

CAMILA BERNARDES DE SOUZA CAMPOS

CORPOS URBANOS

Cena 11 Cia. de Dança [ou] Vinculações entre Dança, Corpo e Cidade

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Haroldo Gallo

Campinas
Fevereiro - 2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C157c Campos, Camila Bernardes de Souza.
Corpos urbanos: Cena 11 Cia. de Dança [ou] vinculações
entre dança, corpo e cidade. / Camila Bernardes de Souza
Campos. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Haroldo Gallo.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Cena 11 Cia. de Dança. 2. Dança. 3. Corpo. 4. Cidade.
I. Gallo, Haroldo. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Urban bodies: Cena 11 Cia. de Dança [or] the connections
between dance, body and city.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cena 11 Cia. de Dança ; Dance ; Body ;
City.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Haroldo Gallo.

Prof. Dr. Ernesto Gionanni Boccara.

Prof^a. Dr^a. Márcia Strazzacappa.

Prof^a. Dr^a. Regina Aparecida Polo Muller.

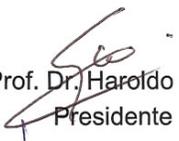
Prof^a. Dr^a. Nubia Bernardi.

Data da Defesa: 25-02-2010

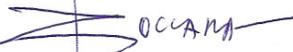
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

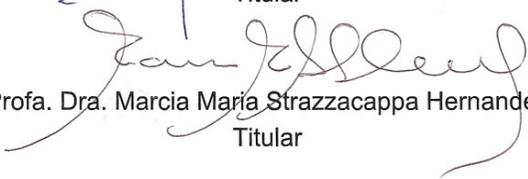
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Camila Bernardes de Souza Campos - RA 1412 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Haroldo Gallo
Presidente



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Titular



Profa. Dra. Marcia Maria Strazzacappa Hernandez
Titular

Para Maria Elena Bernardes, minha mãe,
pela vida compartilhada.

Para Gica Alioto (*in memoriam*) e Ander-
son Gonçalves (*in memoriam*), pela cora-
gem em dançar o impossível.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao Professor Haroldo Gallo pela acolhida. Nos encontros de orientação, que infelizmente não foram muitos, eu sempre saía embevecida com tudo que havia aprendido. Haroldo, sou grata por tudo: pelas suas aulas, pelas conversas, pelo “colo”, pela sua disponibilidade em ajudar, pela cumplicidade e, principalmente, por ter aceitado o desafio de “calçar as sapatilhas”.

No exame de qualificação pude contar com as leituras dos professores Ernesto Boccara e Regina Muller. Os agradeço muito pelas preciosas observações. Pelo pouco tempo que restava para a conclusão deste trabalho, nem tudo o que foi sugerido pôde ser incorporado ao texto. Mas suas observações estão muito bem guardadas e, certamente, serão usadas em outra oportunidade.

À Professora Iara Lis Schiavinatto devo meu gosto pela pesquisa. Desde os tempos da iniciação científica, quando pude contar com sua orientação, sua atitude firme, alerta e apaixonada pelo trabalho, me ensinou muito do que sei.

À Professora Holly Cavrell, que com prontidão e carinho se dispôs a fazer o abstract. Hollynha, querida, sou grata por cada um dos seus ensinamentos, por sua amizade, por sempre ter confiado em mim e ter me dado tantas oportunidades de aprender.

À querida Suzana Cortez, pela paciência e generosidade em ler e corrigir todo o texto.

Ao Gustavo Scaranelo, meu namorado, agradeço pelo amor sem medida, pela espera, pela paciência, por todo cuidado - especialmente nos meus momentos de fragilidade - , pela ajuda indisponível com as imagens, por todo incentivo e por sempre me mostrar o lado leve e alegre de cada coisa.

Aos amigos, meu carinho eterno por compreenderem a minha ausência e pelas palavras de encorajamento. Peço licença para mencionar alguns deles: Ao André Ratto Rodrigues, pela parceria imbatível e por ter “aproximado as fronteiras” entre Brasil e Canadá. À Gabriela Abbud, Danilo Piva, Camila Yazbek, Jean-Luc Pilon, Nadia Ben Meriem, Ricardo Turqueto, Renato Miguel, Maryse Lemay, Laurence Lemay, trupe Va-Nu- Pieds e ao grupo de Aikido, por terem feito com que eu me sentisse sempre em casa quando estava em Montréal. À Laura Saad e Bruno Benites, que além de sempre me apoiarem, pacientemente me “salvaram” de cada um dos edemas de glote que minha cabeça inventou. Ao Alvaro Marinho, que dividiu comigo minhas ansiedades e me ensinou com toda calma e boa vontade a utilizar o *InDesign*. À Carmem Morais, que compartilhou comigo as angustias do processo de seleção e me presenteou com *A Dança dos Encéfalos Aceso*s, bibliografia essencial para o trabalho.

À Cláudia Tubino, Eموke Galembeck e Mirtes Miyuki Shibuya por fazerem das minhas manhãs de quinta-feira sempre coloridas e cheias de luz. Muito obrigada, minhas queridas, sem vocês talvez não tivesse chegado aqui com o coração tranquilo.

Maria Elena Bernardes, minha mãe, foi sem dúvida a pessoa mais im-

portante nesse processo. Foi mãe zelosa e co-orientadora: torceu por mim, me colocou no colo, cuidou para que eu não precisasse me preocupar com as tarefas do cotidiano e, ao mesmo tempo, cobrou produção, cronogramas, me ajudou com a redação e me deu incontáveis dicas... Minha mãezinha amada, que com muita força e clareza nunca me deixou “sair da reta” – muito embora sempre tenha se esforçado para compreender os meus atalhos – , que sempre se desdobrou para que eu fosse feliz, que cuida de mim mais do que dela mesma. Palavras faltam para dizer o quanto a amo e sou grata por compartilhar a vida com ela.

Por fim, agradeço ao *Cena 11 Cia. de Dança* pela inspiração, por me fazer enxergar que a beleza também está no imperfeito, no improvável e, principalmente, por me trazer a certeza de que algumas coisas só ficam bem ditas quando dançadas.

Campinas, 7 de fevereiro de
2010.

“O modo de pensar o mundo é modo de realizá-lo na carne”

Helena Katz

RESUMO

Este trabalho teve por finalidade identificar possíveis relações entre corpo e cidade, e como tais relações podem revelar-se através da linguagem da dança. Interessou perceber de que maneira o espaço urbano torna-se um constituidor de referências do corpo contemporâneo, e como tais referências passam a dialogar com o resultado estético de criações coreográficas. Para tanto, foi proposta uma pesquisa centrada no repertório coreográfico do grupo Cena 11 Cia. de Dança (Florianópolis-SC) que, além de ter grande importância para a expansão da dança contemporânea brasileira mundo a fora, possui uma série de características específicas em seu repertório coreográfico que remetem à cidade e ao corpo urbanizado. Entretanto, não se tratou de fazer uma análise crítica das obras do grupo, ou estudar especificamente a cidade de Florianópolis. Antes, objetivou-se fazer um estudo dos aspectos comuns às cidades contemporâneas e a partir daí, compreender de que maneira tais aspectos constituem a corporeidade do bailarino e conseqüentemente a estética de sua dança. Pretendeu-se, ainda, entender em que medida uma criação coreográfica pode também ser vista como um dos modos de a cidade escrever sua experiência contemporânea, como a dança torna-se uma forma de comunicação/linguagem da cidade e, assim, como ela pode tornar-se uma forma de conhecimento do cotidiano.

ABSTRACT

This work sets out to identify possible relations between the body and the city, and how these relations are revealed through the language of dance. It's import is in recognizing the way urban space becomes an embodiment of references for the contemporary body, and how these references negotiate with the aesthetic result of choreographic creations. To do this I propose a study grounded on the repertory of the group, Cena 11 Cia. de Dança (Florianopolis -SC), which besides being important in spreading Brazilian contemporary dance throughout the world, possesses a series of specific characteristics within their choreographic repertoire which integrate the city and an urbanized body. Needless to say this work is not an critical analysis of the group's works, or even a specific study of the city of Florianopolis. Prior to this a study was made of common aspects of con temporary cities and from this, an endeavor was made to understand in what way these aspects constitute the corporeality of the dancer and consequently the aesthetic of his dance. I propose, furthermore, to understand in what measure a choreographic creation could also be seen as one of the ways a city writes it's contemporary experience, and how dance becomes a form of the city's communication/language as well as a form of quotidian knowledge.



Sumário

INTRODUÇÃO: Delimitando um território de trabalho	21
CAPÍTULO I – APROXIMAÇÕES ENTRE A LIGUAGEM DA DANÇA E DA CIDADE	33
1. Cidades Construídas, Corpos em Construção	37
2. Entre o Corpo e a Dança: a Cidade	47
3. Dança, Corpo e Cidade: Fios que Atam	55
CAPÍTULO II – CENA 11 CIA. DE DANÇA: SOBRE A VONTADE DE ULTRAPASSAR	59
1. O Estado do Inacabado no Corpo	63
2. Os Espetáculos	71
3. A Percepção Física e a Construção de um Corpo Presente	83
4. O Corpo Estendido: O Cena 11 e a Incorporação de Tecnologias	89
CAPÍTULO III – IN’PERFEITO, VIOLÊNCIA E SKINNERBOX: PADRÕES CORPORAIS EM AÇÃO	95
1. In’perfeito	101
2. Violência	109
3. Skinnerbox	119
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	133
BIBLIOGRAFIA	145
VIDEOGRAFIA	151
CRÉDITOS DE IMAGENS	153

INTRODUÇÃO

Delimitando um território de trabalho



Foi em Julho de 1999, durante o 17º Festival de Dança de Joinville, que tive meu primeiro contato com a estética de difícil absorção proposta pelo grupo *Cena 11 Cia. de Dança*. Naquela época, ainda com 16 de anos de idade, meu gosto pela dança limitava-se ao balé clássico, ao sapateado americano e a dança irlandesa, rejeitando com árdua convicção – tipicamente adolescente – qualquer proposta que não se aproximasse dos padrões estéticos por mim considerados ideais. Entretanto, na noite de 29 de julho daquele ano, acabei me deparando com corpos que buscavam uma contínua desconstrução, que se arrastavam pelo chão e que se atiravam uns contra os outros. Corpos quase que borrados e disformes, pareciam propositalmente evidenciar aquilo que para mim, até então, soava como “movimentos desafinados”. Eram Alejandro Ahmed e o *Cena 11* que apresentavam *In’Perfeito*. Ao fim do espetáculo, abraçada aos meus (pre)

conceitos, saí da sala indignada e me perguntando “onde está o compromisso dessa gente com a beleza?”. O que eu não poderia imaginar, naquela noite, é que “aquela gente” seria responsável por me fazer perceber que a beleza também mora no lado grotesco das coisas, inclusive da dança.

Em 2000, quando ingressei no curso de Graduação em Dança da Unicamp, a dança contemporânea passou a fazer parte do meu cotidiano, ampliando meu vocabulário corporal e afrouxando significativamente meus laços com as convicções que antes defendia com tanto afinco. Passei, então, a ter contato com as mais diversas propostas artísticas e, assim, aquilo que em 1999 parecia ser um “descaso com a beleza” tornou-se, primeiramente, motivo de fascínio e, alguns anos depois, objeto de estudo. Durante os quatro anos de graduação, pude – entre tantas outras coisas enriquecedoras – assistir a outros trabalhos do *Cena 11* e, na medida em que me familiarizava com os elementos que definiam a assinatura do grupo, meu interesse em compreendê-los, crescia. Mas foi só em 2005, quando cursei como aluna especial a disciplina *Arte e Cidade* do programa de pós-graduação em Artes da Unicamp, é que comecei a pensar em possíveis vinculações entre a linguagem da dança contemporânea e a linguagem das cidades. Tais ideias passaram a ganhar formas mais definidas no semestre seguinte, quando cursei uma segunda disciplina, também como aluna especial, ministrada pelos professores Ernesto Giovanni Boccara e Haroldo Gallo. Das longas discussões que aconteceram no curso, e de outras que tive exclusivamente com o professor Gallo, nasceu o projeto de pesquisa que deu origem a esta dissertação.

Apesar do evidente interesse que tenho pelas obras do coreógrafo Alejandro Ahmed, este trabalho não tem como objetivo fazer um estudo sobre o grupo *Cena 11*. Antes, procura-se fazer um levantamento das possíveis

vinculações entre a estética da dança contemporânea e o lugar onde esta é construída: o espaço urbano. Objetiva-se, também, compreender de que forma a linguagem da dança torna-se uma possibilidade de decodificação da cidade, entendendo de que maneira uma criação coreográfica pode também ser vista como um dos modos de a cidade escrever sua experiência contemporânea, e como a dança torna-se uma forma de comunicação/linguagem da cidade, tornando-se, assim, uma forma de conhecimento do cotidiano.

Dessa maneira, fica claro que o *Cena 11* é aqui entendido como uma referência, um exemplo de uma estética que se repete (e que pode ser verificada) em outros diversos grupos de dança espalhados pelo mundo.⁽¹⁾ Deste modo, diante de tantos outros grupos que também evidenciam, através de seus vocabulários corporais, o suposto vínculo entre dança contemporânea e espaço urbano, a escolha em trabalhar com o *Cena 11* se deu, primeiramente, pela minha familiaridade com as obras do grupo. A segunda razão, pauta-se na ausência quase que total de ruptura estética nos trabalhos produzidos por Ahmed, facilitando a construção de um pensamento lógico no que tange os processos de interação que aqui pretendo evidenciar. Além disso, é inegável a importância do *Cena 11 Cia. de Dança* para a expansão da dança contemporânea brasileira mundo afora.

Julgo fundamental ressaltar, mais uma vez, que não se trata de fazer uma análise crítica das obras do grupo, tampouco estudar especificamente a cidade de Florianópolis, uma vez que a escolha por pesquisar o *Cena 11* foi feita pelos aspectos estéticos coreográficos das suas com-

(1) São exemplos: *Impure Company*, grupo da Noruega dirigido por Hooman Sharifi; *Ultima Vez*, grupo sediado na Bélgica, criado e dirigido de Wim Vandekybus; *Siedler Cia. de Dança*, grupo brasileiro que conta com a direção de Elke Siedler; e o grupo também brasileiro *Kaiowas* dirigido por Karina Barbi.

posições, e não pela cidade que sedia o grupo. Cabe lembrar que mesmo os integrantes da companhia provêm de vários locais do Brasil e até mesmo do exterior, como no caso de Alejandro Ahmed, uruguaio, diretor e coreógrafo do *Cena 11*. Minha proposta é, portanto, fazer um estudo centrado nos aspectos comuns às cidades contemporâneas e a partir daí, compreender de que maneira tais aspectos interagem com a corporeidade do bailarino e, conseqüentemente, com a estética de sua dança.

