teria e o balanço do pé certamente a desequilibraria. Por isso, o outro bailarino, da outra dupla selecionada, vem ajudá-la a escrever esse trecho coreográfico, permanecendo com ela, dando-lhe apoio entre as coxias. Certamente o público não o viu, mas ele participou da cena e possibilitou o desenvolvimento de uma das frases dançantes do texto.

Em todos os dias percebi, pelas atitudes da coreógrafa que algo anterior foi pensado, estudado. Diria que um esboço geral da obra estava em sua mente. Algumas vezes, deu-me a impressão de que esqueceu, momentaneamente da seqüência de movimentos, e imediatamente rearticula seu pensamento, ou então, vai ao encontro de um recurso de ensino-aprendizagem utilizado pela Gaia, que é a câmera de filmagem. Com esse recurso, a coreógrafa retoma, reelabora a criação, reestrutura a seqüência e a intencionalidade dos movimentos de acordo com as respostas dos bailarinos.

Despertei ainda, que os sentimentos da coreógrafa e dos bailarinos(as) apresentam-se ora de satisfação, alegria, entusiasmo, paciência, persistência, mas também de renúncia, cansaço, impaciência, desconforto, insucesso como falassem para si mesmos “não

era isso que eu queria fazer, mas...”. Nos poucos instantes de composição coreográfica, porém intensos, percebe-se que o movimento faz e se refaz, monta-se e desmancha-se a todo instante deste processo criador.

A chegada de Mário Nascimento interrompe o processo coreográfico de *Duas Faces*. Esse texto é retomado somente na semana do espetáculo. Esse acontecimento provocou uma quebra no processo coreográfico, quando as bailarinas vinham crescendo na aprendizagem dos movimentos e suas intencionalidades e dinâmicas.

Quando retomado os trabalhos, no dia 06 de novembro, às vinte horas e trinta minutos inicia a limpeza do texto *Duas Faces* sob a orientação da coreógrafa Wanie Rose. Das seis duplas formadas, foram escolhidas duas: sendo um casal feminino e outro masculino. Há dois meses da criação coreográfica, sem passar outras vezes, os bailarinos já não lembravam de tudo. Pensando nisso, a coreógrafa traz a filmadora para retirar as possíveis dúvidas, tanto dela, quanto as dos bailarinos(as). A filmadora serve de recurso didático.

O jogo da competição entre duas pessoas, ressalta a coreógrafa que pode ter uma conotação cômica nos movimentos realizados, mas a *brincadeira* não solicita o riso. Sendo assim, a coreógrafa lembra o cuidado em não confundir as intencionalidades da competição com expressões de riso.

Nesse texto coreográfico, vejo que a coreógrafa solicita elementos mais teatrais, através de expressões de susto, pânico, por exemplo. Existe dificuldade das bailarinas nesse aspecto, em função da falta de experiência no campo mais teatral na Gaia. O movimento acompanhado por tais expressões dá um maior impacto à narrativa do texto.

Os contrapontos entre o tempo da música e dos movimentos dão um toque peculiar à coreografia. Os movimentos das bailarinas refazem um senso comum de que a dança deve seguir o mesmo ritmo da música. Porém, em *Duas Faces* traz um outro enfoque da linguagem da dança. O bailarino se concentra numa contagem acelerada na música. Nessa diferença, o dueto feminino tem maiores dificuldades para perceber a dinâmica e desenvolver a proposta coreográfica. A música acaba e elas ainda não têm terminado a seqüência, pois contam lentamente. Os meninos percebem e já aceleram movimentos e contagem. A disponibilidade dos bailarinos em querer dançar chama atenção. Cada um dentro de suas possibilidades, muito embora nem sempre cause satisfação, tanto para as bailarinas, como para coreógrafa.

Os ensaios intensificavam-se, pois o tempo é bastante curto. No dia seguinte, 07 de novembro, às nove horas da manhã, o ensaio acontece na Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão, local onde a coreógrafa também ministra aulas de balé clássico. Nesse dia, ainda de criação, e ao mesmo tempo, de limpeza coreográfica, somente as duas bailarinas participaram. De forma mais específica e atenta, coreógrafa e bailarinas trocavam suas experiências. As qualidades físicas das bailarinas eram valorizadas nesse processo: a flexibilidade, técnica da ginástica rítmica e do balé, a composição física, a expressão corporal no movimento. A intenção de movimento das bailarinas também era questionada pela coreógrafa, por exemplo, dá vontade de subir a perna? Tem condições de realizar? Era uma pergunta desafiadora que valorizava as capacidades, possibilidades, limites e superações.

A bailarina cuja história vem da ginástica rítmica, demonstra mais facilidade em captar a proposta desencadeada pela coreógrafa; tanto nos aspectos técnicos, como também na dinâmica e intencionalidade do movimento. Nos saltos, giros, quedas e suspensões, a bailarina consegue incorporar mais rapidamente a quebra de estrutura de um código de dança, como a do balé clássico, apesar de ter duas vezes por semana aula específica.

Por outro lado, a outra bailarina com vivência no balé clássico tem maiores dificuldades de perceber e realizar o movimento do corpo mais rápido que o tempo da música, de desestruturar os códigos de uma vivência da dança que está inserida em seu corpo. O tempo disponibilizado não foi suficiente para que a repetição significativa pudesse promover respostas ao solicitado pela coreógrafa. Um exemplo disso, na composição coreográfica, é quando a coreógrafa pede um giro rápido com uma finalização estanque. A bailarina realiza-o no tempo da música e sem a intencionalidade vista no movimento da coreógrafa. Ela repete várias e várias vezes. A sua companheira no duo já realizava o giro; mas, para que a coreografia continue é preciso que ela consiga. Juntas, elas experimentam; porém, o giro é alterado para que a bailarina realize-o e a composição coreográfica tenha continuidade.

O movimento imaginado pela coreógrafa e posteriormente observado pelas bailarinas, ao ser materializado no próprio corpo, às vezes, não representou o ideal, principalmente aos olhos da coreógrafa. Porém, dali ele se reestruturou e deu vida a um outro quem sabe mais belo, mais fácil de executar, significativo, possuidor de outros sentidos não pensados anteriormente. Para a coreógrafa, as bailarinas tinham que dar elementos à coreografia sem que ela precisasse defini-los, preestabelecê-los. Muito do que é criado não

somente nesse texto, mas nos demais, trazem a presença dos bailarinos(as). Complementa a coreógrafa que elas precisam expressar possibilidades de movimento. E diz o que se encaixa ou não ao texto coreográfico.

O duo feminino dançado na música de Villa Lobos é tocante. Buscar a lógica linear talvez seja contraditório ao que busco nesse estudo. Vejo que a poesia da música convive com as buscas incessantes do ser humano em vencer o outro. O embate das duas bailarinas, o olho no olho fazia a coreografia crescer consideravelmente. Talvez aí esteja o segredo de toda a narrativa em que duas mulheres bonitas e talentosas competem entre si. Apesar da composição ter sido interrompida com a chegada de um dos coreógrafos e o pouco tempo para “concluir” calmamente a coreografia, as bailarinas foram criando um entrosamento importante que contribuiu na incorporação do movimento. A bailarina que veste calça, na imagem do espetáculo, imita o movimento da outra que, por sua vez, está de *short*. A música termina e a bailarina vencedora, do início, é vencida e passa a ser “controlada” pela outra. Os movimentos seguem sem música até a retirada completa da luz do palco (*black out*). Depois, as bailarinas voltam ao palco para agradecer ao público, conhecida como reverência. Para a coreógrafa, no agradecimento não existe mais a concorrência de uma com a outra. Lado a lado, as bailarinas fazem uma leve flexão de tronco à frente. Tira-se a luz novamente para que elas saiam do palco.

A coreógrafa refaz também a concepção do figurino da coreografia. O *top* com alças e parte das costas em silicone, as blusas de tecido transparente que seriam usados pelas bailarinas não ficam prontos. Por isso, a coreógrafa juntamente com as bailarinas decidem o figurino. Seria então, um tênis baixo, *tops*, *short* e calça comprida, cada uma.

### **Texto Coreográfico – Fantasia Agreste**

Pela segunda vez o coreógrafo desenvolve um trabalho coreográfico junto à Gaia Cia. de Dança. Bastante descontraído com os bailarinos(as), ele fala do prazer em retornar e recriar uma coreografia, já vivida por outra companhia no estado de Minas Gerais, mas que agora seria dançada pelos inspiradores originais, por isso o nome de *Fantasia Agreste*. Ele fala da sua expectativa e do vídeo que trouxe para complementar a construção coreográfica.

Uma característica bastante expressiva do coreógrafo é a sua didática. De forma muito tranqüila, indo passo por passo, ele explica e demonstra a frase de movimento até perceber a compreensão dos bailarinos(as). Ele começa pelo primeiro trecho coreográfico, em que toda a companhia está deitada no chão, em decúbito dorsal, com joelhos flexionados, pés apoiados no chão e braços estendidos ao longo do corpo. Os corpos ficam atentos à movimentação do coreógrafo. Em seguida, eles passam a experimentar o que visualizaram. Cada um percebe de uma forma diferente; é claro que existe semelhança entre os movimentos realizados. Os detalhes de execução e contagem do tempo já são emitidos. O tempo do movimento na música apresenta-se como a segunda informação no processo de criação da linguagem da dança.

Durante toda a composição coreográfica, o coreógrafo opta pela demonstração do movimento como procedimento de ensino seja por ele mesmo ou por um bailarino(a) que melhor tenha incorporado a proposta do movimento. Depois que o coreógrafo apresenta a frase de movimento, ele pára e observa os bailarinos atentamente em suas experimentações, alguns tiram dúvidas. Quando um ou mais bailarinos captam o movimento, o coreógrafo pede que o bailarino repita o movimento para os demais. Isso aconteceu várias vezes durante o processo coreográfico. Algumas vezes, o coreógrafo realiza o movimento juntamente com os bailarinos como mais um recurso de incorporação do movimento.

Uma outra característica expressiva na criação desse texto é o contato entre coreógrafo e bailarinos(as). Por exemplo, durante saltos, rolamentos, quedas, o coreógrafo vai junto aos bailarinos, fazendo-os perceberem corporalmente o movimento. Os bailarinos realizam o movimento com mais propriedade quando sentem sua plasticidade. Os que observam, também criam estratégias de apreensão do mesmo movimento.

Aconteceram momentos de reestruturação da coreografia de acordo com as características da Gaia Cia. de Dança. Os dois momentos mais marcantes são: a) Em um dos trechos de *Fantasia Agreste* existe uma movimentação de deslocamento em diagonal em que os bailarinos(as), na posição bípede, realizam movimentos galopantes, fazendo lembrar a imagem do cavaleiro em seu cavalo. Porém, a movimentação não estava condizente para o coreógrafo, por isso ela é alterada: o que seria um galope, passa a ser uma simples caminhada no mesmo sentido da diagonal.

b) Outro exemplo de reestruturação coreográfica é o salto de uma das bailarinas. Ela teria que saltar sobre o colega que, por sua vez, estava com o tronco flexionado, joelhos flexionados e mãos apoiadas no chão. No movimento, a bailarina teria que se apoiar, com as mãos, nas costas do bailarino e saltar de cabeça para baixo, pernas esticadas formando a letra V, pés flexionados. O coreógrafo demonstra desde o período inicial de composição coreográfica, mas durante os ensaios o coreógrafo faz as modificações considerando as capacidades da bailarina. Primeiramente, o coreógrafo tenta proporcionar à bailarina uma sensação sinestésica; por isso, no momento do salto ele a segura e pede para que abra as pernas em V. Mas, ainda percebendo o movimento, a bailarina não consegue realizar o salto.