Faz-se necessário também esclarecer que dentre os referenciais teóricos possíveis para a realização deste trabalho, destacam-se os conceitos de *fenótipo estendido* e de *corpografias urbanas*, o primeiro apresentado pelo etólogo evolucionista Richard Dawkins, e o segundo, por Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dutra Britto - ambas professoras de UFBA .

É da experiência urbana, em especial da experiência corporal da cidade, que surge o conceito de *corpografias urbanas*. Trata-se de uma espécie de cartografia da memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, ou uma grafia urbana – da própria cidade vivida – que fica inscrita e que também configura o corpo de quem a experimenta: “*Através do estudo dos movimentos e gestos do corpo (padrões corporais em ação) poderíamos decifrar suas corpografias e, a partir destas, a própria experiência urbana que as resultou.*” (Berenstein, 2007:09)

Já o conceito de *fenótipo estendido* foi sugerido por Dawkins em 1982. Em *The Extended Phenotype*, o autor aponta a ideia de que um gene tem influência no ambiente onde vive o organismo em que ele se encontra através do modo como manipula o comportamento deste organismo. Assim, o efeito fenotípico não se limita ao corpo de

um indivíduo, mas também interage com o ambiente em que ele vive.

A ideia de *meme*, definida por Dawkins em 1976 como a unidade mínima de informação cultural, assemelha-se à ideia de gene como a unidade mínima de informação biológica. Tal qual os genes, que são moléculas replicadoras, os memes são os replicadores da informação : “*um padrão de informação, contido em uma memória individual, que é capaz de ser copiado para outra memória individual*” (Heylighen, 1998: 03). Assim, o conceito de *meme* torna-se parte desta discussão na medida em que aparece implementado em *fenótipos estendidos* – uma roupa, uma música, uma dança ou uma obra arquitetônica – e cria conexões singulares entre corpo e ambiente, corpo e cultura. De fato, todos os corpos estão expostos a uma constante re-organização, arranjos e acordos, causados pelo contato com outros corpos e com o ambiente, bem como pelas ideias que habitam o mundo da cultura, pelas mídias e pela difusão incessante de informações – “*Arranjos em tempo real, contínuos. Não há corpo intocável.*” (Spanghero, 2005:17)

O objetivo aqui é chamar a atenção para uma das características mais importantes dos corpos: a sua determinância para a mudança na relação com o ambiente. A cada nova informação, o cérebro cria registros e transforma para si as imagens que tem do próprio corpo. Isto posto, a imagem corporal produzida pela percepção que o cérebro faz através de estímulos gerados pelas mais diversas ambiências, não é imutável uma vez que essa imagem corporal é “*um constructo em andamento, aberto para rápida influência de truques e de novas tecnologias.*” (Clark, 2003:59) O corpo não é um ente pronto e por sua natureza humana incompleta é passível de transformação. Ele coexiste com as informações que o tocam, se transforma e transforma o meio onde está inserido. Os processos de criação em dança assumem, então, a caracte-

rística de um processo de “contaminação”: o corpo que dança revela seu ambiente e revela também a forma como conseguiu se adaptar e fazer acordos:

(...) o corpo como um resultado sempre transitório dos processos de co-evolução que pautam a vida na Terra. A coleção de informações que dá nascimento ao corpo humano o faz quando se organiza como uma mídia dos processos sempre em curso – daí a transitoriedade de sua forma. Por isso, olhar o corpo representa sempre olhar o ambiente que constitui sua materialidade. O verbo precisa estar no presente (constitui) para dar ênfase ao caráter processual dessas operações, em fluxo inestancável, que fazem descer na enxurrada que sua argumentação teórica promove, as antigas separações entre natureza e cultura.

(Greiner & Katz, 2004:14)

Assim, pensando no corpo como um resultado provisório de acordos com o ambiente que o contextualiza, três objetivos foram traçadas no intuito de mapear a pesquisa. O primeiro deles trata de compreender as transformações corporais ocasionadas pelas vinculações entre corpo e o meio urbano, e de que maneira estes dois entes reúnem-se através de sensações táteis e sinestésicas. A partir daí, traça-se o segundo objetivo: entender de que forma uma criação coreográfica pode tornar-se reveladora da experiência contemporânea da cidade, e como a coreografia passa a ser uma possibilidade de linguagem dessa experiência. Por fim, procura-se compreender como os acordos surgidos do diálogo entre corpo e cidade revelam-se enquanto *fenótipo estendido* na estética e no argumento das composições coreográficas do grupo *Cena 11 Cia. de Dança*.

Para o cumprimento destes objetivos, a pesquisa teve como base um estudo bibliográfico centrado nos diferentes temas que perpassam este trabalho: Dança, Corpo e Cidade. Contou-se também com a observação ao vivo dos espetáculos *Violência*, *Skinnerbox*, *Pesquenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente*, *SIM – Ações Integradas de Consentimento*

para *Ocupação e Resistência*, além da observação de imagens fotográficas e videográficas de todas as obras produzidas pelo *Cena 11*. Algumas das imagens fotográficas estudadas foram inseridas ao longo do texto com o objetivo de auxiliar a compreensão de ideias sugeridas, e também facilitar a visualização dos momentos coreográficos descritos no último capítulo.

O trabalho é apresentado em três capítulos. O primeiro capítulo procura evidenciar as aproximações entre as linguagens da cidade e da dança contemporânea, assim como compreender como se dão os arranjos nos processos coevolutivos estabelecidos entre a cidade e os corpos que nela habitam. Consequentemente, tem ainda como objetivo entender a maneira como tais corpos “revelam” suas experiências urbanas através da dança que produzem. Já o segundo capítulo pretende fazer um levantamento da história do grupo *Cena 11 Cia. de Dança* – sua formação, obras e técnica utilizada – que servirá, no terceiro capítulo, como objeto de análise para exemplificar as relações sugeridas no primeiro capítulo. Para realizar tal análise, foram selecionados três dos dez espetáculos já produzidos pelo *Cena 11*: *In’Perfeito* (1997), *Violência* (2000) e *Skinnerbox* (2005). Minha preferência por trabalhar com estas três obras justifica-se por acreditar que exista certa continuidade entre elas, como se juntas formassem uma espécie de trilogia: o corpo-marionete, o corpo-videogame e o corpo-robô. Por fim, procuro tecer algumas considerações que esclarecem as possíveis vinculações entre dança, corpo e cidade.

Capítulo I

Aproximações entre as linguagens da cidade e da dança



1. Cidades Construídas, Corpos em Construção

Este capítulo pretende estudar possíveis relações entre corpo e cidade, e como tais relações podem revelar-se através da linguagem da dança. Interessa perceber de que maneira o espaço urbano torna-se um constituidor de referências do corpo contemporâneo, e como tais referências passam a dialogar com o resultado estético de criações coreográficas.

É freqüente evidenciarmos as vinculações entre linguagem corporal e a linguagem das cidades expressas por atributos como mobilidade e espaço, transitoriedade do tempo e a permanência da arquitetura. Aqui, a utilização do termo *cidade* carrega o sentido de multiplicidade e diversidade. Não somente porque nenhuma cidade é igual à outra, mas também porque todas elas são múltiplas. Uma cidade sempre esconde outra cidade: uma cidade durante o dia não é a mesma durante a noite, aquela da segunda-feira não é aquela do domingo. Todas as cidades carregam milhares de vestimentas, e estão em

permanente transformação: *“Toute ville a mille vêtements dans sa garde-robe et se travestit en permanence, jouant de son charme.”* (Paquot, 2006:06)⁽¹⁾

Também será necessária uma visão mais abrangente do corpo, que não se atenha às três dimensões da perspectiva, mas que incorpore as alterações deste, para entendermos a sua alocação e sua dimensão pessoal no cenário urbano. Numa primeira instância de contato há a pele. Esta é fronteira física entre o corpo e a dimensão espacial do entorno. Em seguida, a extensão desta pele, constituída pela roupa que vestimos como seu abrigo. Inegavelmente, nessa mesma continuidade do ponto de fuga (por analogia da visão perspectivada), está a nossa dimensão do espaço pessoal, composta e estruturada por certa gramática de organização espacial regida pelo nosso vocabulário pessoal de imagens e signos. Dessa extensão de dimensão espacial, surgem configurações que extrapolam a semântica do universo pessoal, tais como a tessitura dos espaços, o desenho da paisagem urbana e a organização ambiental da cidade. Todas essas dimensões podem ser vistas como camadas que sobrepostas constituem um olhar específico por meio do qual podemos visualizar a relação do corpo com a cidade.

O objeto de estudo “cidade” aqui abordado é, na verdade, um ente abstrato, uma representação dos atributos do abrigo construído pelo homem para sua vida, que se distingue do meio rural e que é visto por meio do seu desenvolvimento temporal sem necessidade de inserção histórica. Assim, não se fará referências lineares nem específicas às cidades variáveis temporal e espacialmente. O que aqui se faz necessário é a compreensão da cidade enquanto tipo, que contenha os atributos comuns a todos os elementos do

(1) “Toda cidade possui mil vestimentas no seu guarda-roupas e se fantasia permanentemente, brincando com seu charme.” Tadução da autora.

conjunto. Entretanto, o tempo que nos é primordial para a compreensão das relações entre cidade e corpo é o tempo presente. Como se vive atualmente nas nossas cidades? Como os nossos corpos se adaptam às “regras e aos condicionamentos” urbanos?

Nos primórdios da organização humana, as cidades não eram mais do que pequenas vilas, aglomerações formadas ao redor de uma antiga “*citê*” ou sobre o terreno de antigas propriedades rurais. Assim, as cidades eram entidades espaciais claramente delimitadas e distintas entre si e do mundo rural. Mas ao longo do tempo, o mundo transformou-se de eminentemente rural em eminentemente urbano. Na contemporaneidade, mais de setenta por cento dos homens vivem em cidades. Hoje, as cidades são formadas de construções que se espremem umas nas outras. Grandes capitais, metrópoles e megalópoles são cenários freqüentemente experienciados pelo corpo contemporâneo. E são nestes espaços, por vezes racionalizados, por vezes asfixiados e deteriorados, que o corpo deve aprender a viver, a mover-se, a respirar, a proteger-se, a distender-se. Se num primeiro momento a cidade foi vista como libertadora dos estreitamentos do mundo comunitário e rural, e também como asseguradora do desenvolvimento de personalidades independentes, em outro momento, esta cidade é (transformada em) impregnada de ideologia. Isto resultou não só do fenômeno da urbanização, mas também do processo de planejamento e/ ou do projeto, como ação organizada e intencional do homem, que dela decorre e que se articula com a programação da sociedade desde o Estado, através de seus planejadores, arquitetos e urbanistas.

De acordo com Henri Lefebvre (1991), o espaço da cidade torna-se mais amplo, passando a compreender não só a produção das mercadorias, mas também a produção e reprodução das relações produtivas, fazendo com que

todos os espaços da sociedade, tornem-se lugares de estratégia de produção, tanto no sentido restrito (compra e venda de mercadorias e bens de serviços), como no sentido da produção mais ampla, que envolve as relações sociais, os conhecimentos e valores. Assim, a natureza primeira (corpo) e a natureza produzida (a cidade, o pensamento), passam a decorrer de estratégias de produção, controle e planejamento, o que nos mostra que o caráter libertário carregado pela cidade no seu advento contém em si o germe de uma espécie de liberdade condicionada. A vocação libertária original da cidade é substituída pelo condicionamento imposto pelo complexo meio urbano dos dias atuais.

Essa apropriação da ideia do condicionamento do corpo pode ser identificada como paradigma conceitual na história recente, sendo o urbanismo – cuja essência é a abordagem da cidade – um exemplo esclarecedor, especialmente por seu instrumento de intervenção no espaço, através do planejamento urbano. Os primeiros planejamentos urbanos surgiram amparados na crença de que uma configuração feita *a priori*, determinaria tanto os usos que o corpo faria das ruas quanto os relacionamentos urbanos. O passar do tempo incorporou ao pensamento urbanístico a ideia de que, ao traçado único e original do projetista, sobrepõe-se uma pluralidade de outros traçados sugeridos pelos usos efetivos da cidade pelo cidadão: “*O aspecto das construções e dos objetos que nos cercam e que utilizamos possuem uma função independente de seu uso prático*” (Jorn, 1954 apud Jacques, 2003:14). Uma vez contrapostos, estes dois traçados podem não estabelecer correspondência entre si. Nesse sentido, cada nova transformação urbana, tanto as proposições de entidades espaciais novas quanto às intervenções naquelas pré-existentes, provoca fissuras nas vivências corporais da população daquele lugar, influenciando afetos, memória e tempo. A rua é o lugar da vida coletiva e antagoniza com a edificação na medida em que enquanto o espaço privado pertence a um indi-

víduo, o espaço público pertence a qualquer um, a todos, ou mesmo, a ninguém. Os antigos lugares, prolongamentos e apropriações a partir da casa, transformam-se em simples espaços, ou mesmo em não- lugares. Aqui, a ideia de não-lugare faz referência ao conceito desenvolvido por Marc Augé (1994): espaços de passagem incapazes de dar forma a qualquer tipo de identidade, que caracterizam-se por não serem relacionais, identitários ou históricos.

A cada avenida larga, aberta ao fluxo, toda uma vinculação do corpo com o lugar desaparece. Circulando pela cidade que não mais lhe pertence, ele não se vincula ao espaço percorrido. Ele passa. A travessia torna-se sinônimo de um individualismo que reflete a desarticulação do corpo do homem em relação ao corpo da cidade:

*Pareciam apenas pensar em abrir caminho no meio da multidão.
Franziam o cenho e lançavam olhares para todos os lados. Se
recebiam um encontrão de outros transeuntes, não se mostravam
mais irritados; ajeitavam a roupa e seguiam apressados.*

(Poe, 1937, apud Benjamin 1994:48)

Uma vez nas ruas, homens e mulheres tendem a ser reduzidos a organismos que não têm outra preocupação e outro tempo além daqueles do “reflexo desprovido de toda reflexão” (Sant’anna, 2005:63) como se a cidade não admitisse ser reflexiva, a proporcionar o desenvolvimento da criatividade. Félix Guattari (1990)⁽²⁾ havia proposto a restauração da cidade subjetiva numa de suas vindas a São Paulo. Sair do falso nomadismo, disse ele, pois a primeira impressão é a de que nas grandes cidades há nomadismo por toda parte: “tudo circula” - músicas, chips, pessoas, automóveis -, milhares de corpos estão sempre de passagem. E, no entanto, tudo também parece estar fixo, imóvel, imutável, pois há mais agitação do que no nomadismo. Em *Corpos de Passagem* (2005), Denise Sant’Anna defende a idéia de que,

(2) Jornal do Brasil, Caderno Idéias, 29 de Julho de 1990. p.4.

em meio à agitação, falta espaço para criar, fruir, pensar e brincar. Há momentos em que os pedestres, coagidos a se submeterem totalmente às necessidades dos automóveis, assemelham-se a amebas. Estes organismos são considerados os mais simples do reino animal; neles todo estímulo exterior atinge, quase ao mesmo tempo, a superfície e a profundidade do seu minúsculo corpo. Comparado a outros organismos, o da ameba parece possuir pouco tempo para responder aos estímulos externos. Sua resposta ao exterior deve ocorrer quase ao mesmo tempo em que o estímulo é recebido. Por vezes, os cidadãos são coagidos a reduzir de tal modo o tempo de elaboração de suas respostas aos estímulos das cidades, que pouca diferença lhes resta em relação à ameba. Mesmo que haja informação em grande quantidade, não há tempo de assimilá-la e a informação acaba sendo simplesmente acumulada: *“como se agisse sempre por reflexo e jamais pela reflexão”* (Ibidem:49). E, se os sinais que não são decodificados, não se tornam informação, tem-se unicamente quase-saberes, como nos coloca Marc Guillaume (1999:74): *“(...) a acumulação sem a assimilação produz apenas quase-saberes estreitamente especializados, desprovidos de questionamento criativo.”*

Antes, vivia-se praticamente apenas no campo. Hoje, acorda-se numa cidade, almoça-se em outra e dorme-se numa terceira. E assim, como tal corpo consegue encontrar seu lugar? É ele capaz de sobreviver aos barulhos e aos odores que o agrirem, ao cotidiano frenético e aos olhares que o cercam, e à violência e à agressividade que o ameaçam? Como ele pode realmente habitar sua cidade e ser livre nos seus deslocamentos? A cada dia, percorrendo grandes ruas ou caminhos estreitos, os habitantes da cidade não cessam de adaptar seus corpos, de forçá-los, de contradizê-los: *“Les rues et les transports nous imposent leurs propres règles. Les*

corps, eux, cherchent à s'adapter ou à se rebeller." (Paquot, op. cit :04)⁽³⁾

Nesta dimensão, seus cinco sentidos são submetidos à lei deste organismo de concreto, vidro e ferro, no qual os poucos elementos da natureza que ainda restam são cercados por grades. Julien Gracq, em *La Forme d'une Ville* (1985), nos diz: "*Habiter en ville c'est y tisser par ses allées et venues journalières un lacis de parcours très généralement articulé autour de quelques axes directeurs.*"⁽⁴⁾ O corpo segue cotidianamente seus percursos rendendo-se aos eixos da cidade. Por vezes, ele se habitua e se esquece de todo o resto. Por vezes, ele procura escapar da rotina de seus gestos e jogar com suas potencialidades escondidas. Entretanto, ele é sempre obrigado a encontrar suas referências num universo saturado de barulhos, odores e imagens. Visão e audição são constantemente solicitadas. Hoje, andamos cercados pelo barulho dos automóveis e pela fumaça dos motores; somos envolvidos pelos maus cheiros das latas de lixo e da poluição. Quer participe do seu meio-ambiente, quer procure dele se defender, cada indivíduo vive antes a cidade sobre e no próprio corpo. Isto porque é através do corpo que ele descobre o mundo em que vive, encontra outros indivíduos e ainda constrói suas referências. Reconhecer a cidade como um ambiente de existência do corpo, que tanto promove quanto está implicada nos processos interativos geradores de sentido, também implica reconhecê-la como fator de continuidade da própria corporalidade de seus habitantes: *cidade como fenótipo estendido do corpo.*

A percepção de si, do próprio corpo, do próprio corpo no espaço, do próprio corpo em relação a outros corpos, segue um longo percurso que se

(3) "As ruas e os transportes nos impõem suas próprias regras. Os corpos, estes, procuram se adaptar ou se rebelar".

(4) "Morar numa cidade é tecer, através de idas e vindas diárias, uma rede de percursos geralmente muito articulada em torno de alguns eixos diretores."

difere de acordo com as culturas e os espaços onde tal processo acontece. Como diz Noël Arnaud, citado por Gaston Bachelard: “*Sou o espaço onde estou.*” (Arnaud, apud Bachelard, 1984:297). Isso nos permite pensar o corpo como inventário de vivências, percepções e sensações. Como um lugar em que as associações pessoais e abertas coevoluem com o ambiente e nas quais contínuos acordos desencadeiam configurações de novas redes a partir da micro/ macro percepção de maneira singular, de acordo com nexos próprios, ancorados em teorias que possibilitam a resignificação dos acontecimentos.

Se o cidadão possui a cidade no corpo, é também porque ela se torna corpo, ao menos no nosso imaginário. É comum atribuímos à cidade uma anatomia humana. Seria apropriado aos tempos atuais falarmos sobre seu coração, suas artérias seus – pulmões – necessariamente “verdes”? Quem nunca usou, ou ao menos ouviu alguém usar, vocabulários médicos para fazer uma referência às cidades e suas mais diversas “patologias”? A partir de 1628, quando o médico William Harvey⁽⁵⁾ revelou os mistérios da circulação sanguínea, o vocabulário médico passou a freqüentar a linguagem dos projetistas, ocupados em planejar as cidades prestes a adentrar na modernidade.

A revolução de Harvey favoreceu mudanças de expectativas e planos urbanísticos em todo o mundo. Suas descobertas sobre a circulação do sangue e a respiração levaram a novas idéias a respeito da saúde pública. No Iluminismo do século XVIII, elas começaram a ser aplicadas aos centros urbanos. Construtores e reformadores passaram a dar maior ênfase a tudo que facilitasse a liberdade do trânsito das pessoas.

(Sennet, 1994: 214)

(5) William Harvey (1578 -1657) médico britânico que pela primeira vez descreveu corretamente os detalhes do sistema circulatório do sangue ao ser bombeado por todo o corpo pelo coração. Seus estudos inspiraram as idéias de René Descartes, que em sua “Descrição do Corpo Humano” disse que as artérias e as veias eram canos que carregavam nutrientes pelo corpo.

A partir dessa ótica, a noção e a experiência modernista ergueram-se sobre o traçado da circulação. Veias e artérias, fluxo e mobilidade fizeram do sistema sanguíneo o modelo para uma nova experiência urbana em que o espaço foi transformado em lugar de passagem. Harvey anunciava uma tendência que os séculos seguintes não cansaram de aprofundar. Quando o espaço público aparece como lugar de experiência humana, a condição de cidadania torna-se sinônimo de trânsito, de circulação: o cidadão é transeunte, e a rua, corredor para o tráfego.

O corpo transeunte frequenta a cidade deixando nela suas marcas e sinais de uma escrita daquilo que ele vivencia. Do outro lado, a cidade também é uma experiência que se inscreve diariamente no corpo, seja na musculatura, seja nas sensações, nos afetos ou no pensamento. A cidade impregna o corpo através de modos que este encontra para percebê-la e nela agir: olhares, paradas, gestos e velocidades. Estes “índices” de movimento são traços de uma grafia sempre transitória, cujos arranjos fazem-se, às vezes, dança, como uma terceira escrita surgida do diálogo entre o fluxo do corpo e suas interrupções.

2. Entre o Corpo e a Dança: A Cidade

A arquitetura, que é fundamentalmente “espaço construído” para o abrigo da vida humana – seja pelo viés do projeto de edifícios, seja pelo planejamento das cidades –, tem por justificativa e motivação o aspecto primário da relação entre corpo e espaço: a manifestação da vida humana em seus ambientes de existência. E a dança, artística ou social, é sempre um evento instaurado pelo corpo em movimento e cuja ocorrência é situada espacialmente.

Entretanto, tudo indica que entre a arquitetura e a dança pode haver articulações bem mais complexas. Ao olhar com atenção as questões atualmente colocadas pelos profissionais e estudiosos da dança e da arquitetura, é possível perceber que há evidentes indícios de uma convergência, ou até mesmo de uma superposição, entre os domínios das duas atividades.

Corpo, espaço e tempo sempre foram questões centrais no desenvolvimento tanto da arquitetura quanto da dança, e não é difícil levantar inúmeras similaridades entre os dois campos. A primeira delas é o fato de que ambos lidam com o corpo, ou ainda, com o corpo em movimento no espaço. Além disso, lidam com a questão da força da gravidade como algo essencial que tem que ser levado em conta, seja para aceitá-la seja para desafiá-la. Nesse sentido, também é importante dizer que é a temporalidade que articula corpo e espaço, instaurando movimento. E parece ser esta a chave do raciocínio para compreender e analisar seus modos relacionais e a configuração de suas cooperativas resultantes: ambiências e corporalidades.

Todo relacionamento entre pessoas, ideias ou qualquer outra coisa, instaura-se a partir de pontos de conexão advindos de algum tipo de similaridade entre as propriedades dos elementos relacionados, o que pode ser entendido como a realidade percebida, que difere da “realidade integral”. Importa, pois, destacar esse sentido de continuidade expresso no modo relacional de existência das coisas, diferenciando o pressuposto que define as coisas como entidades dadas, daquele que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto co-evolutivo. Ou seja, a noção de que todas as coisas existentes, inclusive ambiências e corporalidades, são correlatas em alguma medida, pois partilham as mesmas condições de existência e, portanto, afetam-se mutuamente. Submetidas desde sempre à degradação imposta pela ação do tempo, as coisas existentes manifestam-se como sínteses transitórias dos seus processos relacionais com outras coisas em seu ambiente de existência. Seus estados, desse modo, são sempre circunstanciais, por mais estáveis que pareçam (Britto e Jacques, 2008).

O biólogo Richard Dawkins propõe um pensamento das coisas existen-

tes como *designs* evolutivos. Isto implica dizer que estas podem ser entendidas como configurações resultantes das sínteses transitórias alcançadas pelo modo como se articulam função e formato de cada coisa, a medida em que essas coisas relacionam-se com outras ao longo do tempo de sua existência. O *design* das coisas seria, então, simultaneamente causa e efeito da configuração (também transitória) do seu ambiente de existência que, assim, adquire importância co-determinante nas condições da corporalidade contemporânea e, sucessivamente, na dança produzida pelos corpos em questão. Ao reconhecer o caráter genuinamente criativo dos relacionamentos – porque configuradores de estruturas –, chega-se a um sentido de continuidade totalmente avesso à noção de conservação da dita “identidade” das “coisas em si”. Ele é avesso, pois a matéria não se conserva, e é também afeito à noção dinâmica de reorganização contínua das configurações existentes pela ação dos relacionamentos que as coisas estabelecem umas com as outras:

Como a noção de preservação fundamenta-se na constituição da memória, ela é uma abordagem do passado a partir do presente e com vistas ao futuro. A memória que contém assim um sentido projetivo deve ser ativa e imaginativa, pois só se justifica a continuidade da vida de um artefato quando se re-estabelecem relações desse com a nova vida que flui, relações que, portanto, também serão novas, ainda que se reportem à pré-existência.

(Gallo, 2008, s/p)

É justamente pela plasticidade dos seus designs que as coisas buscam sua permanência no tempo. Essa plasticidade é aqui entendida na acepção dada pela Teoria Geral dos Sistemas⁽⁶⁾, não como o que se mantém

(6) A Teoria Geral de Sistemas (conhecida pela sigla T.G.S.) surgiu com os trabalhos do biólogo austríaco Ludwing von Bertalanffy, publicados entre 1950 e 1968. A T.G.S. não busca solucionar problemas ou tentar soluções práticas, mas produzir teorias e formulações conceituais que possam criar condições de aplicação na realidade empírica. A preocupação central nesta teoria é a existência de uma nítida tendência para a integração às várias ciências naturais e sociais. Essa integração parece orientar-se rumo a uma teoria dos sistemas, que pode ser uma maneira mais abrangente de estudar os campos

e preserva imutável, para o congelamento ou a museificação, mas como aquilo que não cessa sua continuidade de ação para a continuidade da vida.

Nesta perspectiva, é possível pensar a dança e a arquitetura não como um encontro de áreas, mas como um processo de construção de uma zona de transitividade, baseada na co-operação entre as condições relacionais de cada área, em busca de conexões que mobilizam experiências reorganizativas de seus respectivos regimes de funcionamento e estados de equilíbrio, de modo que favoreçam a produção de novos sentidos. A dança também propõe pensamentos acerca do espaço, não só resultantes das alusões literais a uma realidade existente além espetáculo, mas também de uma “arquitetura imaginativa”. Essa seria resultante de outras formas de conceber e viver o espaço como dimensão da existência humana. Desta forma, o território da dança é elaborado pelo espaço nela entrevisto, encontrado, descrito, imaginado. O território na dança, numa abordagem dialética, não pré-existe ao espaço, mas ganha dele a sua existência. (Greiner, 2005)

De acordo com o artigo *Cenografias e Corpografias Urbanas* (2008), escrito por Fabiana Britto e Paola Jacques, existe uma relação involuntária entre corpo e cidade, decorrente da simples experiência urbana. O corpo faz uma leitura da cidade como um conjunto de condições interativas e, partindo de tal leitura, faz uma síntese dessas interações que pode ser chamada de corpografia urbana.

não físicos do conhecimento científico, especialmente as ciências sociais. Essa teoria de sistemas, ao desenvolver princípios unificadores que atravessam verticalmente os universos particulares das diversas ciências envolvidas, aproxima-nos do objetivo da unidade da ciência. Isso pode levar a uma integração absolutamente necessária da educação científica. Cabe lembrar, ainda, que nesta teoria, os sistemas vivos, sejam indivíduos, sejam organizações, são analisados como “sistemas abertos”, mantendo um contínuo intercâmbio de matéria / energia / informação com o ambiente. A Teoria de Sistema permite, então, reconceituar os fenômenos em uma abordagem global, permitindo a inter-relação e integração de assuntos que são, na maioria das vezes, de natureza completamente diferentes.