Dessa forma, o coreógrafo reestrutura o movimento. A bailarina teria então que saltar apoiando-se no colega. As pernas estariam ligeiramente separadas, paralelamente, pés flexionados. A posição entre o quadril e as pernas da bailarina formaria uma linha horizontal. O coreógrafo, primeiro demonstra o movimento. A bailarina observa e experimenta-o.

Algo muito interessante acontece também num dia de ensaio: um esbarrão inesperado entre um casal de bailarinos passou a integrar o trecho coreográfico de *Fantasia Agreste*. O movimento transformou-se nos moldes da umbigada do coco de roda. Os sustos e o corre-corre dos bailarinos para encontrar seus pares parecem agradar ao coreógrafo que acha engraçado. As manifestações dos bailarinos foram transformadas em elementos cênicos.

Muito embora esse tenha sido um imprevisto que deu certo, o coreógrafo também possibilita que em um dos trechos, cada casal de bailarino crie sua brincadeira de andar colado no outro. Cada um deles explora movimentos. O coreógrafo convida uma bailarina para dar dicas sobre a intenção do movimento. Os bailarinos começam a trazer movimentos com sustos ao perceberem-se sendo seguidos. Outro casal, a bailarina que está à frente apóia-se no tronco do colega, dentre outras criações. O coreógrafo gosta das sugestões de movimento apresentadas por eles. Enfatiza que os movimentos devem primar por uma alegria. As cores dos figurinos reforçam a alegria e a vibração dessa fantasia agreste.

Esse texto coreográfico mescla a dança contemporânea com traços da cultura nordestina abordando as crenças, em um trecho chamado de *mesa branca*, cujo figurino mostra a influência negra. Um aspecto interessante que a dança rompe ou desmistifica é a presença de uma bailarina, com descendência oriental, realizando movimentos fortes numa batida típica da cultura negra. O figurino da bailarina é composto por uma calça, blusa com

babado, adereço na cabeça e pés descalços complementam a cena do corpo. A coreografia traz ainda passagens de danças tipicamente nordestinas como por exemplo, o xaxado.

É importante no processo coreográfico, a composição também do figurino. É ele que veste o corpo e dá o toque final ao movimento. O coreógrafo conversa então com o figurinista. Juntos eles trocam informações sobre o desenho dos maiôs e tocas das bailarinas, as sungas e camisas dos bailarinos. Terminado um dia de ensaio, fomos até uma loja que confecciona roupas de ginástica e praia para escolher as cores das sungas, tocas e maiôs. São elas: amarelo ouro, laranja, rosa, verde e azul. As cores da sombra, na maquiagem deveriam ser as mesmas dos maiôs. A toca seria cheia de buracos para a passagem do cabelo. Cada bailarina encontraria o seu estilo próprio de penteado.

Os bailarinos também assistem ao vídeo com a apresentação de *Fantasia Agreste* por outra companhia de dança. Eles identificam seus respectivos lugares e movimentos nos corpos de outros bailarinos. Ao término do vídeo, três bailarinos permanecem na sala e aproximam-se da televisão para melhor observar os movimentos. Um deles tenta acompanhar o movimento.

Na semana do espetáculo, quando o coreógrafo volta à Companhia de Dança para fazer as devidas correção e acertos finais da coreografia, em uma de suas falas ele remete-se ao que denomina de bailarino burocrático, como *office boy* que faz a sua função e vê como tarefa cumprida. Assim também existe o bailarino que, ao realizar a seqüência, acredita que cumpriu sua tarefa; seja num salto, num caminhar, giro, assim que executá-los. A correlação do coreógrafo reforça minha percepção de que o movimento do texto coreográfico não se justifica unicamente na técnica, a não ser que possamos entendê-la de forma ampliada, unida a outros elementos como a teatralidade, dramaturgia. O movimento que se torna tecnicista diferente do técnico transforma-se num movimento árido, seco, sem expressões contagiantes e inquietantes. É o movimento pelo movimento, sem dar e ganhar vida para aquele que assiste e o vivencia.

O coreógrafo aponta um dos bailarinos como sendo burocrático. E exemplifica não só para ele, que numa ópera (ele, o coreógrafo) percorreu o palco durante quarenta minutos com um simples caminhar. A relação com a música, com o contexto fez com que ele soubesse associar seus movimentos, expressões ao tempo musical, a melodia. A incorporação da caminhada havia tomado conta dele.

Nesse aspecto enfatizado pelo coreógrafo, observo que a vivência coletiva no que se refere aos textos coreográficos pode melhorar. Sentir, do lado de fora, que os bailarinos estão contagiados pelo que estão dançando, seja pela narrativa urbana ou regional, pela brincadeira, pela seriedade de fazer arte...

Individualmente, consigo perceber esse contágio em alguns bailarinos(as) que se encaixam com as propostas dos coreógrafos. Em *Fantasia Agreste*, por exemplo, durante a representação do xaxado, todos os bailarinos sorriem, manifestam sua alegria com o outro. Somente uma bailarina entre todos os que compõem a Gaia não expressa um sorriso ou qualquer manifestação de alegria. Porém, no transcorrer da coreografia a troca de olhar e o sorriso vão sendo perdidos. Na reverência final, os bailarinos fazem uma leve flexão de tronco, pescoço e braços relaxados. Eles estão aproximados numa formação circular.

Após um dia de ensaio, conversei com o coreógrafo e perguntei se poderia falar sobre o processo de criação na dança. Ele disponibilizou-se e no dia seguinte, conversamos após o ensaio.

1) A Criação na Dança - “O criar em arte é uma coisa tão subjetiva e em dança não é diferente. Você tem várias fontes que vão te inspirar a criar um trabalho, pode ser uma bela música, tema particular, um bailarino que te inspire, um conjunto de bailarino, um figurino, uma concepção de cenário, uma encomenda, ou seja, é um leque muito amplo. Eu gosto muito de me guiar pela música. Sempre preciso me inspirar pela música e a partir dela eu passo a idealizar um mundo concreto que se traduz em movimento, luz, cor, textura e dinâmica. Basicamente, para mim é isso, o criar coreográfico.”

2) A Linguagem da Dança – “O movimento ele é aquilo que não pode ser dito, ele na verdade... Se você dança você não está fazendo uma arte literária. Você pode até estar traduzindo alguma coisa literária em movimento, mas o movimento alcança o que as palavras não alcançam. Ele busca ir fundo ao cérebro, ir fundo ao coração; na verdade, para buscar essa sutileza do sentimento, dessa gama imensa e infinita de sentimento da alma humana. Eu acho que a dança veio para suprir essa lacuna nas artes.”

3) O Desestruturar de um movimento/técnica para estruturar outros – “Basicamente as artes estão todas (des)montadas. Quando você fala em quebra de estrutura, você está falando em desconstrutivismo. Na verdade, a arte contemporânea tem esse conceito muito forte, muito arraigado nela, porque depois do clássico... Esgotou o clássico; basicamente

está todo esgotado. Então uma das saídas para o contemporâneo foi exatamente desconstruir o que foi construído. O que a gente tem feito, nós no Brasil temos feito, uma cultura que pouco tem a ver com dança, com tradição de dança, mas ao mesmo tempo um povo tão musical, com um ritmo tão forte já no próprio sangue. É usar essa mescla de linguagens da dança contemporânea que vem com você, podendo usar desde a técnica clássica, técnicas modernas, artes, tai chi chuan. É uma coisa infinita. Você mescla com técnicas de teatro também, e daí há de sair uma dança genuinamente com a nossa cara. Eu acredito muito nisso, eu estou investindo ao longo da minha carreira toda, nisso. Eu acho que a dança brasileira está num momento onde ela está se descobrindo. Nós temos grupos aqui no Brasil que fazem imenso sucesso, não só no Brasil, mas muito sucesso no exterior também, dançando com o nosso jeito, dançando com a nossa cara, mostrando esses corpos brasileiros, essa maneira de se mover com suingue ou não suingue, nossa subnutrição, nossa alegria, nossas tristezas, nossos sentimentos de melancolia; ao mesmo tempo, um povo que sempre está dando a volta por cima. Eu acho que a dança que nós fazemos no Brasil é reflexo da cultura que nós vivemos, obviamente.”

4) O Criar do Coreógrafo: A influência do Bailarino – “Hoje em dia a dança está cada vez mais pedindo que o bailarino seja não só um executor, mas um intérprete. Então, a função do coreógrafo é sugerir e instigar o bailarino para que ele dê uma resposta física, que vá muito além do que ele está pedindo. O bom é isso, quando o bailarino pode acrescentar. O bom da dança contemporânea é exatamente isso, que você busca exatamente ir até a alma do bailarino uma resposta física a uma sugestão sua, uma idéia que você tem, no seu inconsciente, muitas vezes.”

5) A Reelaboração da Inspiração em Função do Bailarino – “Muitas vezes é isso que acontece. Isso é uma coisa fantástica na composição. Existem aqueles, é claro, que não ultrapassam uma barreira da formalidade, você tem que estar o tempo inteiro instigando e pedindo. Mas, tem muitos bailarinos que são de uma generosidade incrível, por que tem um exercício de generosidade. Se os bailarinos resolvem empacar, é pior que um jegue para atravessar a ponte. A coisa é meio que por aí. E a gente precisa, hoje em dia, de bailarinos [*palavra não identificada*]... que nós estamos pedindo, estamos numa era de informação. Os bailarinos precisam, têm que ter uma vivência, uma memória física, uma memória gestual, eles têm que agir como verdadeiro arquivo de movimento onde o coreógrafo pinta alguns desses movimentos e os desencadeiam de uma forma particular. É impossível na dança

contemporânea, você querer ser ditador. É uma troca, é uma reciprocidade durante todo tempo da criação até a hora que vai pro palco. Quando vai para o palco, é só do bailarino não é mais do coreógrafo. O coreógrafo não pode entrar e fazer. A parte da interpretação, execução, a manutenção e a sobrevivência da obra está nas mãos do bailarino.”

6) A Repetição no Processo de Criação – “A dança é arte da repetição. Cada vez que o bailarino repete uma seqüência, um movimento, ele tem muito mais percepção espacial, percepção muscular, ele sente mais dores, mas ele também descobre outras coisas nos recôndidos da mecânica e da alma. Então, ele tem que repetir infinitas vezes, não tem fim. Ele vai estar repetindo até na hora de entrar em cena, ele vai estar descobrindo uma coisa nova quando estiver no palco, sempre. E todas as vezes que estiver no palco, vai existir diferença, um brilho diferente que vai poder dar, uma intenção, um olhar que vai descobrir, uma relação. Eu gosto muito de trabalhar essa coisa de interrelação entre os bailarinos, pois ao mesmo tempo, você pode fazer uma coisa puramente estética aos bailarinos; é dada a responsabilidade de criar milhões de mensagens com olhares, com toques, com não-toques, com fugas, com abraços, com beijos, com tapas, enfim com tudo. É isso que os bailarinos deverão passar, essas idéias todas. Às vezes, a repetição leva à exaustão e ele perde. Existe um processo na nossa profissão que é assim: na hora que ele (o bailarino) aprende, ele executa até com certa ingenuidade e com frescor; pouco depois, começa a repetir e começa a perder a essência do que está sendo pedido. Às vezes, até pelo cansaço, vai se desinteressando porque já quer aprender a próxima seqüência. Isso é muito comum. A gente tem que cobrar o tempo inteiro essa história de repetir fundo, faça o movimento a fundo, sempre. Isso é função do coreógrafo e do ensaiador, exigir dos bailarinos. Eles muito facilmente se desinteressam. Isso é muito comum em qualquer lugar do mundo.”