A corpografia urbana seria um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta.

(Britto & Jacques, 2008:79)

A corpografia, como é uma cartografia corporal ou corpo-cartografia parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta. E dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou carto-coreografias).⁽⁷⁾

Faz-se importante, então, diferenciar cartografia, coreografia e corpografia. Começemos pela diferenciação de cartografia do projeto urbano e, a partir daí, diferenciaremos a corpografia tanto da cartografia quanto da coreografia. Uma cartografia é um tipo de atualização do projeto urbano, ou seja, uma cartografia urbana descreve um mapa da cidade construída e assim muitas vezes já apropriada e modificada por seus usuários. Já uma coreografia pode ser vista como um projeto de movimentação corporal, um projeto para o corpo (ou conjunto de corpos) realizar, o que implica, como no projeto urbano, um desenho (ou notação), composição (ou roteiro) etc. Da mesma forma como ocorre com a apropriação do espaço urbano que difere o que foi projetado da sua configuração final construída, os corpos dos bailarinos também atualizam o projeto no momento da realização de uma coreografia. Realizam o que poderíamos chamar de uma cartografia da coreogra-

(7) Como no caso do *Corpo de dança da Maré*, ver em *Maré, vida na favela, Rio de Janeiro*, Casa da Palavra, 2002. A corpografia resultante da experiência corporal dos moradores do complexo de favelas da Maré estabelece as condições disponíveis naqueles corpos para a prática de novas experiências corporais – as coreografias de Ivaldo Bertazzo, por exemplo, ou seja, a prática de vida no ambiente da favela inscreveu-se no corpo como memória de experiência urbana que configurou esses corpos, caracterizando uma disponibilidade física singular. Aqui, remeto ao vídeo: *Quando o passo vira dança*, Rio de Janeiro, 2002. (Paola Berenstein Jacques e Pedro Seiblitiz).

fia, ao executarem a dança. A corpografia não se confunde, então, nem com a cartografia nem com a coreografia, e também não seria nem a cartografia da coreografia (ou carto-coreografia que expressa a dança realizada), nem a coreografia da cartografia (ou coreo-cartografia, a idéia de um projeto de dança criado a partir de uma pré-existência espacial). Portanto, pode existir uma forma de “notação”, ou uma espécie de grafia do corpo posicionado no espaço.

Assim, pode-se pensar a dança como uma configuração artística formulada pelo corpo que, ao expressar certo regime de organização do conjunto de instruções técnico-corporais e princípios compositivos adotados, explicita, também, as condições ambientais que permitiram tal conjunto estabilizar-se como regime ou padrão cognitivo corporal. Cada dança expressa um modo particular do corpo conduzir a tessitura de suas redes referências informativas. A partir dessas redes, o relacionamento do corpo com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido ou coerências.

Segundo Roland Barthes (1987:225) “ (...) a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade.” A discussão, sob este ponto de vista, implica a compreensão de que toda cidade, além do que sua história registra e do que a realidade concreta de sua geografia aponta, possui uma poética muito rica que a transfigura e a reconstrói num discurso de significações múltiplas. Ou seja, a linguagem das cidades, assim como a da dança, é fundamentalmente poética e metaforizada.

A cidade, assim como a dança, sempre se faz e refaz; Ítalo Calvino a ela se referia como palimpsestos: “*raspando-lhes a face vamos dar em outra que nos evita olhar e logo em mais outra que se abre despojada*

e mais outra, até o infinito” (Calvino, 1990:37). É através da redundância que a dança se fixa — a dança e a cidade: “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente” (Ibidem:23) Caso se congelem, ambas definham. Entretanto, paradas intervalares fazem parte das duas; passa-se de uma imobilidade a outra. Assim, dança e cidade se fazem no jogo dialético entre pausa e movimento, sempre numa tensão flutuante.

3. Dança, Corpo e Cidade: Fios que Atam

Se considerarmos os produtos resultantes de processos artísticos como indicadores dos processos mentais que os criaram, pode-se considerar, então, que tais produtos são também fonte de conhecimento da percepção sensorial do espaço. Para Géza Szamosi (1988), os produtos artísticos podem refletir, de certa forma, a percepção de um povo sobre seu ambiente espacial. Neste sentido, ele afirma que ao lado dos valores estético-emocionais, o artista reconstrói o mundo percebido em um espaço simbólico. Este espaço simbólico passa a refletir a sua percepção do mundo, revelando o significado das propriedades visuais e táteis do mesmo.

Reconhecer a cidade como um ambiente de existência do corpo, que tanto está implicada nos processos interativos geradores de sentido, quanto os promovem, implica também reconhecê-la como fator de continuidade da

própria corporalidade de seus habitantes. A dança seria, então, um dos modos de que dispõe o corpo de instaurar coerências entre sua corporalidade e seu ambiente de existência. Produzem-se, assim, outras e diferentes condições de interações desafiadoras de novas sínteses, ou novas corpografias.

A cidade, pensada como continuidade das corpografias que formula, pode ser entendida como um *fenótipo estendido do corpo*, nos mesmos termos sugeridos por Richard Dawkins⁽⁸⁾, para entender a cultura como resultante da relação coevolutiva que se estabelece entre corpo e ambiente, entre natureza e cultura: “Falar em coevolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos estão ativos o tempo todo.” (Greiner, 2005:43). Os fenótipos, como configuração corporal dos organismos, são definidos ao longo de todo o tempo de duração de cada vida, pois resultam de “acordos” entre informações genéticas e ambientais, que consideradas em toda a sua abrangência, vão desde o ambiente molecular interno ao corpo do genitor até o ambiente cultural externo onde vive.

A ideia de *corpografia* propõe uma compreensão do corpo como uma representação dinâmica das suas próprias experiências relacionais nos diferentes aspectos de sua existência – aquelas que ganharam alguma estabilidade (tornaram-se hábito) como padrão sensório-motor. No mesmo sentido, a ideia de cidade como fenótipo estendido do corpo, que expressa justamente essa co-determinância entre o corpo e seu ambiente de existência, propõe que se pense no corpo como uma síntese dos padrões sensório-motores que foram selecionados ao longo dos seus processos relacionais com a cidade, e, a cidade, como síntese resultante desses padrões

(8) Em *Extended Phenotype*, 1982, Richard Dawkins apresenta a teoria de que o efeito fenotípico não se limita ao corpo de um organismo, mas sim de que tal efeito influencia no ambiente em que vive este organismo.

de ação corporal dos seus habitantes. Entretanto, cabe ressaltar que não se trata de determinismo, mas sim de uma construção compartilhada, um processo simultâneo da configuração do corpo e da cidade, cujas resultantes manifestam-se em suas diferentes escalas de tempo. Pensar a cidade como extensão fenotípica do corpo, permite não somente reconhecê-la como fator de diferenciação das danças formuladas pelos corpos de seus habitantes a partir de suas corpografias, mas também, e justamente por isso, como fator limitador das condições de variação de seus padrões de composição. A cada diferente configuração de dança gerada num dado contexto corresponde certo campo de referências temáticas que foi circunscrito e delimitado como repertório pelas diferentes corpografias derivadas dos relacionamentos entre corpo e ambiente, entre corpo e cidade.

Através do estudo dos movimentos e gestos do corpo (padrões corporais de ação), poderíamos decifrar suas corpografias e, a partir destas, a própria experiência urbana que as resultou. Neste sentido, a compreensão de corpografias pode servir para auxiliar a criação em dança, principalmente através de um melhor aproveitamento das disponibilidades corporais preexistentes nos corpos dos bailarinos decorrentes de sua experiência urbana prévia. Pode, ainda, servir para auxiliar a reflexão sobre o urbanismo, através do desenvolvimento de outras formas, corporais ou incorporadas, de aprender o espaço urbano para, posteriormente, propor outras formas de intervenção nas cidades.

Enquanto para a dança o estudo corpográfico pode ser interessante para compreender as pré-existências corporais resultantes da experiência do espaço, para o urbanismo, esse estudo pode ser útil para apreender as pré-existências espaciais registradas no próprio corpo através das experiências urbanas. Para os dois campos disciplinares, o interesse estaria na expe-

riência urbana e, em particular, na experiência corporal da cidade. Esse tipo de experiência - do corpo ordinário e cotidiano -, mobilizadora de percepções corporais mais complexas pode ser estimulada ⁽⁹⁾, o que, por sua vez, resultaria em corpografias urbanas equivalentemente mais complexas.

(9) As errâncias, como estímulo a experiência corporal da cidade, encontram-se apresentadas e discutidas no Texto de Paola Jacques “Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade”, do livro “Corpos e Cenários Urbanos”, Salvador, EDUFBA, 2006.

Capítulo II

Cena 11 Cia. de Dança: Sobre a vontade de ultrapassar



1. O estado do Inacabado no Corpo

O grupo *Cena 11 Cia. de Dança* foi criado em janeiro de 1986 por iniciativa de Rosângela Mattos, proprietária e professora da Academia Rodança, em Florianópolis-SC. A princípio, tinha como objetivo apenas divulgar a escola, mas desde 1993, quando passou a ser dirigido pelo coreógrafo e bailarino Alejandro Ahamed, começou a contribuir de forma significativa para a expansão da dança contemporânea brasileira mundo afora. O grupo atua de forma diferenciada por compreender a dança como produção de conhecimento e não apenas a junção de passos. Ao longo destes anos, a companhia já criou dez espetáculos e, simultaneamente à criação das obras, Ahmed vem desenvolvendo uma técnica, intitulada por ele de *Percepção Física*, que tem por objetivo produzir uma dança em função do corpo, e não o contrário.

É pensando num corpo atual que Alejandro Ahamed cria seus espetáculos. Tem como ponto de partida os limites físicos dos corpos; limites estes considerados como alavancas e não como limitações. Para tanto, são usados inicialmente parâmetros do corpo do próprio coreógrafo, portador de uma doença congênita, a osteogênese imperfeita (falta de cálcio nos ossos), que deixou seus ossos frágeis e que, teoricamente, o impediria de dançar. No entanto, foi exatamente a dança que proporcionou ao coreógrafo e bailarino um fortalecimento muscular que diminuiu sensivelmente os riscos de fraturas de seus ossos.

O primeiro espetáculo concebido por Ahmed foi *Respostas Sobre Dor* (1994). Tal produção revela o início e o contorno do pensamento estético do grupo, e foi indicada ao extinto Prêmio Mambembe, em 1995. Com *O Novo Cangaço* (1996) e *In'Perfeito* (1997), o grupo inseriu o estado de Santa Catarina-SC no contexto nacional da dança contemporânea. *A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos* (1998) e *Violência* (2000) confirmaram o espaço do *Cena 11* na dança contemporânea brasileira e organizaram uma assinatura inconfundível. *Nina* (2001) foi a célula que antecedeu *Projeto SKR* (2002) com seus Procedimentos 1, 2, e 3, que se configuraram como etapas do processo que deu origem a *Skinnerbox* (2005). Em 2007, com o espetáculo *Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente*, o grupo recebeu o 7º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, do 3º Prêmio Bravo! Prime de Cultura, e também o prêmio de melhor Pesquisa em Dança da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). Em 2008, o *Cena 11* fez sua primeira parceria com a *Impure Company*, da Noruega, que resultou no trabalho *SIM Ações Integradas de Consentimento para Ocupação e Resistência*. Atualmente, o grupo trabalha em *Embodied Voodoo Game* (2009), que pretende mostrar a relação entre corpo e video-game, jogo e controle.

Os trabalhos do *Cena 11* buscam uma atitude diante da vida, e não apenas uma ilustração de temas. A ação é mais importante que a forma, o limite é alavanca e o bailarino deve, acima de tudo, superexpor o que há de mais humano nele. Nesse contexto, e há mais de três décadas, a dança procura se livrar do estereótipo físico do bailarino. Na cena contemporânea, são muitos os esforços em defesa da singularidade: há corpos roliços, com “defeitos” ou, simplesmente, humanos. Nas palavras de Monier:

Precisamos de um corpo vivo, com seus defeitos, seus momentos de vulgaridade, um corpo atual. O desafio é acabar com a androginia eterna do Lago dos Cisnes e aquela atemporalidade das bailarinas.

(Monier, 2003:56)

Se a dança sempre pareceu ter herdado o território dos corpos perfeitos, o grupo *Cena 11* nos apresenta uma transformação do imperfeito, do esquelético, do torto, do esquisito e do diferente em beleza e impulso para uma outra espécie de virtuosismo: o estado do inacabado no corpo. Como se o corpo pudesse dançar desafinado. Ou como se o movimento fosse jogado no ar e não tivesse uma terminação precisa. Desta forma, o grupo propõe uma ruptura estética, um anarquismo corporal, onde partes do corpo trabalham como se possuíssem existência própria, criando traços de movimentos aparentemente borrados, sem limites definidos entre as formas. Entretanto, há uma completa ausência de rupturas internas com o pensamento do próprio grupo. A maneira como



Jussara Belchior
Guia de Ideias Correlatadas (2009)
Foto : Cristiano Prim

são organizados seus elementos transmite a impressão de uma continuidade completa, como se estivéssemos assistindo, ao longo de seus trabalhos, a uma obra em capítulos. Não são cópias de suas próprias criações anteriores, pois parece, antes de tudo, sua continuação, seu prosseguimento natural.

O modo de relacionar-se com a tecnologia é um ponto importante no que tange a dança produzida pelo *Cena 11*. Reunindo teoria e prática, e incluindo ações que contribuem para formação e profissionalização do ambiente onde estão inseridos, os sistemas de interação entre corpo e tecnologia vem se sofisticando. Jamais empregada como alegoria, a tecnologia utilizada pelo grupo não tem como objetivo produzir efeitos especiais na coreografia ou na imagem de quem dança, mas produzir estados de inevitabilidade e prontidão nos corpos dos bailarinos. Os sistemas de interação entre corpo e modificação de ambiente utilizam sensores, câmeras, acelerômetros, robôs, programas de detecção de padrão e vídeos.