7) Os Recursos para Transmitir a Coreografia – “Os bailarinos precisam muito de imagens. Eu até que não sou um coreógrafo que trabalha muito com imagens. Conheço muitos coreógrafos que trabalham com imagens. Procuro principalmente cavar a alma dos bailarinos. O meu trabalho é um pouco por aí. É o que faço durante todo tempo de ensaio. Eu estou ligadíssimo com o que está acontecendo com todos e sempre peço o sangue deles, que eles se entreguem completamente sem críticas, sem escrúpulos, que a partir daí você pode criar. Porque, muitas vezes, o bailarino começa a ficar com muita censura e começa a se sentir meio ridículo. Mal sabe ele que a arte e o ridículo andam de braços dados. Eu tento sempre

com minha postura e com as coisas que eu falo, às vezes até brincando, às vezes, chamando atenção de uma maneira mais sisudo, que ele perceba que ele está de braço dado com o ridículo, mas que é papel dele fugir disso aí, transformar isso aí num momento de arte. O bailarino, naquele momento que está em cena, ele é uma peça de arte, ele é como uma peça de um museu, um museu contemporâneo. Alguém está pagando para assistir, então ele tem que se colocar como uma peça de arte, como uma obra de arte.”

8) O Criar e o Recriar em Diferentes Companhias de Dança – “São pessoas diferentes, o ar que eles respiram é bem diferente, o pó de que eles são feitos é diferente, a maneira como eles escutam a música ou não é diferente dos outros. Então, está acabando que está saindo uma coisa diferente sim. Vai ter uma outra leitura. Nós temos uma base, e como é uma remontagem, eu tenho uma base, um guião para mim. Eu tenho tentado explorar o que eles me dão, tenho tentado ir por outros caminhos, tenho tentado explorar o que os bailarinos aqui são capazes. Eu estou muito feliz porque a temática é uma temática nordestina; então estou trabalhando com material nordestino autêntico. Estou podendo me esbaldar nesse sentido.”

9) A Diferenciação do Trabalho nesse *Cavar a Alma do Bailarino* – “Penso que sim. Eu já tenho coreografado há quinze anos, tenho experiência, graças a Deus; em diversos lugares aqui no Brasil e fora do Brasil e, eu sinto isso. É claro que às vezes, eu não fui tão bem sucedido; às vezes, eu não consigo cavar a alma de um elenco inteiro, de um determinado lugar, mas 90% do trabalho que eu tenho feito tem dado certo e esse foi o caminho que eu trilhei. Primeiro, que eu me sinto muito feliz de pode fazer isso porque eu acho que é uma troca que me enriquece muito e enriquece os que trabalham comigo. Eu acho que todos crescemos juntos, enquanto a gente está ali, todo mundo nas aulas, quando vamos pro palco, quando estamos montando figurino, trabalhando as luzes, pesquisando cenário, então é um trabalho de formiga. Eu acho que enquanto a gente está podendo elaborar, e claro, liderado por uma pessoa que no caso é o coreógrafo. Eu podendo ter uma Companhia que confia em mim e se entrega a minha viagem. Então, é um prazer imensurável, você poder transformar um sonho em algo concreto, algo palpável e, quando isso dá certo, muitas vezes dá errado também, mas quando dá certo, é um prazer que não tem uma descrição verbal; é somente o aplauso e aquela emoção, sem querer sem piegas, é a recompensa. A única recompensa é essa!”

10) A Idealização do Figurino, Luzes... – “Cada trabalho tem um processo diferente, tem até o não-processo. Você, às vezes, faz uma coisa de propósito e você mergulha no trabalho sem idéia do que vai sair ali. Para nós, é importante saber, por exemplo, para o coreógrafo, se vamos trabalhar com sapatilha, com sapato, com sapato alto, descalço, de saia, de malha, de camiseta existem imensas coisas... Se a técnica, por exemplo, se você tem que se arrastar, você tem que girar, você tem que saltar ou você tem que fazer equilíbrio, pisar no peito de alguém. Eu acho que você tem que ter um mínimo de noção de tudo isso. É ele que define. É claro que depois, ele troca figurinha com o cenógrafo ou figurinista para fazer o produto final. Basicamente, sai da cabeça do coreógrafo todas essas definições.”

### **Texto Coreográfico - 5 Peças para 8 Espécies**

Pela primeira vez o coreógrafo desenvolve um texto na Gaia Cia. de Dança. Ele é apresentado pelo Diretor Geral que, por sua vez, ressalta seus trabalhos coreográficos e menciona o prazer de tê-lo na Gaia. O coreógrafo agradece o convite e corresponde também a satisfação em estar começando uma coreografia na Companhia de Dança.

Inicialmente, ele fala sobre a técnica que irá ser base da coreografia e informa que farão parte da montagem coreográfica oito bailarinos(as). Dessa forma, entre os quinze bailarinos, foram selecionados oito, nesse primeiro momento. Principalmente para a direção da Gaia, isso não significaria que os demais bailarinos(as) não participassem da construção.

Em seguida, o coreógrafo rever sozinho, música e movimentos elaborados e descritos num caderno particular. Volta e meia o caderno é requisitado. A narrativa de *5 Peças para 8 Espécies*, para o coreógrafo, deve ser dançada por três mulheres e cinco homens ou cinco mulheres e três homens, daí o sentido para as oito espécies.

A partir da movimentação do coreógrafo e as músicas escolhidas, percebi que a linguagem da dança seria construída em tons da velocidade, agilidade, quebra de códigos de dança, cuja forma embaraça os olhos em função da rapidez dos movimentos. Esses movimentos são assimétricos, estanques, desencaixados, contraídos, flexões. A música foi um elemento importante para compreender que se tratava de uma obra que queria falar do meio *urbanóico*, agitado, onde pessoas transitam na sociedade moderna.

Os bailarinos exploram inicialmente, uma seqüência de movimentos. Permaneciam muito atentos aos movimentos e também assustados, pois a rapidez dos movimentos dificultava a apreensão dos mesmos. A repetição do movimento pelo coreógrafo era fundamental, mas nem sempre isso acontecia. Tinha a impressão de que nem o próprio coreógrafo havia memorizado o movimento. É como se um movimento naquele momento puxasse outro, fazendo com que nem ele soubesse retomá-lo. Por outro lado, pensei também que o coreógrafo costumasse assim trabalhar em outras companhias de dança. Diria que a sorte dos bailarinos da Gaia é que a Companhia de Dança utilizou o recurso da filmagem como instrumento de aprendizagem e auxiliador na limpeza das coreografias. Assistir aos movimentos do coreógrafo na câmera filmadora contribuiu significativamente no processo de apreensão do texto.

A rapidez com que o coreógrafo passava os movimentos chamou a minha atenção durante todo o processo de composição. A rapidez era tamanha que exigia dos bailarinos, uma atenção redobrada para memorizá-los; a velocidade de execução de cada movimento era muito rápida. Isso gerava um desconforto por parte do coreógrafo ao ter que repetir a seqüência, como também dos bailarinos ao ter que demonstrar que as informações não haviam sido registradas totalmente. Os bailarinos então, recorriam ao segundo elenco para tentar executar a seqüência. Muitas vezes, os colegas também se perdiam e aí, a câmera filmadora exercia tamanha importância, pois nela os bailarinos conseguiam ver com mais calma o que foi passado pelo coreógrafo.

Essa característica veloz da coreografia desafia/estimula os bailarinos a realizarem os movimentos, mesmo deixando-os atordoados e surpresos. A rapidez do movimento gera pouca repetição/demonstração do coreógrafo, dificultando o entendimento do movimento por parte dos bailarinos. O coreógrafo, ao repetir a seqüência dos trios, solos e/ou quartetos sempre fez alguma modificação.

Percebo que o corpo amplia suas possibilidades de movimento, ele descobre a si mesmo à medida que passa a mover-se de forma veloz, flexível, cheia de molejo que, às vezes, traz inquietações para quem dança e risadas para quem assiste. A linguagem do texto coreográfico preza pela velocidade da informação e do movimento, pela “quebra de estrutura”, movimentos desencaixados com deslocamento do quadril para trás, braços ao longo do corpo com mãos espalmadas para cima, joelhos e pés para dentro formando um losango. Essa

postura do corpo explicita sua plasticidade transformada em arte, ressaltando uma linguagem diferenciada na dança. Essa descrição do corpo no movimento foi realizada por uma bailarina. Inicialmente, andar dessa forma gerou um desconforto para ela. Essa inquietação deve-se ao fato de o movimento ser esquisito, tornando-se engraçado para os colegas. A expressão da bailarina é de um sentimento envergonhado, sentindo-se “feia” ao caminhar dessa forma. Com o processo de repetição significativa, percebe-se que a intencionalidade do gesto vai sendo enriquecida e a partir daí, a bailarina vai incorporando-o deixando então, de ser esquisito para ela; porém, os colegas continuam achando engraçado. Pela resposta da companhia de dança diante do movimento da bailarina percebo que era essa a intenção do coreógrafo: criar em meio ao caos urbano, o cômico.

Ao aprenderem os primeiros trechos coreográficos, os bailarinos foram posicionados numa fileira, lado a lado, no canto da sala em frente ao espelho; local onde estaria o público, no espetáculo. Os bailarinos teriam que se deslocar correndo de trás para frente do palco. Porém, essa corrida foi bastante repetida, uma vez que, o coreógrafo pedia a corrida, de cada um, sem trazer qualquer resquício da corrida elegante comum ao balé clássico, por exemplo. Para o coreógrafo, a corrida teria que ser normal, sem uma elegância formal, em que cada um teria que correr como no dia-a-dia. Por incrível que pareça, os bailarinos repetiram infinitas vezes somente esse deslocamento, essa corrida, até conseguirem ou melhorarem a performance de um movimento rotineiro.

Ainda sobre o primeiro trecho coreográfico, a música agitada que começa muito longe e vai aumentando, divide o espaço com movimentos da mão que deslizam em seus corpos. Cada um deles cria sua própria seqüência de movimentos até iniciar a corrida para frente do palco. O coreógrafo acaba desencadeando uma situação que pode parecer engraçada ou neurótica do ser humano quando os corpos criam um jogo de pegar e puxar a própria mão que desliza e circula ele próprio. Após a contagem devida, sai de cena o movimento lento, perspicaz para entrar a agilidade da movimentação diferente de oito bailarinos.

A atitude contínua dos corpos é que observam, exploram, experimentam movimentos embaraçados, rápidos que registram a metamorfose dos giros, saltos, pegadas etc. O corpo faz-se e refaz seu vivido na dança no mesmo instante que cria e recria essa arte. O corpo é chamado a dançar num espaço pequeno, deslocar-se sutilmente. O próprio corpo

demarca o espaço a ser ocupado nesse texto coreográfico, pois após a corrida inicial do texto, os pés parecem presos, colados ao solo. O movimento do corpo circunda ele mesmo.

O corpo, a cada dia lida com um tempo imensamente rápido, exige um movimento veloz, curto e preciso. A velocidade de seu movimento requer ainda uma incorporação que, de fora, a impressão que se tem é que ele realiza-o sem pensar. Porém, isso não pode ser verdade quando eles passam a estudar sozinhos ou com o outro, não só o movimento, a técnica em si mesma, mas também a contagem, a marcação do espaço, a relação e percepção entre movimento e a música. Isso significa que o corpo precisa pensar no movimento: o gesto, a contagem, o espaço, posição. Não é de qualquer jeito que se realiza a criação. O raciocínio está presente todo tempo.

Em um dos trechos coreográficos, em um duo masculino, os bailarinos discutem o melhor apoio para sustentar o movimento do outro, a atenção volta-se para articular o pensamento entre a força empregada, o espaço ocupado, a técnica do movimento, o cuidado com o outro e consigo mesmo, a intencionalidade... Os dois bailarinos formam um nó de movimentos, eles se doam, transformam-se no espaço cênico do outro. O corpo suado e o punho machucado dificultam a movimentação entre os corpos, mas conseguem transpor os obstáculos durante as repetições. É nesse conjunto de articulações que os corpos observam, criam, executam, vivenciam os movimentos para sentir o que foi visto e quem sabe até modificá-los.