O corpo, com a tecnologia e as próteses, amplia sua potência e é fator de complexidade para o movimento. Os recursos tecnológicos amplificam e enredam o corpo: *“O corpo é carne, tato é parede, visão é lente de aumento, voz é microfone, perna é de alumínio”* (Spanghero, 2003:62). O corpo está espacializado e estendido até o espectador. Não é a consequência e o efeito da tecnologia que interessam, e sim o seu feito de expandir o corpo para além de sua superfície.



Marcos Klan e Marcela Reichelt
Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente
Foto: Gilson Camargo

A utilização de imagens e do vídeo é um interesse antigo e recorrente na trajetória artística dessa companhia. Desde 1994, no espetáculo *Respostas sobre Dor*, esse recurso e linguagem vem constituindo cenas, fazendo ligações, jogando com a memória e o esquecimento, e experimentando outro ambiente para o movimento. Em *Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente*, tais recursos passaram a fazer parte de um sistema mais complexo em que movimento, programação computacional e vídeo atuam co-dependentemente para produzir a imagem. Desta maneira, o corpo é o elemento detonador da sintaxe e da formação/composição da imagem. Não se trata, portanto, de um efeito especial aplicado sobre ela, embora programado.

Nesta dimensão, há nas composições coreográficas do *Cena 11* algo entre o grotesco e o singelo, violência e delicadeza. São imagens que chamam o olhar para descobrir ângulos incomuns dos corpos dos bailarinos. São ângulos esquisitos, dando a impressão de que os corpos estão deformados. O uso das próteses e dos recursos de mídia constroi, intencionalmente, um corpo irregular.

Com enorme domínio técnico, conhecimento e escolha, a imperfeição é metamorfoseada em obscuro desejo pela forma. Reconhece-se o gosto pelo diferente, pelo estranho. Não pelo propósito de romper um estigma, mas por tratar-se de um universo interessante, rico; um campo fértil de qualidades diferentes, com várias possibilidades para surpreender e instigar o público. É a intensidade dessa arte que dá toda plenitude à frase de Antonin Artaud:

Se o teatro existe para permitir que o recalçado viva, uma espécie de atroz poesia expressa-se através de atos estranhos onde as alterações do fato de viver mostram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor.

(Artaud, 1984:36)

Entre os elementos mais importantes que constituem o método de trabalho que o *Cena 11* vem adotando ao longo dos anos, está a questão da inevitabilidade. Durante a criação de cada espetáculo, existe a incessante busca por gerar no corpo do bailarino estados reais e não apenas simulação de estados. Busca-se a sinceridade, movimentos que aconteçam, de fato, em cada corpo. Para que isso seja possível, estratégias são desenvolvidas para provocar estados inevitáveis. Aqui, entende-se como estado de inevitabilidade situações onde o corpo mostra sua capacidade adaptativa e funcional para resolver os problemas que lhe são propostos. Entre as estratégias para levar a esse estado de inevitabilidade estão: a velocidade, o tempo prolongado em posições desconfortáveis (que demandem força ou resistência), um músculo cansado de tanto fazer força, um desequilíbrio, uma queda, dispositivos tecnológicos e computacionais, além



*Mariana Romagnani
Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente (2007)
Fotos: Gilson Camargo*

de instruções que atuam na direção de alargar ou provocar instabilidade no corpo, como “solte o peso da cabeça e pressione o chão com os pés”. Nesse sentido, podemos pensar tais estratégias como um método que treina o controle para o não-controle, que busca a precisão do/no precário.

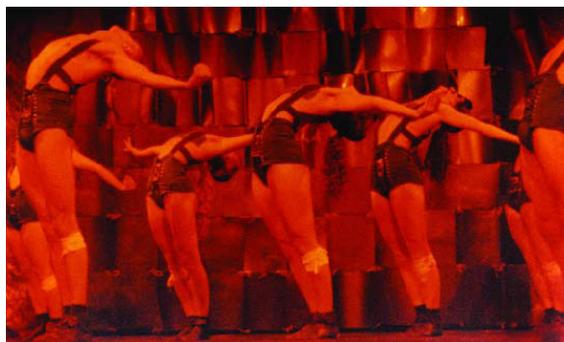
2. Os Espetáculos

O trajeto artístico do *Cena 11 Cia. de Dança* pode ser entendido como um exemplo de evolução cultural.⁽¹⁾ Em 1994, quando o grupo criou o espetáculo *Respostas Sobre a Dor*, foi dado início a um processo que perdura até hoje. Tal espetáculo foi, de certa forma, responsável por uma espécie de seleção do universo pesquisado, do campo temático que seria utilizado em todas as obras seguintes: poesia, ossos, vídeo, jazz, rock, MPB, HQ, microfones, músicos em cena, próteses, máquinas e um determinado corpo técnico disposto a se superexpor. Com estréia no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC), em Florianópolis-SC, *Respostas Sobre a Dor* pode ser considerado como o espetáculo que profissionalizou o *Cena 11*. Dividido em seis cenas, a utilização do vídeo é inaugural e o recurso acaba

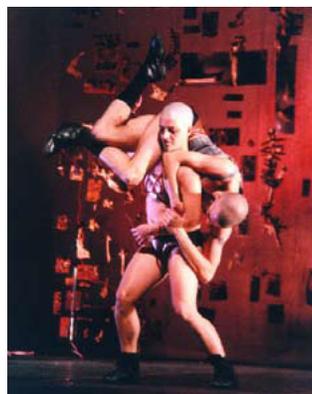
(1) Aqui entende-se a ideia de evolução como mudança cumulativa e transmissível, sem necessariamente carregar o sentido de progresso ou melhoria (Durham, 1991:21).

sendo incorporado à arquitetura estética do grupo. A movimentação começa a ganhar formas diferentes de suas origens, que neste caso são o jazz, o break e o balé clássico.

Em *O Novo Cangaço* (1996), se por um lado vemos a primeira repetição do campo temático abordado em *Respostas Sobre a Dor*, por outro, vemos uma ampliação do mesmo. A mistura de estéticas do Movimento Mangue Beat, liderado por Chico Science e Fred 04, e do cangaço nordestino foram de grande relevância para a criação deste espetáculo. Organizado em oito cenas interligadas por vídeos, o segundo trabalho do *Cena 11* se assemelha a um ritual que propõe a estética da mistura com o objetivo de alcançar a universalidade. A ideia de rompimento de fronteiras entre baixa e alta cultura promove deslocamentos que reforçam essa proposta. As cenas proporcionam o nascimento de um novo corpo, em que a discussão da diferença e da identidade ganha importância.



Cena 11 Cia. de Dança
Respostas Sobre a Dor (1994)
Foto: Fernando Rosa



Leticia Testa e Alejandro Ahmed
O Novo Cangaço (1996)
Foto: Fernando Rosa



Alejandro Ahmed e Karina Collaço
O Novo Cangaço (1996)
Foto: Fernando Rosa

É com *In'Perfeito* (1997) que o *Cena 11* começa a rascunhar sua assinatura. Surgem padrões de movimentos mais complexos que ganham estabilidade e se apoiam em recursos tecnológicos. As próteses funcionam como amplificadores de sentidos, e os microfones, ao ampliarem as vozes dos bailarinos, não apenas aumentam seus volumes, mas projetam seus corpos até o espectador. No entanto, como dito anteriormente, não é o efeito da tecnologia que interessa e sim o seu feito de expandir o corpo para além da superfície. Superexposto, o corpo não cabe em si, não tem mais o seu tamanho habitual, torna-se corpo espacializando. Está ao mesmo tempo na dança, na voz amplificada, nas projeções da cenografia, na música e no alcance das próteses. Como se trata de um estudo preliminar sobre os controles do corpo, muitos movimentos remetem ao corpo de uma marionete.



Alex Guerra e Elke Siedler
In'Perfeito (1997)
Foto: Cristiano Prim

Já *A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos* (1998) pode ser visto como um estudo. Trata-se de uma etapa em que aparece a transformação das ideias, que encontram abrigo e expansão nos trabalhos seguintes. O espetáculo faz referência explícita à obra do poeta paraibano Augusto dos Anjos e, a esse respeito, Ahmed explicou:

Não é sobre a obra dele, mas sobre o estímulo da poesia dele em nós, e combina muito com a nossa preocupação em investigar o buraco que existe entre pensamento e linguagem, a relação disso com a técnica, a pertinência do poder.

(Ahmed, apud KATZ, 1999)



*Alejandro Ahmed e Hedra Rockenbach
A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos (1998)
Foto: Cristiano Prim*

Na visão de Ahmed, “A Carne dos Vencidos” representa o corpo vivo e sua capacidade de ser treinado para se movimentar. “No Verbo dos Anjos”, é então o corpo já treinado, a forma de falar da carne dos vencidos. Em entrevista ao jornal *Diário Catarinense*, o coreógrafo declarou:

Uni minha doença, a osteogênese imperfeita, a falta de cálcio nos ossos, que me impediria de dançar, com as poesias. O resultado é uma coreografia que fala da força humana.

(Ahmed, apud Rivoire, 1998:08)

Em *A Dança dos Encéfalos Aceso*s, a autora e ex-bailarina do *Cena 11* Máira Spanghero, atenta o nosso olhar para o percurso evolutivo que pode ser percebido nos padrões de movimento que se somam e gradativamente se alteram nas composições do grupo. Deve-se considerar que a partir do momento em que um coreógrafo seleciona seu campo temático, seu trabalho consiste em explorar este conjunto finito (mesmo que extremamente vasto) de possibilidades. Assim, cada espetáculo criado corresponde a possíveis combinações de elementos disponíveis no campo temático selecionado. Isso possibilita o reconhecimento de uma estabilidade nos padrões, no caso, corporais, possibilitando a instauração de uma marca, tal qual se reconhece em *Violência*.

Se *A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos* pode ser visto como um estudo, *Violência*, que estreou em abril de 2000, pode ser visto como seu desdobramento – com deslocamentos e borrões – como se houvesse um trabalho dramatúrgico, no qual os bailarinos fossem parte de um experimento. A pergunta deste experimento está em *A Carne dos Vencidos...* e sua investigação se concretiza em *Violência*.

Violência é a resposta para perguntas e interesses antigos do coreógrafo. Ao começar a trabalhar nesse projeto, Alejandro Ahmed declarou:

Iniciamos agora um crossover palavra-movimento, para ampliar nossa linguagem cênica e chegar ao público de maneira incisiva e dinâmica. (...) Queremos subir no palco e executar violência poética, bom humor, a língua dos nossos dias.

(Ahmed, apud Lavratti, 1995: C11)

Uma de suas principais referências é a cultura do videogame. O cenário é uma espécie de caixa feita de placas de acrílico que lembram uma tela ou uma vitrine, e que mantém os bailarinos presos. As placas que formam

a parede posterior da caixa são ocas e, à medida que o tempo passa, elas são preenchidas por um líquido branco, dando a idéia de uma ampulheta que marca o tempo do “jogo”. Um dos principais conceitos que surge nessa obra é o de “corpo voodoo”, originário da discussão sobre a violação da percepção, proposta pelo dramaturgo francês Antonin Artaud. Este conceito consiste na ideia de um feitiço remoto onde o bailarino seria o boneco dele mesmo e o alvo é o expectador.

Exatamente como acontece nos movimentos de quedas, que passaram a ser marca registrada da companhia. Por essa disposição cênica, a coreografia constitui um estudo sobre os controles e os limites do corpo e traz a precisão do movimento “descontrolado”.



Janaína Santos
Violência (2000)
Foto: Cristiano Prim

Para Maíra Spanghero, “*Violência é de tal modo um ritual de escravização da atenção, que no limiar entre o verdadeiro e o falso, enfoca a violação da percepção do público.*”⁽²⁾

A continuidade desse projeto artístico mostra seus primeiros resultados com *Projeto SKR*, que teve como objetivo apresentar o resultado de experimentos teórico-práticos num formato aberto, que pretendia estimular uma posição questionadora da platéia em relação às propostas apresentadas em cena:

(2) SPANGHERO, Maíra. Grupo Cena 11 Cia. de Dança. Enciclopédia Itaú Cultural – Arte e Tecnologia. Disponível em www.cibercultura.org.br

Projeto que busca provocar a troca de informações entre dança e tecnologia, educação, técnica e prática, ampliando o diálogo entre as artes cênicas e as novas áreas relacionadas ao corpo e sua interação com o ambiente.⁽³⁾



*Karin Serafin e Anderson Gonçalves
Projeto SKR (2002)
Foto: Fernando Rosa*

O surgimento de uma nova organização representou uma grande conquista: a sofisticação de uma formulação. Dividido em cinco etapas, o projeto levou ao palco estágios organizados do processo de criação, denominados procedimentos. Assim, o grupo teve a oportu-

nidade de testar, em cena, os resultados da pesquisa na medida em que a mesma se desenvolvia e, ao mesmo tempo, o público teve a oportunidade de conhecer o funcionamento do processo artístico da companhia.

Cada procedimento contou também com uma estratégia interativa, incluindo o espectador na pesquisa. Ao final de cada apresentação, eram distribuídos cartões e canetas para que o público pudesse escolher um dos parâmetros trabalhados em cena e discutir sobre ele. No primeiro procedimento, três parâmetros foram utilizados: controle e comunicação, sujeito e objeto, homem e máquina; e no segundo procedimento, foram trabalhadas três relações: inevitabilidade e escolha, ambiente e adaptação, liberdade e autocontrole.



*Karin Serafin e Leticia Lamela
Projeto SKR (2002)
Foto: Fernando Rosa*

(3) Texto para o programa de Projeto SKR- Procedimento 1.

Os procedimentos dois e quatro - que não foram apresentados ao público - tratavam de questões referentes ao espaço, à trilha sonora e ao vídeo. Já o procedimento três, tinha como objetivo a pesquisa de figurino com a participação dos estilistas Ricardo Almeida e Karlla Giroto. Por fim, o procedimento cinco foi realizado em forma de workshop na cidade de Berlim, onde três pessoas foram selecionadas para trabalhar com o grupo nas questões sobre liberdade.



Karin Serafin e Anderson Gonçalves
Skinnerbox (2005)
Foto: Gilson Camargo

É da somatória dos cinco procedimentos realizados no *Projeto SKR* que nasce o espetáculo *Skinnerbox* (2005). O título de tal obra faz referência ao instrumento criado no século XIX pelo psicólogo behaviorista B. F. Skinner. “A

caixa de skinner”, como é conhecida em português, foi criada para fazer estudos de caráter laboratorial a respeito do comportamento de animais, que serviriam de base a estudos do comportamento humano.

O espetáculo cria uma discussão a respeito da liberdade, entendida não como a ausência de regras, mas como uma habilidade de lidar com elas, como um modo de operar. Assim, o grupo não apenas questiona quem controla o movimento, quem é o sujeito, quem é objeto, mas também mostra que todos esses fatores são co-dependentes quando se fala da ação en-

tre corpos. A partir de Skinnerbox, pode-se pensar numa trilogia do “Corpo Re-moto Controlado(r)”⁽⁴⁾, onde In’Perfeito apresenta o corpo marionete, Violência, o corpo videogame e Skinnerbox, o corpo robô.

Para a realização do espetáculo *Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente* (PFdFS-Ri), que teve sua estréia em maio de 2007, foram desenvolvidos sistemas, programas e interfaces que contam com a participação do espectador para alcançar seus objetivos no palco. O desenrolar do espetáculo acontece de maneira ordenada, mas com possibilidades de surpresas e acasos, o que demanda grande prontidão e cumplicidade entre todos os envolvidos, uma vez que tal trabalho pode ser con-



Cena 11 Cia. de Dança



Karin Serafin



Karin Serafin

Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente (2007)
Fotos: Gilson Camargo

(4) CORPO RE-MOTO CONTROLADO(R) é um proto-conceito desenvolvido por Maíra Spanghero. Descreve o mecanismo de ação de um corpo (vivo ou eletrônico), segundo o qual os corpos são controlados e controlam uns aos outros remotamente. Este fenômeno pode ser observado em experiências cotidianas, como por exemplo, no uso de dispositivos de comunicação (wireless e não apenas) e, também, na relação entre um adulto e seu bebê. Nesse caso, o disparador da comunicação é o choro, que monitora à distância o movimento dos pais.

siderado um sistema operacional vivo. O elenco conta com nove bailarinos, uma cachorra da raça bodie collie e um cavalo - quando operacionalmente é possível -, brinquedos e robôs. Mediado por sistema de interação que atravessa os limites entre palco e platéia, a participação do espectador garante uma alteração num roteiro pré-determinado, criando, assim, um novo desfecho a cada apresentação.

Em 2008, uma primeira etapa do espetáculo *SIM – Ações Integradas de Consentimento para Ocupação de Resistência* foi apresentada em parceria com a *Impure Company* (Noruega), sob direção de Hooman Sharifi e Alejandro Ahmed. O projeto, que teve continuidade em 2009, propõe a utilização de lugares não convencionais, como estacionamentos, apartamentos vazios, galpões, com o objetivo de re-dimensionar a orientação do espaço, o posicionamento físico, político e emocional da platéia:



Aline Blasius
SIM (2008)
Foto: Cristiano Prim



Marcos Klann e público
SIM (2008)
Fotos: Cristiano Prim

Partindo da idéia de design como relação entre forma e função, SIM propõe a “desfuncionalização” como estratégia para ocupação e resistência. Através de ações formais simples, o trabalho propõe a identificação das funções de um corpo (objeto, imagem, espaço, som, pessoa, para resignificá-las. ⁽⁵⁾

Embodied Voodoo Game é a criação mais recente do *Cena 11*. Feita sob encomenda para abrir uma exposição sobre videogames em agosto de 2009, no Instituto Itaú Cultural, este trabalho é um ensaio sobre a relação

(5) SPANGHERO, Maíra. Grupo Cena 11 Cia. de Dança. Enciclopédia Itaú Cultural – Arte e Tecnologia. Disponível em www.cibercultura.org.br

entre jogo e controle:

Games são sistemas interativos e como tal tratam de relacionamento entre partes: jogador e jogo, controle e objeto controlado, identidade e meta identidade, realidade e ficção. As questões que nos interessam particularmente são modos de controle, identidade e poder, e auto-organização.

(Ahmed, apud Queirós, 2009:13)



Cena 11 Cia. de Dança
Embodied Voodoo Game (2009)
Foto: Cia. de Foto

No presente espetáculo, Ahmed optou por utilizar, além dos outros recursos tecnológicos já adotados nos trabalhos anteriores, um Nintendo Wii – console de videogame que exige que o jogador se movimente com o joystick para colocar o personagem do jogo em

ação. A platéia interage, sendo convidada a transformar os bailarinos em personagens e comandar as ações de cada um deles no palco. O que se vê é o estabelecimento de um sistema complexo. Por mais que



Cena 11 Cia. de Dança
Embodied Voodoo Game (2009)
Foto: Cia. de Foto

o espectador tenha alguma ideia do que pode acontecer a cada comando dado por ele mesmo, ele nunca terá certeza do que sua escolha poderá ocasionar.



Adilso Machado
Embodied Voodoo Game (2009)
Foto: Cia. de Foto

A estética do *Cena 11* não é de fácil absorção, mesmo mediada por uma linguagem que agrega elementos presentes na contemporaneidade. No senso comum, quando se pensa na dança, a primeira imagem ainda é a de uma bailarina clássica na ponta dos pés. As coreografias que estejam mais próximas da atualidade, que dialogam com conceitos como a fragmentação e desconstrução do movimento, e até mesmo com o estado de imperfeição humana, não são facilmente comunicadas nem apreciadas pelo público e, muitas vezes, nem reconhecidas enquanto dança. A arte contemporânea em geral provoca estranhamento. Neste viés, não cabe discutir o lugar, o palco destes processos, uma vez que são de uma plasticidade intolerável, mas reconhecer como o trânsito entre corpo e ambiente, como a porta destas conexões, pode nos levar a um não-território (que resulta de uma não-delimitação ou não-fixidez) bastante complexo: o das intermediações.

3. A Percepção Física e a Construção de um Corpo Presente

A trajetória do trabalho de Alejandro Ahmed se confunde com a construção desse organismo chamado *Cena 11 Cia. de Dança*. O “faça você mesmo” do movimento punk, e a procura por uma dança não institucional que falasse do mundo e não dela mesma, foram os pretextos iniciais de sua pesquisa. A partir daí um fator tornou-se fundamental para nortear seu trabalho: a construção de um corpo presente. Um corpo em estado de “inevitabilidade”, onde a conexão com o real torna-se mais palpável, e a utilização do risco como instrumento serve para verificar essa “inevitabilidade”.

No estado inevitável, corpo e ambiente interagem proporcionando sinceridade à ação. Nesse caminho, também surgiu a utilização da desarticulação do corpo numa textura motora não convencional, trazendo, através do estranhamento, o olhar para um corpo não banal. Com o foco num corpo

não-vulgar, a viabilidade de extensões desse corpo pode ser percebida com maior clareza, e se concretiza via outros meios e mídias a cada trabalho, reiterando, assim, o objetivo de dança em função do corpo. Por meio desses parâmetros, pretende-se uma técnica que experimente essa inevitabilidade e objetive uma virtuosidade democrática: uma virtuosidade da ineficácia. O interesse está na fragilidade da força e na força da fragilidade, como um gigante de pernas-de-pau. Assim nasceu a técnica que Alejandro Ahmed chamou de *Percepção Física*.

A *Percepção Física* propõe a construção de um corpo capaz de processar melhor as ideias contidas em cada movimentação. É uma técnica que pode ser compreendida dentro das tendências da dança contemporânea, uma vez que esta se coloca na direção de pesquisas de movimentos que buscam qualidades específicas em cada corpo que dança.



Gica Alioto
Skinnerbox (2005)
Foto: Fernando Rosa



Gregório Sartori e Marcela Reichelt
Projeto SKR (2002)
Foto: Fernando Rosa



Gregório Sartori e Leticia Lamela
Violência (2000)
Foto: Fernando Rosa

Como se lhes tirassem as certezas, os resquícios de movimentos de um tempo clássico, alguns criadores da dança contemporânea abrigam-se numa nova ciência. Não se contentam em se utilizar somente de uma gramática corporal construída, até então, via dança clássica e moderna.

(Nunes, 2002:84)

A centralidade do corpo, na dança contemporânea e na técnica desenvolvida por Ahmed, parece importante na busca de uma possível inversão de princípios e objetivos no que diz respeito à execução de movimentos que, tradicionalmente, partiam do corpo de “um outro” que não o bailarino. Assim, se em outras técnicas e estéticas de dança, o movimento do coreógrafo/professor são tidos como modelos a serem repetidos com o máximo de precisão e eficiência, a *Percepção Física* privilegia uma movimentação em função das diferenças contidas em cada corpo.

Entretanto, parece importante observar que dentro do trabalho técnico do *Cena 11* existe, também, uma repetição de movimentos propostos pelo coreógrafo Alejandro Ahmed. Dessa forma, é possível questionar se a ideia de causar estímulos para obter determinadas respostas, não traz, novamente, uma movimentação que parte de algo externo, como, por exemplo, nas aulas de balé clássico. Tal situação de reprodução de movimentos pode, entre outras coisas, nos remeter às relações de causa e efeito numa suposta busca pela eficácia. A causalidade mostra-se frequente na modernidade, em seus métodos científicos experimentais, e apresenta-se de maneira surpreendente no caso do *Cena 11* e no universo artístico de construção de suas técnicas. Renato Janine Ribeiro observa que as causas produzem efeitos, e esclarece:

A ênfase não estará mais no fim, na meta, e sim na relação entre causa e efeito. A melhor prova disso é que, quando falamos de causa, sem adjetivos, entendemos a antiga causa eficiente, aquela que gera efeitos. Isso permite, em primeiro lugar, descobrir as causas do mundo que temos diante de nós. A palavra objeto significa isso: que as coisas sejam colocadas (jeto) à nossa frente (ob). Passamos a vê-las, olhá-las, a tratá-las como decifráveis. E isso permite, em segundo lugar, uma vez desvendado o mecanismo de causa e efeito, que também causemos os efeitos que desejamos. É essa a articulação entre ciência e tecnologia, hoje mais forte do que nunca, e que começa com a Modernidade. A objetividade no conhecimento é condição para a eficácia na ação, num sentido muito específico, que é o de reprodução ou fabricação.

(Ribeiro, 2006:16)

O interesse do grupo na eficiência é incorporado à intenção de comunicar a mensagem de cada um dos espetáculos. E talvez seja esse interesse o justificador para a ideia de negar, como se faz desde a dança clássica, durante as apresentações, o esforço exigido pela execução técnica nas movimentações mais complexas. Entretanto, se no palco tais dificuldades são omitidas, nos ensaios elas ficam evidentes através de expressões de dor facilmente percebidas nos bailarinos.



Anderson Gonçalves
Ensaio de PFdFRSi (2007)
Foto: Ricardo Duarte

Se as aproximações entre o *Balé Clássico* e a *Percepção Física* são, em certa medida, evidentes, as diferenças também o são. Enquanto a dança clássica exige corpos sem defeitos, a *Percepção Física* possibilita o desenvolvimento de movimentações a partir das chamadas “limitações” do corpo. Segundo Ahmed:

Meu olhar sempre esteve voltado para os limites do corpo e as possibilidades que este propõe para a transformação do corpo do outro, sendo o 'outro' um espectador e/ ou cúmplice da ação a que o corpo é submetido.

(Ahmed, 2003:36)

A corporalidade que é discutida pelo *Cena 11* parece carregar algumas ambiguidades. A técnica corporal adotada pelo grupo, que se apoia nas características materiais do corpo, evidencia certa restrição da compreensão do mesmo, reduzindo-o ao entendimento deste apenas como dimensão física. Por outro lado, também fica evidente, através do resultado estético das composições coreográficas do grupo que *“além de ser um processo histórico, o corpo funciona como um processador da história, por meio do qual são veiculados e modificados os legados culturais.”* Denise Sant’anna (2000:50).

É vasta, atualmente, a discussão a respeito da corporalidade e da relação dos sujeitos com sua dimensão corporal, que sugere um corpo não alienado e a procura de informações, ou seja, respostas aos estímulos:

As fronteiras entre natureza e culturas, entre corpo humano e não humano, foram, mais uma vez, rompidas. Para alguns, não se tratava apenas de obter um corpo liberado sexualmente, mas principalmente, de fabricar um corpo bem adaptado aos progressos e sonhos tecnocientíficos contemporâneos. E, caso o corpo não acompanhasse tal ambição, ele correria o risco de tornar-se obsoleto.

(Ibidem:53)

O desejo de explorar limites e acompanhar as ambições de fabricar um corpo adaptado aos sonhos e progressos da ciência, parece permear todo o trabalho do grupo. Quando Ahmed é questionado: “O corpo tem limite? Qual é este limite?” Ele responde:

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

(Ahmed, 2003:41)



*Mariana Romagnani e Leticia Lamela
Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente (2007)
Foto: Gilson Camargo*

Existe na técnica utilizada pelo *Cena 11* um interesse na superação da dor e dos limites da materialidade humana. Ao observar a treinabilidade dos bailarinos, e na medida em que eles negam (ou superam?) a dor visivelmente presente em determinados movimentos, é possível pensar numa negação de características inatas do ser humano, que busca a todo tempo segurança e um distanciamento daquilo que representa risco.

4. O Corpo Estendido: O Cena 11 e a Incorporação de Tecnologias

É frequente, no que se refere à dança contemporânea, a identificação de possíveis diálogos entre dança e tecnologia. Assim, compreender como tais diálogos se estabelecem possibilita observar modificações não só na própria arte, como também nas delimitações que se estabelecem entre corpo e máquina.

O grupo *Cena 11*, que desde suas primeiras criações já faz uso de aparatos tecnológicos, assume publicamente fazer parte de uma esfera da dança na qual a tecnologia já está incorporada e é entendida como possibilidade dentro do universo artístico. Sobre o uso de câmeras, projeções de slides, patins e outros objetos, Alejandro Ahmed diz:

(...) são extensões do corpo. Eles surgem de uma maneira circunstancial, mas também estimulados pelo pensamento que estamos tendo. Como nossa dança é em função do corpo, tudo

aquilo que seja necessário dar a ele para que consiga manifestar a ideia com mais propriedade, não temos pudor em usar. É claro que isso tem um tratamento estético vinculado aos créditos que damos para a coisa.