Um outro trecho que enfatiza o processo de criação e a experimentação é o salto realizado por uma das bailarinas. O posicionamento do corpo no salto assemelha-se ao do salto em altura. Porém, a bailarina marca o movimento sem tirar os pés do chão, porém fazendo o movimento de expansão do tronco. Os braços não podem ajudá-la na realização do salto. Eles têm que ficar ao longo do corpo. A cabeça acompanha o tronco. A bailarina foi caminhando em suas experimentações até explorar o salto mais detalhado. Aos poucos, o movimento atingia sua forma ideal. Dessa forma, a bailarina ao desafiar-se num novo salto, pensa, estabelece formas mais adequadas para atingir o movimento. A observação dos corpos é acompanhada pelo pensamento, pela experimentação. O movimento então engrandece, se concretiza. Ele é incorporado.

Em cada ensaio, não somente com esse coreógrafo, mas em todo instante, vejo que as repetições tornam-se necessárias e fundamentais. Certamente, chegam a ser, muitas

vezes, exaustivas. Quando não atingem à exaustão, a repetição torna-se significativa, pois os bailarinos estão mergulhados na descoberta, no encontro com o movimento solicitado. Percebe-se que eles se concentram, voltam aos movimentos, marcam-os sozinhos, perguntam ao outro, tentam sem parar. Mas, o corpo certamente cansa. E nesse momento, quando uma seqüência é tantas vezes repetida que começa a surgir oscilações na performance. Os corpos respiram firme, puxam com intensidade o ar, fecham os olhos, expiram e retomam a cena. Quando não dá jeito não há outra forma a não ser parar um pouco e retornar em seguida.

Os bailarinos ficam entre observar atentamente os movimentos do coreógrafo e posteriormente, já acompanhá-lo no momento em que o coreógrafo realiza-os. Percebi a dúvida justamente porque o coreógrafo não costuma repetir a seqüência de movimento. No máximo ele demonstra duas vezes. Ele deixa os bailarinos aprendendo entre eles. A postura do coreógrafo exige uma maior concentração dos bailarinos. Cada vez mais a execução exige um pensamento muito rápido, lógico e preciso, sem perder a forma, o gesto.

Na linguagem dessa coreografia, os corpos precisam tirar de cena algumas de suas partes que normalmente são trazidas para o movimento como, por exemplo, os braços e as mãos. Porém, essas partes participam de outra forma, ficando quase paradas. Nos deslocamentos, na maioria dos saltos, os braços não podem aparecer. Quer dizer que os braços não acompanham o movimento. Eles não ficam endurecidos, mas sim acomodados, sem oscilações para os lados ou para cima. Os braços, em determinados instantes deixam de “existir”. Essa é a forma do movimento. Eles são soltos, o que gera uma dificuldade dos bailarinos em desarmá-los, em função das experiências anteriores. Uma correção freqüente do coreógrafo é quanto ao uso das mãos no momento indevido.

Outro aspecto característico do corpo nessa coreografia são os movimentos fechados, com joelhos, pés para dentro, contrações e expansões sem deslocamento, movimentos de abrir e fechar em que a mão conduz o movimento de todo o corpo. A construção do movimento caracteriza-se pela desconstrução de formas de dançar construídas anteriormente. Esse texto coreográfico busca algo fora de uma forma preconizada para ser a sua forma de dançar.

Além da quebra na estrutura de movimentos acompanhados por música atuais do *tecno e rock pop*, os corpos também dançam de costas para o público, em determinado momento. É a possibilidade de vermos uma parte do corpo que rouba a cena em suas

contrações e movimentações. Como também, o corpo é estimulado a qualificar suas próprias qualidades físicas. Um exemplo disso é quando o corpo é chamado para realizar um saltito, em que ele estaria deitado no chão, cabeça, pescoço e ombros fora do chão e braços estendidos situados paralelamente ao tronco, pernas estendidas e pés flexionados. Nessa parte do texto, dançada por um bailarino e uma bailarina, algo interessante me desperta, a espera de um e do outro para começar sua seqüência coreográfica. Primeiro ele espera a bailarina, depois os papéis se invertem. Ela espera-o de costas para ele e para o público.

Desprender-se de um gesto, criar outros nem sempre é fácil, pois muitas vezes, os corpos são surpreendidos por eles mesmos ao realizarem a intencionalidade das corridas, giros, saltos, contrações, quedas em dinâmicas de outras coreografias. Mistura-se a vivência de cada um na dança ou fora dela, como também nas coreografias anteriores.

No que se refere à música *tecno, pop rock*, ela demarca significativamente a temática do texto coreográfico. Nela, os movimentos vão sendo delineados, ganham mais agilidade. Cada vez mais próximos, creio eu, do imaginado pelo coreógrafo. Durante as coreografias desse espetáculo, enfatizo algo que desperto a partir do que escrevo: “o imaginado pelo coreógrafo”. Pode ser algo diretivo que define a escrita da dança; porém, o imaginado pelo coreógrafo precisa ter continuamente na imaginação dos bailarinos; por isso, eles criam juntos. Prova disso é que, ao demonstrar um giro ou um salto, os traços de cada um dos corpos são diferentes, cada corpo projeta, materializa um mesmo movimento de formas múltiplas se comparadas ao que foi demonstrado pelo coreógrafo até chegar a um consenso.

O corpo se ajusta a uma nova lógica na narrativa do texto. Significa que movimentos considerados “fora do código” comum na dança são requisitados. Sendo essa a lógica sensível da composição coreográfica: fugir do modelo, mesmo sabendo que corre o risco de tornar-se uma obra não muito apreciada. Nesse sentido, os movimentos podem parecer engraçados, com assimetrias enfatizadas, fora dos estereótipos de técnicas de dança. O coreógrafo lembrava a todo instante para os bailarinos esquecerem os códigos da dança clássica, por exemplo.

Os bailarinos são instigados e chamados atenção, pelo coreógrafo, para empenharem-se mais, considerando o potencial de cada um deles. Os detalhes dos movimentos são enfatizados, como a existência de muitos barulhos nas quedas e suspensões, nos saltos, os braços nos movimentos aparecem de forma indevida, a desarticulação, a

assimetria de quadris, ombros, pernas, pés não são acentuados como deveriam, na visão do coreógrafo. Nesse texto, o movimento também é composto por gritos, assim como na música existem pessoas falando ao invés de cantando. Todos os giros, posições de braços, quadris e tronco ganham outras formas aparentemente *disformes*; porém, essa é uma forma de pensar a dança.

No final da montagem coreográfica, o coreógrafo senta com os bailarinos e enfatiza que muita coisa precisa ainda ser feita. Agora está nas mãos dos assistentes técnicos da Companhia de Dança que farão as devidas “limpezas” na coreografia: atentos para os detalhes já enfatizados durante toda a composição. Explica ainda o coreógrafo que o nome da coreografia significa que cinco peças coreográficas são dançadas por oito criaturas em movimentos ondulados, fluídos, seqüenciados. Porém, para esse espetáculo, o texto coreográfico foi composto somente por quatro peças em função do tempo.

O agradecimento desse texto ocorre na ordem de cada peça apresentada, como o próprio nome diz. Dispostos numa fileira, lado a lado, todos os bailarinos fazem uma leve flexão de tronco à frente; passando pelos duetos e quarteto. Depois todos eles agradecem novamente. No *black out*, eles saem de cena.

O coreógrafo trata com a Companhia de Dança, o figurino. Nesse último dia, todos os bailarinos(as) levam roupas e adereços como joelheira, cotovela para ser apresentado ao coreógrafo. Cada bailarino(a) cria seu próprio figurino a partir de suas peças ou de outras emprestadas pelos colegas. O figurino deste texto é elaborado com o vestuário comum dos bailarinos acrescidos de uma pitada de despojamento e estilo urbano.

## **Os Intervalos**

Esse é um momento obrigatório e fundamental para a retomada dos trabalhos. É o momento em que os bailarinos ouvem: “um minuto para água” ou “cinco minutos de intervalo”. A exaustão, o cansaço e a fraqueza do corpo impedem qualquer andamento coreográfico por menor que seja o tempo para os coreógrafos ou para a Companhia de Dança. Os corpos até insistem em tentar vencer seus limites, mas não conseguem ao demonstrar esquecimento da frase de movimento, a contagem, a queda no rendimento. Estes são sinais

explícitos que a hora é de parar, dar um tempo para que as contagens e os movimentos saiam corretamente, o espaço, a intencionalidade, a superação de erros já corrigidos.

Às vezes, conforme o cansaço de um ou outro bailarino, alguns permanecem passando sozinhos os movimentos da coreografia. Outras vezes, o coreógrafo chama um ou dois bailarinos para aprofundarem a execução do movimento. De um modo geral, os bailarinos saem da sala de aula, bebem água, voltam à sala, sentam no chão e dividem entre si os lanches que levam: frutas, barras de cereais, biscoitos, sucos, dentre outros.

O intervalo significa o descanso, a descontração que não perdem de vista a retomada dos trabalhos, conseqüentemente sabem da necessidade de concentrar-se. São paradoxos essenciais para a continuidade as composições coreográficas. É no intervalo, durante o lanche, que acontece um outro tipo de troca, em que a entrega não exige dos bailarinos que algo lhes seja devolvido.

O meu lanche também era dividido com a Companhia de Dança e os coreógrafos. No intervalo, eu e os bailarinos costumávamos conversar sobre o ensaio, a minha pesquisa, as dúvidas dos movimentos, acontecimentos cotidianos que descontraíam. Em seguida, respira-se fundo e retoma-se os trabalhos normalmente com mais sucesso.

No primeiro dia de espetáculo, o intervalo tornou-se imenso com a preparação de palco e luz. Ainda assim, os bailarinos(as) ficam no palco alongando-se, nas poltronas conversando, passando pelos camarins, organizando a ordem dos figurinos e seu espaço para maquiagem, como também auxiliando no figurino de *Fantasia Agreste*. O lanche aconteceu da mesma forma dos ensaios. O oferecimento e a troca de frutas, sucos, cereais, biscoitos, dentre outros. No segundo dia de espetáculo, os bailarinos se organizaram e fizeram um pedido de diversos tipos de sanduíche. Nem todos optaram por este lanche, preferindo o que havia levado.

## Os Ensaios

No dia 15 de outubro de 2001, começa a chamada “limpeza dos balés” que se refere ao delineamento e correções do movimento em seus respectivos tempo e espaço. O processo de limpeza das coreografias também faz parte da construção coreográfica. Esse processo significa lapidar cada movimento em sua técnica, posicionamento de braços, mãos, pernas, pés esticados ou flexionados, corridas cotidianas e/ou estilizadas, joelhos para dentro e/ou para fora. Significa retirar os excessos e preencher as lacunas da linguagem da dança. Além de cada detalhe técnico e de execução, enfatiza-se também a intencionalidade, a pulsão do movimento. A opção do diretor artístico e assistente técnico foi passar cada movimento sem a utilização da música.

A direção artística, após conhecer todas as coreografias, com seus respectivos figurinos, maquiagens e cenário, define a ordem de apresentação das coreografias durante o espetáculo, considerando facilidade de unir elementos da maquiagem de uma coreografia para outra; o acesso na troca do figurino, movimentação de cenário, como também a intensidade e o contágio da coreografia com suas características para iniciar, mediar e finalizar o espetáculo; dando assim mais dinâmica e equilíbrio ao mesmo. Fica a seguinte ordem de apresentação: *Kronos*, *Dançando Mercedes* (coreografias já apresentadas em outros espetáculos da Gaia), *5 Peças para 8 Espécies*, *Tenho um Olhar....*, *Duas Faces* e *Fantasia Agreste*.

Todas as coreografias foram corrigidas, muito embora algumas tenham sido prejudicadas pelo tempo, como por exemplo *Duas Faces* que só foi retomada no dia 06 de novembro. O tempo de ensaio era de duas horas diárias, dividindo-o para aula e ensaio. As três semanas que antecediam o espetáculo foram destinadas para a limpeza e ensaio geral de todos os textos coreográficos. No entanto, a Companhia de Dança, na maioria das vezes, conseguia somente ficar no processo de *limpeza* coreográfica.

O primeiro texto coreográfico a passar por esse processo foi *Fantasia Agreste*. De um modo geral, os movimentos perderam, em parte, a pulsão, a brincadeira solicitada no início pelo coreógrafo. O corpo expressa toda a seqüência coreográfica; porém, falta-lhe a alegria do olhar, a precisão dos gestos, giros e saltos, quedas e suspensões com pouca vida nas dinâmicas. Parece ser normal a atitude dos bailarinos em função do tempo que ficaram sem passar vivenciar as coreografias.

Surpreso com as respostas dos bailarinos, para o diretor, o desafio está nas mãos da própria Companhia de Dança em estudar todos os elementos que compõem a coreografia, não somente desta, mas de todas as outras. Para ele, permaneceria uma hora de aula e uma hora de ensaio. Ressaltou ainda a importância dos bailarinos que pudessem chegar mais cedo, assim fizessem para contribuir e agilizar os ensaios para o espetáculo.

Percebo que uma das preocupações da direção artística da Gaia é que, no início do mês seguinte, em novembro, o coreógrafo de *Fantasia Agreste* retornaria à Companhia de Dança para ver a coreografia e dar os últimos retoques no texto. Essa coreografia utiliza uma semana, incluindo sábado e domingo para ensaiar.

Na semana subsequente, a Gaia começa com a primeira composição coreográfica *Tenho um Olhar...* realizada em agosto. Ao retomá-la em outubro, acontecem os mesmos problemas da coreografia da semana passada em que os bailarinos acabaram esquecendo-a pela falta de experimentação. Os bailarinos haviam perdido de certa forma, os movimentos solicitados, sejam na contagem, no posicionamento ou deslocamento, a posição de braços, pernas, pés, contrações etc. Nesse contexto, direção e assistência técnica tiveram também dificuldades para *limpar*, acertar os detalhes coreográficos. A filmadora é trazida para agilizar e certificar a movimentação do corpo no espaço e no tempo. Passo a passo, é visto e revisto. Do olhar, ao posicionamento dos pés dos bailarinos(as), o espaço e o tempo são enfatizados e definidos. É incrível como o movimento é modificado e realizado por cada bailarino.

No dia 23 de outubro, a Companhia de Dança foi dividida em subgrupos para a limpeza de *5 Peças para 8 Espécies*. O diretor artístico e a assistente técnica exercem esta função; cada um deles fica com um grupo de bailarinos. Os trechos coreográficos não são dançados por todos os bailarinos; portanto, durante a limpeza dos movimentos do quinteto ou duo, os demais bailarinos individualmente, em duplas e/ou trios repetem sua seqüência separadamente para reforçarem ou memorizarem de forma significativa.

Nesse dia de ensaio, chama atenção um grupo de quatro bailarinas que estudam a música, a contagem e os movimentos de *5 Peças para 8 Espécies*. Existia uma sutileza que teria que ser incorporada. O chamado primeiro elenco é o referencial dos movimentos construídos. Dessa forma, os bailarinos que estavam de fora, segundo elenco, deveriam concentrar sua atenção para aquele que estava marcando e que provavelmente, dividiria com

ele o trecho coreográfico. Toda limpeza, marcação e correção deveriam ser acompanhadas e aprendidas pelo segundo elenco.

Alguns trechos coreográficos são rapidamente e facilmente corrigidos na execução do movimento em si; no entanto, eles exigem mais a expressão e a intenção do movimento, como por exemplo uma corrida agachada desenvolvida por um dos bailarinos. Depois da retomada, passo a passo, destes trechos, os bailarinos vivenciam tais trechos com a música.

No dia seguinte, 24 de outubro, continuam os trabalhos com *5 Peças para 8 Espécies*. A direção da Companhia de Dança resolve mesclar bailarinos do primeiro e segundo elencos. Surge uma outra coreografia que ganha a dinâmica individual dos que entraram interferindo na dinâmica coletiva. A técnica do movimento, em termos gerais, possui a mesma descrição; porém, a intencionalidade e a própria realização do movimento são diferentes.

Na vivência do primeiro e/ou segundo elencos vejo ainda intenções diversas na realização da seqüência coreográfica que se tornam distantes da narrativa do texto *5 Peças para 8 Espécies*. Percebo que o texto exige e baseia-se na pluralidade da linguagem da dança, em que existe uma metamorfose em cada arranjo musical e a pulsão do movimento. Porém, a expressão corporal, principalmente a facial, não consigo enxergar ou não identifiquei qual seria. Cada bailarino projeta um olhar, às vezes, vazio, outro fixa um ponto em direção ao público, outro marca o olhar para o chão.

Sem dúvida, a repetição significativa é fundamental no processo de construção da dança. Numa avaliação geral de *5 Peças para 8 Espécies*, por exemplo, paradoxalmente apresenta-se mais uniforme, harmônica na relação entre o tempo e o espaço. Inicialmente, a agilidade que a coreografia exigia causava uma certa confusão visual que, pela dificuldade dos bailarinos, tornava-se mais nítida a desigualdade entre tempo e espaço.

O diretor artístico enfatiza a minha observação que é somente pela repetição que a coreografia atingirá seu ápice na coletividade dos movimentos, a experiência técnica, a dinâmica e a intencionalidade de cada parte coreografada. Além disso, para ele seriam importantes também os devidos revezamentos de elenco.

Após a passagem da coreografia com as devidas correções, um bailarino está um tempo atrasado nos movimentos iniciais, outro esqueceu a pirueta no meio do ensaio, outra bailarina realiza o movimento equivocado de braço, e a maioria erra a contagem da música.

Em meio aos erros, é uma bailarina do segundo elenco que lembra uma caída na coreografia que os demais esqueceram. A atenção desta bailarina é perspicaz em todas as coreografias, realizando até funções de assistente técnico.

Os assistentes técnicos chamam atenção dos bailarinos que os seus movimentos podem ser melhorados e engrandecidos. Os movimentos estão acanhados, mesmo sendo pequenos, ocupando pouco espaço não significa que sejam escondidos. Outra coisa relembra por eles é que a coreografia *5 Peças para 8 Espécies* é dançada todo tempo no desequilíbrio, pois a comodidade e o equilíbrio não são características do balé. É como se os bailarinos tivessem que se lançar à queda e ao mesmo tempo impedi-la.

Nesse dia de ensaio, vi que é preciso que os bailarinos melhorem individualmente sua performance para que possam trazer engrandecimento coletivo. Os bailarinos podem melhorar dentro de suas próprias qualidades e capacidades físicas, técnicas, artística. Certamente, existem diferenças entre os bailarinos que comprometem o nível técnico, por exemplo, da Gaia.

O duo de bailarinos é chamado para ser mais tranqüilo e melhor, como aconteceu de outras vezes. O quarteto é elogiado por conseguir manter o movimento coletivo, o posicionamento na sala de aula, o tempo certo na música, entre outros.

Na última passagem da coreografia nesse dia, os bailarinos são novamente chamados atenção para a localização espacial. Já corrigido anteriormente, o diretor artístico enfatiza que atrás é atrás, frente é frente. Por isso, ninguém pode ocupar um lugar que não seja o seu. A verdade é que isso compromete a leitura do texto coreográfico.

Mais um ensaio, dia 25 de outubro; dessa vez mais bailarinos do segundo elenco ensaiam juntos com o primeiro elenco. São caras novas que surgem na coreografia.

Um ponto muito realçado pelo coreógrafo, durante sua estada na Gaia, era em relação ao barulho realizado pelos bailarinos durante as quedas. Para ele, teria que ser diminuído, se possível retirado. O barulho ainda se faz presente nos ensaios.

Os bailarinos se desafiam mais em cada ensaio na execução dos saltos e giros, por exemplo. Os bailarinos dão mais impulsão aos saltos; os giros, ao invés de um, realizam dois ou três no tempo correto. Eles arriscam-se no maior número e melhor qualidade de movimento. O diretor artístico da companhia exerce um papel importante nesse encorajamento

dos bailarinos, ao *limpar* os movimentos mais específicos, ele instiga os bailarinos a fazerem mais nos giros, saltos, expressões.

Após a primeira passagem de ensaio, nesse dia, os bailarinos reforçam entre seus pares, a seqüência coreográfica. Os bailarinos que participaram mais ativamente da construção coreográfica, corrigem os bailarinos que marcam seus lugares no segundo elenco. Por exemplo, a bailarina do primeiro elenco acompanha e corrige o movimento de outra bailarina, do segundo elenco. A primeira explica e demonstra o movimento que se realiza num deslocamento do corpo, cuja forma aproxima-se de uma *ponte*, flexão de tronco para trás, sem o apoio das mãos no solo, cabeça para baixo e braços soltos balançando. Posteriormente, a segunda bailarina experimenta o movimento. Fico inquieta em querer corrigir os movimentos dos bailarinos. Fico em meu lugar atenta a toda movimentação, mas compreendo que não posso interferir nesse aspecto.

Nesse dia, 25 de outubro, o ensaio foi dividido entre *5 Peças para 8 Espécies* e *Tenho um olhar...*. A segunda coreografia possui uma dinâmica completamente diferente da primeira; porém, com uma exigência técnica muito apurada. Talvez os movimentos mais leves e tranqüilos de *Tenho um Olhar...* explicitem mais a exigência técnica dos bailarinos.

Os bailarinos lidam em todos os ensaios com uma indagação: como estou? Em determinado momento, uma das bailarinas pergunta, ao diretor geral/artístico, como se saiu no ensaio. Para ele, foi bem, mas enfatiza que seus movimentos estão muito soltos e alerta a necessidade de maior segurança consigo mesma na coreografia *5 Peças para 8 Espécies*. A avaliação inquieta ainda mais a bailarina que, durante um dos intervalos da companhia vem conversar comigo querendo uma avaliação minha para sua performance.

A insistência da repetição significativa volta em um movimento de queda realizado pelos bailarinos em *Tenho um Olhar...*. Ele é passado mais de dez vezes consecutivas. O movimento vai sendo corrigido tecnicamente; porém, ainda não está uniforme, ou seja, todos eles não estão no mesmo tempo do movimento e da música, como também são realizados de formas diferentes.

Nos *duetos* da coreografia *Tenho um Olhar...*, os movimentos dos bailarinos são corrigidos primeira e separadamente. Depois é a vez das bailarinas. Por último, diretor e assistência técnica juntam os movimentos dos dois. Cada bailarino faz uma pegada diferente, cujo apoio para suspensão é na axila das bailarinas. A função da limpeza é uniformizar esse

movimento. Cada casal discute o movimento deixando explícita a importância também do salto das bailarinas. Enfim, cada casal descobre uma estratégia para realizar o movimento sem comprometer a coletividade do movimento. Ainda nesse movimento, com os mesmos casais ou na troca dos mesmos, outro aspecto é corrigido ao voltar do salto, em que as bailarinas devem encostar todo o pé no chão ao invés de apoiá-lo somente no peito pé.