(Ahmed, 2003:43)

Para pensar a respeito das possíveis funções assumidas pela utilização das tecnologias conectadas aos corpos dos dançarinos do *Cena 11*, parte-se de uma reflexão de Tomaz Tadeu da Silva:

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

(Silva, 2000:14)

Maíra Spanghero utiliza, em *A Dança dos Encéfalos Acesos*, o termo pós-humano para referir-se aos bailarinos do grupo *Cena 11*, aproximando-os da ideia de holografias. Tais aproximações parecem acordar com as ideias propostas por Tomaz Tadeu da Silva, uma vez que nas criações coreográficas do *Cena 11* são utilizadas com frequência peças, que poderiam ser consideradas como próteses: patins, pernas e braços metálicos, pogobols⁽⁶⁾, separadores bucais, botas, joelheiras, etc.



Alex Guerra e Elke Siedler
In'Perfeito (1997)
Foto: Fernando Rosa

Sobre tal questão, Spanghero diz:

(6) Brinquedo lançado pela Estrela em 1987, o pogobol em pouco tempo vendeu mais de 800.000 unidades. Sua forma oval com uma plataforma no meio permitia locomover-se pulando.

Essas peças artificiais tornam seus corpos mais altos, mais fortes, amplificados, assimétricos, capazes de pular, virar míssil e se arremessar. As próteses lhes garantem superpoderes e com elas sua dança é feita.

(Spanghero, 2003:94)

Foi em *In'Perfeito* que a incorporação de próteses foi vista pela primeira vez no trabalho do *Cena 11*. A ideia era fazer uma alusão ao homem-máquina, entrelaçando-se a busca daquilo que é limite procurando perfeição. A dança proposta por Alejandro Ahmed entende as tecnologias como artificios que ampliam a potência de corpos que são naturalmente imperfeitos, ou seja, que são sujeitos aos limites próprios da materialidade corpórea. Engloba-se, então, as possibilidades reconfiguradoras da tecnologia para construir criaturas melhoradas, com suas capacidades corporais expandidas, ao menos aos olhos do espectador.

A reestruturação e a reconstrução do corpo, presentes no processo de modernização do mundo, acabam por incitar modificações em manifestações artísticas, como a dança, que acompanham as mudanças vivenciadas pela humanidade em sua trajetória. Nesse sentido, para o *Cena 11*, a criação de acessórios para distender o corpo que dança funciona como instrumento para melhor lidar e ampliar as relações com o ambiente. Tais acessórios, que também interferem no desempenho técnico dos dançarinos, aproximam-se das “tecnologias ciborguianas” em suas ampliações de possibilidades no que tange a estrutura e a capacidade natural humana. Então, em certa medida, pode-se dizer que a tecnologia empregada na dança do grupo pretende criar superpoderes e ampliar potências. Assim como na ciência, em especial nas biomédicas, a ideia de que tudo é possível aparece com naturalidade, objetividade e eficiência. Nas palavras do coreógrafo:

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

Tais ideias possibilitam importantes reflexões para a compreensão da dança que produz o *Cena 11*. Entender o corpo como aparato tecnológico parece resumi-lo a um objeto que executa técnicas e movimentos de acordo com um determinado comando. De tal forma, a natureza (ou o corpo) deixa de ser objeto de contemplação para ser explorada por saberes e práticas sociais. A ideia de humanidade que não se contrapunha à natureza e que se entendia como parte dela, acaba ficando abandonada, dando lugar a concepção que fundamenta a tecnociência, ou seja, à ideia de que as relações entre sujeito e objeto se dão por parâmetros matemáticos.



Leticia Lamela
Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente (2007)
Foto: Gilson Camargo

Nas composições coreográficas de Ahmed, parece ficar evidente que a tecnologia apresenta-se como continuação dos pensamentos que constituem

a técnica corporal. Esta compreende o corpo como objeto que processa informações, como um dos aparatos tecnológicos utilizados na coreografia.

A arte contemporânea é reflexo do seu tempo, onde as tecnologias, com suas diversificadas funções, permeiam-na incessantemente. A utilização de tecnologias em obras artísticas apresenta-se, na atualidade, como tendência.⁽⁷⁾ Assim, o *Cena 11* por ser visto como um dos grupos que mais inovam no universo da dança, ocupando lugar de destaque, ditando e reforçando tendências presentes no universo das artes.

As tecnologias entendidas pelo grupo como extensões do corpo, são assim consideradas porque, hipoteticamente, tornam o corpo mais eficiente, enfatizando o pensamento moderno que acredita que tudo deve ser controlado para garantir produção. A utilização de artefatos tecnológicos configura-se, no caso do *Cena 11*, como estratégia para alcançar os fins desejados: a superação dos limites do corpo.

(7) Aqui, entende-se por tendência um movimento social, espontâneo ou induzido, que aglutina um grupo significativo de pessoas em torno de comportamentos ou características semelhantes, identificáveis num determinado período.

Capítulo III

IN'PERFEITO, VIOLÊNCIA E SKINNERBOX **Padrões Corporais em Ação**



Parece evidente o interesse de Alejandro Ahmed, junto ao grupo *Cena 11*, em abordar questões sobre a fronteira entre pré-determinação e organização adaptativa no movimento em suas composições coreográficas. O que se propõe repetidamente é uma investigação, onde a coreografia transita abertamente entre movimentos pré-determinados e um padrão de informação que desencadeia padrões de ação. Tal investigação permite uma reflexão sobre a ideia de que a organização adaptativa, ou o ato de adaptar-se, depende de alguns pressupostos aqui já discutidos: equipamento inato (ou o corpo com suas predisposições genéticas e seu fenótipo), instrumentação adquirida (aqui entendida como o conhecimento adquirido através da experiência, revelando estratégias para melhor sobreviver no ambiente em que o corpo está inserido em dado momento), e propriedades do contexto (ou as características do ambiente com

o qual este corpo se relaciona). Assim, para compreender em que medida estes pressupostos são identificáveis na dança do *Cena 11*, faz-se uma análise de três obras do grupo - *In'Perfeito (1997)*, *Violência (2000)* e *Skinnerbox (2005)* –, buscando uma descrição detalhada dos espetáculos, e tendo como suporte teórico as considerações feitas nos capítulos anteriores.

1. In'Perfeito (1997)

In'Perfeito (1997) é um ponto de estabilidade, num percurso de idéias em trânsito, entre os dois primeiros espetáculos do grupo *Cena 11 – Resposta Sobre Dor* (1994) e *O Novo Cangaço* (1996) - coreografados e dirigidos por Alejandro Ahmed. Carregado de complexidade, simultaneidade e tempos não-cronológicos, o espetáculo amplia o diálogo entre os corpos tornado-os corpos de fronteira que não sofrem do medo do risco. Foi com esse trabalho que Ahmed deu clareza a sua assinatura como coreógrafo, dando forma a uma maneira nova de se dançar. Foi também com *In'Perfeito* que o *Cena 11* tomou corpo e passou a ter lugar de destaque entre os grupos de dança brasileiros.

Em suas oito cenas - sete dias do Gênese e, o oitavo, onde o homem substitui Deus e torna-se criador e criatura – *In'Perfeito* trata do homem e de sua necessidade de resposta; do ser que manipula moléculas em laboratório tentando recriar “o que era muito bom”; e da abolição do misté-

rio. Apesar de parecerem continuadas, com limites não muito demarcados, as oito cenas são subdivididas em vinte e três situações que se relacionam com os vinte e três pares de cromossomos humanos. Os limites “borrados” entre uma cena e outra também podem ser vistos quando falamos da movimentação, que parece inacabada, rascunhada; quando temos dois corpos dançando juntos, onde percebemos uma dificuldade em definir o que separa um do outro; nas próteses utilizadas, que têm como função estender as fronteiras do corpo, que nos fazem pensar até onde ele chega.



Karin Serafin e Alejandro Ahmed
In'Perfeito (1997)
Foto: Felipe Covalski

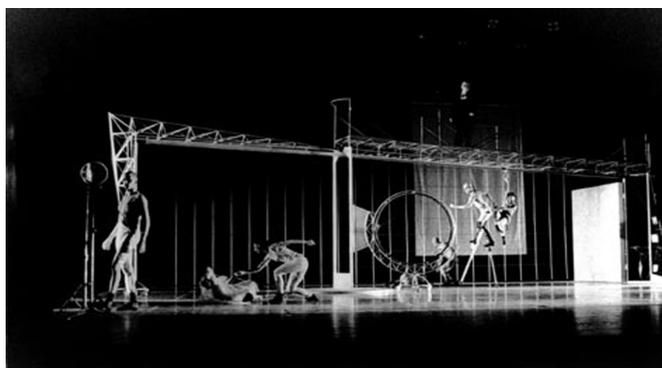
O grupo dança nesse trabalho a inquietação e a esperança. Aquele que é limite procurando a perfeição, aquele que é pergunta procurando resposta. Os limites físicos dos corpos foram o ponto de partida de Ahmed para a concepção de *In'Perfeito*. Limites esses aqui considerados como propulsores e não como agentes limitadores. E mesmo o corpo do próprio coreógrafo, que sofre de fragilidade óssea, foi usado como parâmetro:

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

(Ahmed, apud Spanghero, 2003:76)

In'Perfeito se inicia na plateia. Entre luzes estroboscópicas e ao som de música eletrônica, o primeiro bailarino surge ao alto de suas pernas de alumínio. Ele se dirige ao palco e, quando as cortinas se abrem, nos depa-

ramos com uma enorme estrutura metálica e com bailarinos que correm pelo palco, provocando fortes exirações de ar fazendo com que os corpos se projetem para frente. Em muitos momentos a movimentação básica consiste em corpos que arrastam corpos e que se jogam uns contra os outros com força.



*Cena 11 Cia. de Dança
In'Perfeito (1997)
Foto: Fernando Rosa*

O trabalho coreográfico em pares, como os cromossomos, também é visto quase todo o tempo. Segundo Maíra Spanghero:

Em termos de composição coreográfica é o caos gerando organização (...). In'Perfeito traz um outro tipo de limpeza: o gesto rascunhado, rabiscado. O movimento está fora de foco e, se fosse música, teria eco. As quedas são propositalis e não escondem a noção de fragilidade. O corpo provoca o erro.

(Spanghero, 2003:77)



*Alejandro Ahmed e Karin Serafin
In'Perfeito (1997)
Fotos: Fernando Rosa*



Há também a projeção de um vídeo, cujo foco está na relação entre perfeito e imperfeito. Tal relação também pode ser vista no impacto causado pela diferença de altura entre o bailarino que utiliza as pernas de alumínio e os bailarinos que não utilizam tal prótese, e na exposição do corpo com necessidades especiais de uma bailarina que dança numa cadeira de rodas.



*Alex Guerra e Elke Siedler
In'Perfeito (1997)
Foto: Cristiano Prim*



*Maria do Socorro e Alejandro Ahmed
In'Perfeito (1997)
Foto: Cristiano Prim*

Outra característica importante da obra em questão é a intenção de buscar movimentações pelas quais sejam estimulados outros sentidos além do visual. Em 1996, Ahmed disse em uma entrevista:

As imagens, na cultura ocidental, são de extrema importância. É uma cultura muito ligada aos olhos. A imagem, assim, é um fato crucial, até escravagista, pois a visão acaba dominando outras sensações do corpo. Por isso, nas coreografias, tento buscar movimentos plásticos pelos quais são transmitidos sentidos de tato, olfato.

(Ahmed, apud Spanghero, 2003:78)

A discussão sobre os limites do corpo se prolonga na utilização de próteses e faz alusão à fusão entre homem e máquina. Os bailarinos utilizam máscaras microfônicas que servem como amplificadores do som da respiração, dos

suspiros e das falas, tornando-os incompreensíveis. Mais uma vez a idéia da imperfeição e do inacabado. Em outro momento, são usados óculos que impedem a visão. Uma bailarina está “cega” e conduz a outra pelo palco. A coreografia discute, então, os limites dos corpos e as relações de dominação: “*O limite da união do ferro e da carne, do metal e do orgânico*” (Spanghero, Op Cit:79)



*Anderson Gonçalves
In'perfeito (1997)
Foto: Felipe Covalski*



*Alejandro Ahmed
In'Perfeito (1997)
Foto: Fernando Rosa*

Há também uma implementação do inacabado nos figurinos e maquiagens. Bocas e olhos são pintados de maneira disforme. Os figurinos são uma síntese entre roupas de personagens de histórias em quadrinhos, adereços de materiais ortopédicos e próteses.



*Alex Guerra e Karin Serafin
In'Perfeito (1997)
Foto: Fernando Rosa*



*Alejandro Ahmed e Elke Siedler
In' Perfeito (1997)
Foto: Fernando Rosa*

Uma mistura intencional de materiais pontua a polaridade orgânico-inorgânico. A crítica Helena Katz nos coloca o seguinte comentário:

In'Perfeito surpreende pela sintonia com as tendências mais avançadas da contemporaneidade. Muito antes da moda descobrir e exibir a prótese como tendência fashion, como atestam muitos catálogos de coleções deste ano, o Cena 11 montou o figurino dessa peça baseado em próteses para o corpo. Como se trata de um espetáculo de dança, terreno convencionalmente habitado apenas por corpos perfeitos, a transcrição daqueles apetrechos que povoam apenas vitrines de lojas para deficientes instaura grande incômodo.

(Katz, apud Spanghero, 2003:79)



Alejandro Ahmed e Karina Collaço
In'Perfeito(1997)
Foto: Cristiano Prim

Com movimentos que partem sempre das articulações, *In'Perfeito* nos faz pensar nos movimentos de marionetes, na ideia de manipulação e na possível violência que isso pode carregar. Em muitos momentos, os corpos caem no chão como se fossem abandonados, como se as mãos que seguravam a marionete

largassem o controle. A cada gesto fica evidente a intenção de uma movimentação torta, propositalmente inacabada, e uma constante alternância entre violência e delicadeza. No documentário produzido por Victor Lopes, a bailarina Elke Sielder diz: “Nosso trabalho é muito complexo porque tem muitos detalhes, muitas quebras de articulações.” E Ahmed completa: “Essa quebra é pensada para equilibrar a delicadeza com a rispidez e fazer disso um movimento sólido”.