Em outro salto, outra correção, as bailarinas teriam que correr em direção aos bailarinos e se jogarem para o salto sabendo do apoio que eles teriam que ter para suspendê-las; mas as bailarinas após a corrida, realizavam uma parada para saltar. Para o salto sair corretamente, bailarinos(as) e assistência técnica decidem passar um casal de cada vez. Eles revezam entre si na tentativa de identificar a melhor forma de executar o salto. Os que assistem ao movimento do outro têm a função de identificar onde está a diferença para o salto que eles realizam e conseqüentemente, poder corrigi-lo.

A repetição é uma constante até que o movimento surja como o idealizado. Na série de repetições, o corpo dá sinais de dor, por exemplo, nos braços e ombros, causando preocupação em uma das bailarinas, como também em toda a Companhia de Dança. O salto de um dos bailarinos, *plantando bananeira*, comumente conhecido, era antes realizado somente com pernas flexionadas, mas foi corrigido ao observar o movimento de outro bailarino e experimentar em seu próprio o corpo pela repetição significativa.

No dia 27 de outubro, quando cheguei à sala de aula, os bailarinos(as) já experimentavam, com seus pares, a coreografia *5 Peças para 8 Espécies*. Eles evidenciavam os movimentos que exigiam *pegadas* e também as contagens. Nessa coreografia, os bailarinos correm e andam como pessoas comuns. São essas ações cotidianas que recheiam a estética dessa dança. O texto coreográfico desestrutura ou cotidianiza, na dança, ações básicas do ser humano.

Com os bailarinos que se mostraram mais participativos durante a construção coreográfica, mesmo sabendo que seriam segundo elenco, quando chamados para ensaiar a coreografia *5 Peças para 8 Espécies*, em determinado momento, eles deram homogeneidade ao texto em relação espaço, tempo e fluência.

Em seguida, começa o ensaio de *Tenho um Olhar...* Muito rapidamente os bailarinos tem que entrar em outro contexto musical e de movimentos. O corpo se reestrutura para esse outro momento; no entanto, às vezes, ele é surpreendido por não se desvincular do

movimento da coreografia que ensaiava anteriormente. Por exemplo, a corrida cotidiana de 5 *Peças para 8 Espécies* é transportada para a coreografia *Tenho um Olhar...* que, por sua vez, possui outro perfil, marcada pela tradicional corrida clássica do bailarino. Um dos bailarinos brinca com o contexto da corrida ao perceber que seu movimento estava na coreografia errada. A questão foi resolvida na repetição, na experimentação.

Uma da dúvida que surge é a questão da contagem do movimento na música. Cada bailarino(a) é questionado. Todos eles têm uma resposta convergente ou não; mas uma resposta diferenciada é de uma das bailarinas, ao afirmar que não sabe a contagem do movimento. Para ela, a realização do movimento é a partir da música. Se colocar a música ela saberá qual o movimento acontece. O ouvido se educa, a bailarina apura sua percepção auditiva, cria outra estratégia na incorporação do movimento.

Os quatro casais de *Tenho um Olhar...* repetem várias vezes a *pegada* de um dos saltos e também o espaço que cada um deve ocupar. A suspensão, a força de braço são desafios, obstáculos a serem vencidos pelos bailarinos, pois os rapazes suspendem e sustentam as moças durante um tempo; além disso, ao levantá-las eles não podem descer abruptamente com elas, devido a um giro logo em seguida. Depois os bailarinos e bailarinas passam a estudar a contagem do movimento. Demora um pouco a limpeza dos casais, pois o movimento é cânone. A contagem é feita e refeita. Quase uma hora somente nesse trecho coreográfico. Quando eles erram, volta-se tudo novamente. O trecho coreográfico dos *duetos* me encanta com sua beleza. Vejo mais sintonia entre dois casais.

Durante os pequenos intervalos, os casais continuam a repetir os movimentos. Cada um deles sente mais dificuldade em um giro, salto, nas pegadas e quedas. Buscam corrigir ou melhorar. Os que conseguem, vibram com um abraço.

No quinteto masculino, em *Tenho um Olhar...*, a assistente técnica pede movimentos maiores e contínuos. Alguns detalhes são lembrados por ela: as mãos são relaxadas no movimento do lançar a perna, a cabeça segue o movimento de contração, cujo percurso deve ser baixo/frente/baixo. Um bailarino juntamente com a assistente técnica lembram as palavras da coreógrafa ao pedir: pernas longe, pés arrastados, contração forte. Na contração, a assistente técnica corrige os braços de um outro bailarino. O gesto em si está *limpo*, mas os cinco bailarinos não o realiza ao mesmo tempo. Nesse momento com o quinteto, os demais bailarinos(as) assistem e esperam sua vez.

Passando para o grande grupo, assistentes técnicos e bailarinos conversam sobre o espaço de cada um em cena. Os bailarinos(as) que estão de “fora”, vão passando outros trechos coreográficos, seja da coreografia da vez ou outra. O momento exige dos bailarinos um aproveitamento total do tempo que eles têm antes do espetáculo.

É interessante, mas cada bailarino percebe os movimentos diferentemente, criando assim uma variedade incrível para um movimento aparentemente igual. Com essa atitude, bailarinos(as) acabam gerando um grande problema para os responsáveis da assistência técnica da Companhia de Dança. Sempre há um braço, perna ou giro diferente um do outro. Normalmente, os bailarinos dividem sua opinião e execução: cada um deles acha que é de um jeito o movimento. Alguns bailarinos insistem colocar movimentos de braços que não existem ou contrário. Um dos bailarinos continua, às vezes, confundindo as corridas entre uma coreografia e outra.

Quando eles têm um consenso na execução, posicionamento e contagem do tempo permanece a voz dos bailarinos(as). Quando a dúvida existe, direção artística e técnica decidem a forma final, considerando também o grau de dificuldade e a capacidade dos bailarinos diante do movimento polemizado.

Dia 30 de outubro segue o texto *Tenho um olhar...* no trecho coreográfico apresentado por um duo masculino. Os dois bailarinos repassam, sete vezes, a entrada do movimento com um salto. Em cada movimento subsequente, eles param para corrigir braços, espaços, pés e joelhos. Enquanto isso, os demais bailarinos(as) repassam seqüência de outra coreografia; os outros permanecem sentados sem demonstrar muito interesse no que está sendo trabalhado por não estarem participando da coreografia em questão.

Em cada ensaio, enfatiza-se um trecho coreográfico, nem sempre na ordem de execução. A assistente técnica ensaia o tempo do movimento com o dueto entre bailarino e bailarina. Eles pedem para ouvir a música para terem certeza da dinâmica do movimento. Quando eles passam, o movimento está mais rápido, acelerado. A assistente lembra ainda as indicações da coreógrafa, reforçadas pela bailarina: os pés arrastam no chão.

Quando chega a vez de um outro casal, o bailarino pede à assistente técnica para fazer o trecho coreográfico até onde ele sabe, enfatizando desde já suas dúvidas com relação a contagem. É na repetição mais uma vez que o bailarino corrige, amplia seus movimentos, incorpora-os. Ao unir os três casais que participam do trecho coreográfico de

*Tenho um Olhar...*, mesmo tendo definido, estudado a contagem e o seu respectivo movimento, eles realizam em tempos diferentes.

Os detalhes na queda das bailarinas depois de um dos saltos são questionados: o quadril é encaixado ou sentado? Define-se pelo encaixado. Refazer ou desfazer o que foi aprendido gera desconforto por parte dos bailarinos. Por isso, eles defendem a forma de como aprenderam. Para quem está na direção artística e técnica também não é nada fácil. Eles recorrem à filmagem e aos seus acompanhamentos durante a construção de cada coreografia, porém, é fundamental a clareza de compreensão dos bailarinos diante de um mesmo movimento.

Para o diretor artístico, o que já foi limpo deve ser feito e melhorado. Para ele, coisas simples não são feitas. Marcar, ou seja, somente esboçar o movimento não adianta mais. Enfatiza ainda que os bailarinos devem buscar respostas e estratégias para suas dificuldades. Expressões grotescas foram utilizadas para indicar e expressar que o ensaio de hoje não foi nada legal. De fato, o ensaio não havia sido muito bom. O que talvez não justifique a forma de expressar isso.

Os ensaios entram no mês do espetáculo, dia 01 de novembro. A Companhia de Dança se reúne para tirar as dúvidas e questiona posição e contagens das coreografias já corrigidas. Para o diretor, o momento de marcar movimentos já foi. Agora, todas as coreografias devem ser realizadas como no espetáculo. Nesse dia, o diretor da Gaia anota os pontos a serem corrigidos e melhorados; reforçando a idéia de que não dá mais para marcar.

Creio que a ansiedade do diretor é que há uma semana do espetáculo, o entrosamento, a harmonia de movimento e intencionalidades ainda precisam tornar-se mais evidentes, expressivas. Certamente que em determinados trechos coreográficos é mais perceptível a melhora coletiva. Mas nesse dia, a resposta dos bailarinos não agrada aos que assistem, principalmente aquele que dirige a companhia.

Esse dia antecedeu a chegada de Tíndaro Silvano, em Natal/RN. A coreografia *Fantasia Agreste* foi repassada. Ainda faltava corrigir muitos trechos coreográficos, muito embora tenha sido a primeira a passar pelo processo de correção. Muitas das correções foram perdidas, dissipadas pelos bailarinos(as). Isoladamente, os bailarinos confundem as intenções do movimento de um balé para outro. Numa análise coletiva, os ensaios das coreografias estavam sem sintonia com a música. Mas, individualmente existiram grandes exceções.

No dia 02 de novembro, o diretor artístico ao iniciar os trabalhos, conversa com os bailarinos dizendo que as coreografias precisam ser mais dançadas. É importante ressaltar que ao entrar o mês de novembro, os bailarinos que podiam chegavam mais cedo, alongavam-se, aqueciam-se, pois às 17 horas começavam os ensaios. Dessa forma, a aula que normalmente acontecia, foi suspensa em função do tempo destinado aos ensaios.

Os olhares entre os bailarinos se tornavam mais presentes, principalmente dois casais na coreografia *Tenho um olhar...* Era esse olhar que completava a técnica de execução do movimento do corpo. O movimento ganhava pulsão em alguns bailarinos, pois mesmo que fosse pequeno, ele era engrandecido quando à intencionalidade do movimento tomava conta.

No quinteto final em *Tenho um Olhar...*, ainda estava desigual na contagem; porém, os movimentos estão mais limpos, apurados, refinados. Enfatizando que os movimentos que haviam sido corrigidos, volta e meia, são repetidos, principalmente os pequenos detalhes como mão para dentro ou para fora, cabeça para cima ou para baixo.

Gosto muito da música do quinteto em *Tenho um Olhar...*; ela parece contagiar a musicalidade do corpo, através de movimentos definidos, contínuos, fortes. Belíssimos! Após essa passagem coreográfica, os corpos, no texto *Fantasia Agreste*, apresentam sinais de cansaço. Os bailarinos estão perdidos na coreografia no tempo e no espaço. Os movimentos perdem intencionalidade, força e dinâmica.

Em todas as coreografias, começando desde o primeiro dia de criação, percebo que o corpo vai deixando traços visíveis e invisíveis na sala de aula. É como se ele em cada salto, giro, rolamento, contração, quedas, suspensões deixasse uma marca no espaço por meio da sua plasticidade. São traçados riscos, desenhos no ar e no chão. O suor do corpo deixa impregnado no chão, no linóleo, o cansaço, o gasto energético, a persistência, o carimbo da arte.

No dia 03 de novembro, o coreógrafo Tíndaro Silvano fica impressionado com o desempenho dos bailarinos em *Fantasia Agreste*. Ao chegar à Companhia de Dança, após saudar todos os bailarinos(as), ele pede para ver a coreografia do começo ao fim, sem qualquer parada. Ao terminar, ele conversa bastante surpreso com a Gaia, pois pensava que a sua presença, nesse instante que antecede o espetáculo, seria para encaminhar aspectos mais sutis, detalhes e dúvidas, como expressões faciais, a brincadeira da coreografia. No entanto, depara-

se tendo que corrigir movimentos de braços, pernas, cabeças, deslocamento no tempo certo, noções espaciais, contagem etc.

O coreógrafo deixa claro que a apresentação dos bailarinos não envolve somente eles, mas também o nome do coreógrafo que também está em jogo. Afirmo ainda que a atitude dos bailarinos nos ensaios e no palco reflete diretamente na criação. Por isso, sua preocupação. Para ele, a Companhia tem grandes condições de uma belíssima apresentação; porém, é preciso que eles se doem mais, se deixem contagiar por algo seja a música, o movimento em si, o outro. Afinal, eles são objetos de arte. Solicita ainda o coreógrafo, que os bailarinos dance, cresçam no movimento, dêem intencionalidade no olhar, definam o gesto, que se olhem, brinquem, alegrem-se.

Esta fala do coreógrafo exterioriza o que o corpo diz durante toda a composição coreográfica da Gaia. O corpo grita em seus movimentos dizendo que a troca com o outro é fundamental, a dança prima pela existência do outro, compartilhar idéias, experiências, sentimentos, enxergar o outro que está ao seu lado, na frente sem invadir espaço e o tempo.

O ensaio chega ao fim, os bailarinos passam do seu horário de ensaio. A intensidade é bem maior. Chegando ao ensaio, 04 de novembro, fui aconselhada a não entrar na sala de aula, pois o coreógrafo estava muito chateado com a Companhia de Dança, chegando a se exaltar. Esperei um pouco para entrar; o clima estava mais tranquilo na sala de aula. Compreendi em parte, a aflição do coreógrafo. Muitos dos bailarinos não haviam incorporado sequer a seqüência de movimentos, incluindo braços, deslocamentos, espaços, contagem; quanto mais a intencionalidade, a leveza, definições do movimento. Às vezes, um *puxão de orelha* é viável e oportuno para alertar, mas o cuidado com a maneira de falar é sempre importante.

Mais um dia de experimentações e repetições de movimentos. A coreografia *Fantasia Agreste* é retomada de onde parou no dia anterior. Quando os bailarinos realizam os movimentos, o coreógrafo pára e faz um comentário que já havia percebido anteriormente. Diz ele: “você parece dançar trocando a intencionalidade de uma coreografia para outra”.

Segue afirmando que, para ele a dança é a arte da repetição. É preciso repetir para se chegar ao que foi criado, imaginado. Deixa claro que o bailarino participa mostrando sua habilidade e capacidade, podendo inclusive transformar a criação. Segundo ele, normalmente, se vê muita coisa interessante, mas outras que não lhe agradam. Entendi essa

frase final do coreógrafo que os bailarinos(as) da Gaia exploram e expressam aspectos interessantes para a dança como a alegria, a concentração, o estudo, a técnica, a euforia; mas falta algo mais.

No dia 05 de novembro, antes de qualquer coisa, o coreógrafo senta com toda a Companhia de Dança para conversar sobre os detalhes de movimentos, contagem, posicionamento de palco, entradas de coxias e luz. Uma das estratégias do coreógrafo é exemplificar no movimento de algum bailarino aquilo que solicita aos demais. É assim em vários momentos quando bailarinos são indicados como referência à incorporação do movimento; outro elemento de cena que chama atenção para os bailarinos que estão à frente ou atrás não adiantarem o movimento. Para o coreógrafo, os da frente são muito notórios e os de trás não têm motivo para adiantar, já que têm outros em sua frente.

O figurino não está pronto, especificamente as saias do quinteto masculino do trecho chamado *mesa branca*, impedindo a experimentação do movimento. Para o coreógrafo, se a saia não for ideal, é preciso então que a direção artística retire esse trecho da coreografia. Ao conversar com os cinco bailarinos desse trecho coreográfico, servindo também aos demais, o coreógrafo fala que a sensação do movimento implica em força, fluidez, melodia; enfatizando ainda, caso os cinco rapazes não melhorem sua performance em *mesa branca*, muito provavelmente eles deixariam a cena.

Parece que a ameaça serviu de estímulo para fazerem movimentos mais harmônicos atentos às correções mais que repetidas. Penso até que esta foi uma estratégia de choque do coreógrafo para obter resultados mais positivos; pois, ele sabe que o bailarino não gosta de ser retirado de cena. Os bailarinos respondem sobre suas capacidades nos movimentos do quinteto que têm capacidade de permanecer e chegar ao palco.

Como trata o coreógrafo, falta poesia e musicalidade à coreografia, principalmente no solo de uma das bailarinas. Também concordo com o coreógrafo, pois a impressão que tenho é que o movimento da bailarina é executado no tempo e no espaço certos, mas não ele parece não estar sendo vivido em sua intensidade, totalidade. Falta-lhe algo, falta-lhe talvez vontade ou afinidade com o que está dançando. Não me refiro em fazer caras e bocas, mas de ser significativa, pulsante numa música que mexe com o nosso sensível. Tanto é que o coreógrafo pergunta: você não acha a música bonita? Ela responde que sim. Para ele esse é um dos momentos mais belos da criação, mas ela não consegue preenchê-la, mesmo

com tantas qualidades físicas e técnicas. Pode ser que a presença do coreógrafo vede essa capacidade da bailarina e no espetáculo ela se revele. Ela é uma das mais *limpas*, tecnicamente falando.

Finalizando sua estada mais uma vez em Natal, com a Gaia, o coreógrafo despede-se e desabafa que acredita que na magia do palco com os figurinos, maquiagem, luz e público, os bailarinos aconteçam, vibrem com as intencionalidades do movimento, com o que estão dançando. Numa postura muito profissional, ele pede aos bailarinos que se cuidem: comer bem, de forma saudável, dormir cedo, repousar, concentrar-se, fazer aula antes do espetáculo ou então alongar, aquecer. Desejou ainda um bom espetáculo e boa sorte nas demais coreografias e também na montagem de figurinos que ainda faltavam.

No final do ensaio, parabenizei o trabalho desenvolvido e agradei ao coreógrafo por mais uma vez autorizar minha presença nesse processo. Cordialmente, ele pediu para eu falar sério com a Companhia de Dança sobre a apresentação, o espetáculo.

Intensificados os ensaios, no dia 06 de novembro, quando a Companhia de Dança deixa de fazer aula e começa direto aos ensaios. O diretor pede aos bailarinos que cheguem mais cedo para iniciar o aquecimento, sozinhos. Dessa forma, o ensaio passa a ser corrido, seguindo a mesma ordem do espetáculo. Os bailarinos mostram a compreensão das correções feitas durante o processo. Porém, alguns movimentos ainda não estão tão semelhantes como deveriam.

Apesar de não ter presenciado o desenvolvimento da forma de trabalho de Ivonice Satie, percebo semelhanças nas coreografias assinadas pela coreógrafa, tanto em *Kronos* como também em *Tenho um olhar...*. Os saltos e as pegadas são muito parecidos. Em *5 Peças para 8 Espécies*, observo desigualdade na contagem, no tempo musical. Reflete uma heterogeneidade que não é benéfica para a dança, pois a proposta não é essa. Em *Fantasia Agreste* os bailarinos expressam avanços coletivos. Volta e meia observo bailarinos perdidos nas coreografias. Mas, outros crescem dando mais piruetas, saltos, expressões mais significantes.

Os figurinos ficam prontos. Castelo Casado, responsável pela iluminação do espetáculo, participa do ensaio para estruturar, conhecer a luz de cada coreografia. Figurinistas e iluminadores completam o texto coreográfico. Dessa forma, eles também participam do processo de criação coreográfica.

No dia 07 de novembro os bailarinos ensaiam com parte do figurino. Nessa mesma coreografia, os rapazes ensaiam, pela primeira vez, com suas devidas saias. Direção, assistência técnica e figurinista verificam os tamanhos das saias dos bailarinos; com exceção de dois bailarinos, as saias ficam em seus devidos tamanhos. O diretor pede aos bailarinos que tragam sunga de praia, e às bailarinas maiôs para ensaiar *Fantasia Agreste*. O clima de ansiedade já é muito visível. Cada um atento e preocupado com muitas pendências de figurino e a venda de ingressos. Cada bailarino da Gaia precisa vender, no mínimo, dez ingressos para cobrir ao menos, às despesas.

Véspera da estréia do espetáculo da Gaia, dia 08 de novembro, o diretor fala para a Companhia de Dança concentrar-se, lembrar as correções, as intencionalidades... Menciona que o grupo tem toda a chance, capacidade de realizar um de seus melhores espetáculos, tecnicamente falando. No início do ensaio, o diretor tenta tranquilizar os bailarinos, mas diante da movimentação em cena, em cada trecho coreográfico, ele reage de forma que o silêncio paira sob a sala de aula. Diz não admitir na véspera do espetáculo que erros já corrigidos sejam repetidos, que os bailarinos marquem ao invés de passar a coreografia como deveria e que ainda exista bailarino perdido na execução.

Conforme o combinado no ensaio anterior, as coreografias: *Fantasia Agreste* e *5 Peças para 8 Espécies* são ensaiadas com os figurinos ou pelo menos parecido, como o caso da primeira. O corpo retira sua roupa de ensaio para ir complementando a cena com o figurino. Na roupa que veste, o corpo ressalta a narrativa de cada texto coreográfico. O corpo vai ficando também nervoso, ansioso e tenso. É a estréia, o espetáculo, e certamente o público, que lhes deixa mais inquietos e diferentes. A inquietude é de todos: bailarinos, direção, coreógrafa, assistência técnica, figurinista, iluminador...

De um modo geral, todas as coreografias haviam melhorado sua atuação; porém, num olhar mais crítico e detalhista, isoladamente os movimentos eram diferentes, as contagens também, braços, pernas, cabeças que não existiam nos textos eram colocadas, apresentadas. No último ensaio, as coreografias são vivenciadas na ordem do espetáculo. Os bailarinos que dançam a coreografia subsequente não participam da reverência, do agradecimento. Eles saem durante o apagar das luzes, conhecido como *black out*.

Concluído o ensaio, a Gaia senta para acertar os detalhes finais do espetáculo. Inicialmente, o diretor marca o horário de chegada ao teatro às quatorze horas. Combinam

para também levar os linóleos da sala de aula ao teatro. A composição coreográfica agora se encontra na explicação sobre a maquiagem de cada uma, com suas respectivas cores. O cabelo também é explicado, apesar de permanecer a dúvida de *Fantasia Agreste*, com relação às tocas das bailarinas. Os bailarinos(as) provam suas respectivas sungas e maiôs para os devidos ajustes. Após a passagem das coreografias, os bailarinos retiram os linóleos da sala de aula, deixando-os já enrolados prontos para serem transportados para o Teatro Alberto Maranhão. Ele parabeniza a Companhia de Dança pelo esforço em buscar patrocínios e disponibilizar nas idas e vindas de coreógrafos, seguidos de almoços e jantares. Os detalhes de figurinos serão resolvidos até o dia seguinte com os respectivos maiôs, retoques nas saias, cabelos das bailarinas.

## **O Espetáculo**

No dia 09 de novembro de 2001 estréia o espetáculo *Atos* da Gaia Cia. de Dança. Antes de abrirem as cortinas muitas ações antecedem. Quando cheguei ao teatro, antes das quatorze horas, horário estabelecido para os bailarinos, estava o trabalho de luz com Castelo Casado, responsável pela iluminação do espetáculo, o diretor da Gaia Edeilson e os técnicos do teatro. Alguns bailarinos estavam no palco alongando-se e conversando ao mesmo tempo. Às três horas da tarde, muita coisa ainda tinha que ser feita, como por exemplo, os figurinos de *Fantasia Agreste* não estavam prontos, faltavam chegar as tocas, as camisas dos rapazes e colocar os saíotes nos maiôs das bailarinas.

Problemas burocráticos também surgiram. A Companhia de Dança recebeu a notícia que tinha que pagar, em cada dia, 15% dos direitos autorais que antes havia sido liberado pelos coreógrafos. Teve ainda, a diferença de ingressos vendidos entre estudantes e inteiros. Esses acontecimentos mobilizam e preocupam os bailarinos e toda a equipe, pois são eles que desempenham essas funções na Companhia.

Chegam, as saias do figurino das bailarinas do texto *Fantasia Agreste*. O criador de figurino aplica-as nos maiôs das bailarinas que, por sua vez, juntam-se e ajudam umas as outras a costurar seus saíotes. As tocas, que também compõem esse figurino foram feitas de uma única cor. Mais um imprevisto, pois teriam que ser cores diversificadas nos tons dos maiôs. A camisa dos rapazes chega também à tarde.

Eu ficava entre um camarim e outro, conversava e percebia a aflição dos bailarinos ao verem o tempo passar e não irem ao palco para marcar luz e passar as coreografias, a chamada: marcação de palco, em que os bailarinos aprendem seu exato lugar no palco, o seu foco de luz, a entrada, saída e passa a reverência final de cada balé. Depois de fazer isso em todas as coreografias, inicia o ensaio geral, em que se realiza a seqüência das coreografias com as luzes e os figurinos, principalmente aqueles que não foram experimentados anteriormente, por exemplo, as tocas das bailarinas. Nesse contexto, a marcação de palco foi extremamente rápida e o ensaio geral praticamente não existiu. As coreografias foram passadas uma única vez e terminou dez minutos antes do espetáculo começar, ou seja, vinte horas e cinqüenta minutos; mal a Companhia de Dança teve tempo de lavar o rosto e iniciar a maquiagem. Banho nem pensar, a não ser no final de tudo.

Começa a caracterização dos bailarinos: bases, sombras, lápis, batons, cabelos vão dando mais forma à criação. Juntos, compõem a criação dessa arte. Os figurinos, últimos a serem colocados dão o toque final do artista que corre em direção ao palco para apresentar-se ao grande público. Silêncio na platéia ao abrir as cortinas. A luz, a música, o figurino, maquiagem e cenário realçam e completam a cena do corpo no palco.

Na movimentação dos imprevistos, ansiedade da estréia, a corrida contra o tempo para evitar atrasos, o corpo circula pelos camarins, despido. Isso não é preocupação para a grande parte da Companhia de Dança. De um modo geral não existe um medo ou vergonha dos bailarinos(as) em trocar de figurino na frente do outro, mesmo que seja de sexo diferente, da direção artística/técnica. Certamente existem os mais contidos, mas ainda assim expressam, sabem lidar com o nudismo do outro. Numa situação específica, uma bailarina, ao trocar-se para o balé seguinte, percebeu que sua colega estava atrasada para entrar em cena; então, mesmo nua foi ajudar as duas colegas: uma bailarina ajudou no cabelo e a outra a vestir a sapatilha.

Os bailarinos convivem com a ajuda do outro que não vai entrar em cena naquela coreografia, ou então, aquele que já está pronto para entrar em cena corre para ajudar o que está precisando. Sobem correndo as escadas, posicionam-se em suas coxias, desejam boa sorte! É também nos bastidores, por trás do palco ou nas coxias, que as relações entre os bailarinos(as) criam imagens para a amizade. A exemplo, quando os bailarinos que não dançam determinada coreografia assumem a responsabilidade de ajudar os demais na troca de

figurino, construção do penteado, alterações na maquiagem quando saem de cena para entrar em outra. Alguns bailarinos fazem a troca no próprio palco, em que o colega já o espera com o figurino na mão.

Entre um *Ato* e outro, o diretor geral/artístico vai até os camarins agilizar os bailarinos e saber se pode dar início e/ou continuidade ao espetáculo. Sua preocupação maior é o tempo de espera da platéia. O espetáculo inicia com a coreografia *Kronos* já apresentada pela Companhia de Dança, por isso não analisada nesse estudo. Terceiro toque, hora das cortinas se abrirem. Os bailarinos já estão em seus devidos lugares nas coxias. O diretor dirige-se para a sala de som. De lá apresenta o nome de cada texto coreográfico, as criações coreográficas, normalmente atribuídas ao coreógrafo, como também as criações de figurino, luz e os bailarinos que dançam a coreografia.

Outro aspecto interessante é a vibração e contemplação dos bailarinos diante da apresentação. Eles vibram com um salto que foi bem sucedido diferentemente dos ensaios, aplaudem a cena do outro, realizam a contagem com os dedos da mão numa coreografia cujo tempo da música é difícil, para que o outro possa ter a certeza do tempo de entrada no palco, mesmo estando em lados opostos das coxias. Além disso, eles incentivam o colega a dar continuidade, quando acontece qualquer incidente de palco: erros, quedas, esbarrões.

O olhar atento dos bailarinos nas coxias revela concentração e responsabilidade no movimento dos que estão no palco. Juntos, os bailarinos encontram essas formas, desde o ensaio, para tudo sair no tempo certo, de maneira satisfatória, bem sucedida.

Numa avaliação da estréia, diria que foi o ensaio geral que não aconteceu anteriormente. Infelizmente os bailarinos e equipe técnica e de palco não tiveram condições de trocar experiências e informações tranquilamente. Sendo assim, existiram erros de bailarinos fora do foco de luz, bailarinos no espaço de outro no palco, as saídas de cena... Foi na estréia que o figurino de todos os textos foi testado. Atento à coreografia *Fantasia Agreste*, o figurinista percebe que as camisas dos bailarinos estavam grandes. Tendo sido corrigidas para o segundo dia de espetáculo.

Quando terminado o dia de estréia, os bailarinos se revelam como alunos após uma avaliação: Como foi? Como me saí? Você gostou? São perguntas corriqueiras entre os bailarinos. Àqueles que não dançam naquele dia, atuam como observadores, críticos do colega.

Por ter acompanhado o processo, penso que as lacunas podem ser entendidas em função de um acúmulo de tarefas por parte do diretor geral em desempenhar questões administrativas, burocráticas e artísticas; como também dos bailarinos, que além de dançarem, possuem tarefas extras de irem atrás de costureiras, tecidos, roupas em geral para compor o figurino, buscar patrocínios tanto para o espetáculo como para apoiar os coreógrafos em Natal. Outro aspecto importante foi o tempo disponibilizado de três semanas, incluindo finais de semana e feriados, antes do espetáculo, para realizar os ajustes e correção de movimentos.

Os “atrasos” e imprevistos dificultaram uma grande estréia para a Companhia de Dança, podendo ter sido melhor; não somente por parte dos bailarinos que apresentou as mesmas falhas do ensaio, ainda em sala de aula; como também realizaram as correções. Certamente, os atrasos de contagem tornaram-se mais explícitos, assim como o posicionamento de palco para quem acompanhou o processo coreográfico antes dele ir ao palco. Mas, também ocorreram erros e falhas técnicas como por exemplo, soltar música errada, o tempo de espera significativa da segunda para terceira coreografia do primeiro ato, a luz fora de cena.

Após os aplausos, cumprimento do público ao fechar as cortinas e nos camarins, os bailarinos tomam banho e/ou trocam de roupa para retomar os trabalhos no dia seguinte. A expressão dos bailarinos(as) é de cansaço e de uma necessidade de superação no dia seguinte. Para eles, o sábado será melhor, mais tranquilo, ainda mais belo.

O segundo dia de espetáculo, 10 de novembro de 2001, os bailarinos vão chegando aos poucos. Quando todos estão presentes, o diretor convoca uma reunião para avaliarem a estréia. Direção geral, artística e técnica, juntamente com os bailarinos(as) discutiram as lacunas, os erros cometidos e apresentaram soluções. Como por exemplo, na coreografia *5 Peças para 8 Espécies* foi incluída a decida e passagem de um dos bailarinos pela porta que separa camarins e palco. Outra alteração, é a entrada no palco de um casal de bailarinos que entra posteriormente quando essa mesma coreografia já está em andamento para evitar a espera do público entre uma coreografia e outra como aconteceu na estréia.

Após acertos finais, foi determinado então a programação do dia: definir as luzes, iniciar ensaio e fazer aula. Porém, o tempo traía todos. Ainda assim as marcações de luz foram feitas com mais calma. Depois todos os acertos, cada texto coreográfico é passado com

a devida iluminação. O relógio não pára e o ensaio acaba terminando às vinte horas e trinta minutos.

Durante o ensaio, as bailarinas em *Fantasia Agreste*, utilizam, experimentam a toca, desta vez cada uma tinha uma cor diferente. Mas, após o ensaio, o figurinista questiona: “como foi dançar com a toca”? Elas respondem, em sua maioria, que não aprovaram, alegando que as tocas caíam durante a coreografia, principalmente nos movimentos de arrastar-se no chão, como também, as tocas dificultavam o movimento da cabeça, uma vez que, estavam amarradas ao queixo. O uso da toca é suspenso. Fica então decidido que elas fariam penteados diversificados. Apenas uma bailarina apresentou-se com a toca. Cogita-se a possibilidade de colocar elástico por volta da cabeça, ao invés de amarrar. Mas isso só na próxima apresentação, num outro espetáculo.

Trinta minutos, foi um tempo considerável para que os bailarinos fizessem maquiagem e cabelo com calma, trocassem de roupa e fizessem seu aquecimento. Antes de entrar no palco, cortinas fechadas, a Gaia Cia. de Dança concentra-se com toda a equipe de direção, técnica, luz, figurino. Enquanto eu registrava a imagem, também fui convidada a fazer parte da oração; todos nós nos abraçamos e desejamos boa sorte. Ainda há um tempinho antes dos três toques; é o tempo que os bailarinos utilizam para alongar-se por trás do palco, passar alguns movimentos, fazer abdominais e flexões, repassar, fazer acertos finais de determinada coreografia, correr em círculo pelo palco. Cada um descobre ou percebe sua necessidade para que possa entrar em cena. Esses acontecimentos de concentração, oração e atitudes diversas não foram realizados na estréia.

A ajuda entre os bailarinos segue da mesma forma, auxiliando o colega a se trocar, a compor maquiagem e cabelo de outra coreografia. Nas coxias, aqueles que não dançam, ficam assistindo atentos aos colegas, ajudando na contagem da música, segurando as roupas que serão trocadas rapidamente nas coxias. O diretor em cada *Ato* vai até os camarins para agilizar os bailarinos a retomarem o espetáculo sem grandes atrasos.

Sem dúvida, houve um melhor desempenho de toda a Companhia de Dança e a equipe técnica e artística em todas as coreografias nessa noite; apesar do imprevisto de uma das bailarinas cair ao entrar no palco em *Fantasia Agreste*; e ainda acontecerem erros técnicos com movimentos visualmente desiguais e em contagens diferentes.

No final, todos entram no palco - diretor, assistente, coreógrafa (somente uma), bailarinos - para agradecerem ao grande público. É a reverência final do espetáculo *Atos*. Fechadas as cortinas, parte do público vai até o palco ou camarins cumprimentar a Gaia Cia. de Dança. Muitos abraços e beijos são destinados àqueles que se tornaram arte dançante. Os bailarinos seguem para os camarins para tomar banho, trocar de roupa e reunir-se numa confraternização. Mas antes disso, é preciso retirar os linóleos do palco e devolvê-los à sala de aula no dia seguinte.