A coreografia evidencia novas explorações na composição, o que revela uma conectividade entre ela, o cenário e todas as ações que fazem



Karin Serafin e Gregório Sartori
In'Perfeito (1997)
Foto: Fernando Rosa

parte da cena. Como se em cada um dos acontecimentos fosse encontrado um lugar adequado para interagir. Cada elemento é preservado como tal, a dança é dança, o vídeo é vídeo, mas a forma como se entrelaçam garante a plasticidade de uma interface.

O espetáculo termina com os bailarinos abrindo um sorriso forçado com os dedos na boca e expondo os dentes para o público, no limite do palco com a plateia. No próximo trabalho (*Violência*, 2000), este movimento, o de expor os dentes, ganha uma nova representação.

2. Violência (2000)

Gestado durante dois anos, *Violência* estreou em 2000, causando grande polêmica entre críticos, espectadores e especialistas em dança. A ideia não era expor nenhuma das associações habituais que o tema promove, mas sim deixar claro que o que se discute é a intensidade de propagação da violência:

No limite do nem verdadeiro nem falso, Violência discute a violação da percepção através de uma linguagem que chegue ao sistema nervoso do espectador com maior veemência. Violência acontece no corpo. No corpo em cena ‘carnificado’ e estendido (nas suas virtualizações em vídeos, animações, slides, sons e ambiências); e no corpo que o percebe na platéia, onde o espetáculo e arremessado, como que num ritual vodú, deslocando signos e borrando sentidos. Violência é dança de risco: um corpo se joga, e no espaço entre a pele e o chão, o corpo que o observa se liberta com quase um sorriso.

(Grupo Cena 11, apud Acarte, 2000:30)

Com 73 minutos de duração, o espetáculo é permeado por vídeos, slides, música eletrônica e próteses que ganham fisicalidade, transformando o palco numa terceira dimensão e os bailarinos em holografias, quase pós-humanos. Assim, em meio a uma estrutura que invade a percepção do espectador, o trabalho coreográfico de *Violência* pode ser visto como inúmeras camadas de informação que se cruzam e rompem os limites entre as mídias utilizadas, evidenciando a proposta de criação de interfaces – ou de colocar diferentes realidades em contato.

Se em *In'Perfeito*, com a idéia de corpo-marionete, tem-se o início da trilogia do “Corpo Re-moto Controlado(r)”, em *Violência* a trilogia continua com a ideia de corpo-videogame. Entretanto, outros três corpos são identificáveis neste trabalho: o da criança, do deficiente e do palhaço. Todos os corpos estão sujeitos à manipulação e, portanto, sujeitos à violência.



Leticia Lamela



Karin Serafin



Leticia Lamela

Violência (2000)
Fotos: Cristiano Prim



*Gregório Sartori
Violência (2000)
Foto: Fernando Rosa*

O palco italiano, espaço mais convencional para apresentações cênicas, é transformado numa espécie de vitrine. As placas de acrílico que vão sendo colocadas ao longo do espetáculo, criando uma caixa, enclausuram os bailarinos que parecem animais engaiolados ou produtos a serem escolhidos e consumidos. Por vezes, tem-se a impressão de se estar diante de uma tela de televisão ou de computador, e então, esses mesmos corpos parecem se transformar em desenhos animados ou em personagens de um game. Além disso, o fundo da caixa cenográfica é feito de placas de acrílico ocas que vão se enchendo de um líquido branco ao longo do espetáculo, assumindo o papel de um cronômetro. Essa sofisticada ampulheta reforça a ideia de videogame, uma vez que pode sugerir a passagem de tempo entre uma fase e outra.



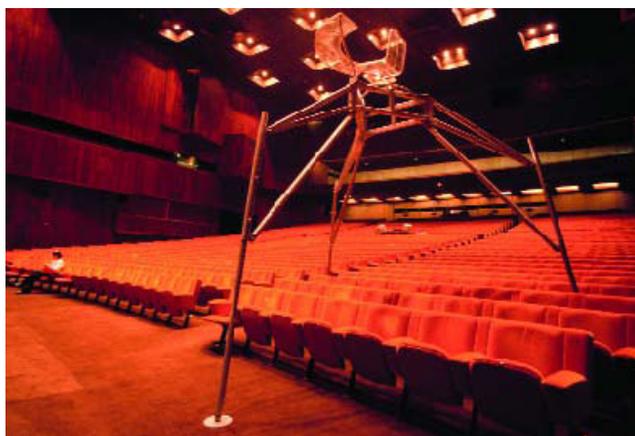
*Leticia Lamela
Violência (2000)
Foto: Fernando Rosa*

Uma das mais importantes metáforas utilizadas em *Violência* encontra-se na plateia. Trata-se de uma imensa estrutura de ferro que acomoda

Hedra Rockenbach, a cantora e diretora musical. Do alto da “aranha gigante”, Hedra comanda a trilha sonora do espetáculo e cria uma relação direta entre os espaços plateia e palco. Tal estrutura sugere também a ideia de ‘panóptico’ – utilizada por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1984). Segundo Foucault, o poder panóptico se basearia na vigilância contínua, tornando possível o controle dos indivíduos. Assim, ainda que não haja efetivamente ninguém a vigiar, a sensação de controle permanece, lançando o indivíduo num tipo de “autocontrole”. É pela ilusão de estar sendo controlado e vigiado que ele mesmo se vigia e se controla. Se a ideia de vigilância pode ser entendida como um tipo de punição ou violência, a “aranha gigante” pode ser considerada como forma de expor a plateia a uma situação violenta:

A aranha gigante e estática, que permanece durante todo o espetáculo em cima da platéia, observa a cena e nos deixa com a sensação de nunca estarmos sozinhos, metáfora de um outro tipo de violência. Enfim, tudo em Violência constrói registros que permanecem impressos para sempre.

(Moura, 2000:18)



*Estrutura utilizada por Hedra Rockenbach
Violência (2000)
Foto: Cristaino Prim*

Assim como em *In'Perfeito*, em *Violência* o *Cena 11* também faz uso de próteses, mas, desta vez, com o objetivo de criar corpos mais fortes, mais altos e amplificados. Se em *In'Perfeito* o que chamava a atenção eram as assimetrias causadas pela utilização de tais instrumentos, em *Violência* o que impressiona é a criação de “supercorpos”, corpos mutantes, ciborgues, com capacidades aparentemente maiores que a de um ser humano comum.



Alejandro Ahmed, Karina Collaço, Gregório Sartori, Leticia Lamela e Karin Srafin
Violência (2000)
Foto: Fernando Rosa

E são esses corpos que caem, que se lançam no espaço, que se chocam uns contra os outros, repetidas vezes, como se não sentissem medo ou dor:

Há quase uma vontade cega de cair. Como crianças que não têm medo do risco, ou que pelo menos não o conhecem antes de se jogar. Ou como bonecos de games que repetem suas manobras quantas vezes apertarmos os botões.

(Spanghero, 2003:94)

Sobre a concepção da trilha sonora Hedra Rockenbach comentou:

O conceito de ambiência nasce do isolamento criado em ambos os lados pelas placas de policarbonato. Desde o começo a ideia foi usar recursos de áudio para que as fontes sonoras emitidas no palco (sons ambientes) chegassem ao público através de um sistema barato de surround. Acrescer à curiosidade do olhar a percepção sonora do ambiente do palco, tentando chegar o mais próximo possível de um espaço 3D. A mistura de sons pré-gravados e da amplificação (muitas vezes exagerada) da movimentação em palco cria a ambiência sonora que constrói os diferentes momentos do espetáculo (...). Esse processo favoreceu para que a trilha, em alguns momentos, deixasse o movimento mais exposto, mais cru e menos pop. Resumindo: o objetivo sempre foi criar uma ambiência Sonora do espaço/vitrine, reforçando a interação do público além do olhar criando uma sequência de sensações sem a necessidade de cenas enumeradas.

(Rockenbach, apud Spanghero, 2003:94)

Responsáveis ou não por incurrir violência nas crianças e adolescentes, é incontestável a importância de jogos e outros dispositivos eletrônicos, da imersão e da simulação na formação cultural contemporânea. Sobre tal questão, Ahmed coloca:

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

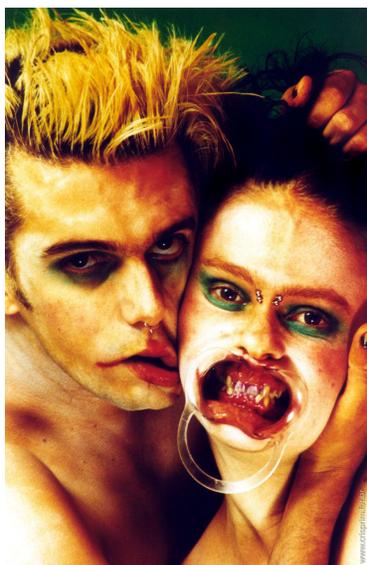
(Ahmed, apud López, 2000)

Seja na concepção de um espetáculo de dança, seja na criação de um jogo de videogame, é sempre necessário levar em conta o tempo, o espaço e a ação dos corpos no ambiente. A maneira de arquitetar e a lógica de funcionamento dessas duas linguagens são, em certa medida, similares, fazendo com que o coreógrafo possa ser visto como projetista e o projetista como co-

reógrafo virtual. Em *A Arte Emergente* (2001), Henry Jenkins, diretor de um dos programas de pós-graduação do Massachusetts Institute of Technology, discute o papel dos videogames na contemporaneidade e faz uma possível aproximação entre jogos eletrônicos e dança:

Alguns dos melhores jogos – Tetris é um exemplo – não têm nada a ver com uma narração. Pelo que sabemos a arte futura dos jogos pode se assemelhar mais à dança ou à arquitetura que ao cinema.

(Jenkins, 2000:06)



Alejandro Ahmed e Karina Collaço
Violência (2000)
Fotos: Cristaino Prim

Em *Violência*, essa interface pode ser facilmente identificada: a coreografia com moldura de videogame, que por sua vez está sintetizado, digitalizado no corpo que dança. Trata-se de uma obra artística que é também uma ressonância de um mundo tecnologizado, da cultura digital, do pensamento não-linear. Junto ao movimento, estão as imagens, a cenografia, a música, as próteses e a palavra em forma de poesia. O jogo físico é feito da contaminação entre coisas de naturezas distintas, e o resultado é vivenciado e observado através do corpo que dança. O que se tem, então, é uma

dança que se desenvolve em camadas e cruzamentos de informações, corpo tecnologizado, pós-humano.



Alejandro Ahmed
Violência (2000)
Fotos: Cristaino Prim





*Leticia Lamela
Violência (2000)
Foto: Cristiano Prim*

Nos slides projetados na tela acima do palco, o que se vê é algo entre o grotesco e o singelo, entre violência e delicadeza. São imagens que evidenciam ângulos incomuns dos corpos dos bailarinos, causando a impressão de que são deformados. A projeção de imagens de uma pele tatuada por sinais e símbolos traz a concepção de violação da naturalidade como um tipo de violência impressa no corpo.



*Anderson Gonçalves e Janaina Santos
Violência (2000)
Foto: Cristiano Prim*



*Anderson Gonçalves
Violência (2000)
Foto: Cristiano Prim*



*Karina Collaço e Alejandro Ahmed
Violência (2000)
Foto: Cristiano Prim*



*Leticia Lamela e Gregório Sartori
Violência (2000)
Foto: Fernando Rosa*

As próteses metálicas utilizadas nas pernas e braços do bailarino Gregório Sartori, que o transformam em algo entre bípede e quadrupede, entre humano e máquina, mostram com enorme lirismo a dissolução de limites entre orgânico e inorgânico. Homem e criatura dançam compartilhando o mesmo espaço, o mesmo tempo e o mesmo corpo. Corpo este que atua na fronteira. O que é o meu corpo? Até onde ele vai? Qual é o limite?

E assim, a prótese deixa de ser prótese a passa a ser corpo distendido. Essa mesma discussão também aparece num solo em que uma bailarina dança com uma cadeira, provocando um enorme deslocamento entre sujeito e objeto. Quem dança com quem? Quem age sobre quem? As referências estão deslocadas e, de repente, a cadeira surge como um corpo também agente.



*Karina Collaço
Violência (2000)
Foto: Fernando Rosa*

Violência não faz qualquer concessão ao gosto convencional, não há momentos agradáveis, confortáveis ou repousantes, evidenciando uma proposta ideológica de produzir complexos de imagem/som que geram algum tipo de desconforto psicológico nos espectadores. Com esse espetáculo, o *Cena 11* oferece ao público uma violência quase sublime, que é total harmonia, superação e elevação.

3. Skinnerbox (2005)

S*kinnerbox* é o resultado de experimentos teóricos-práticos realizados nos cinco procedimentos de *Projeto-SKR*. A exposição dos resultados da pesquisa em forma de procedimentos, onde, além da formulação coreográfica, também foram produzidos protótipos de robôs e figurinos, disponibilizou ao público um trabalho baseado nas relações entre homem e máquina, sujeito e objeto, controle e comunicação. Assim, *Skinnerbox* é a reunião de materiais investigados e selecionados em *Projeto-SKR*: o aperfeiçoamento dos protótipos de robôs, os figurinos, a pesquisa de movimentação dos bailarinos, os elementos de cena e vídeo e o adestramento de um cachorro. Cada um desses elementos formula o espetáculo que se organiza com base nos dados coletados nos dois anos anteriores a sua estreia.

O título *Skinnerbox* faz referência ao instrumento criado pelo psicólogo-

go behaviorista B. F. Skinner ⁽¹⁾, capaz de isolar animais em laboratório para estudar seu comportamento em condições tidas como ideais. Uma espécie de teoria materializada que institui o comportamento como objeto, e objetiva garantir o rigor de seu controle e de sua previsão.

O espetáculo nasce de uma discussão extremamente relevante, formulada a partir da hipótese de que liberdade se revela num modo de operar e, ao contrário do que se pensa, não é um estado em que se pode tudo:



Mariana Romagnani e Alejandro Ahmed
Skinnerbox (2005)
Foto: Fernando Rosa

Ao contrário do que Skinner enunciava, aqui se demonstra que você pode prever o estímulo, mas a resposta está fora do seu controle. A liberdade se baseia em disciplina e regra, e só pode acontecer quando se reconhece as regras do jogo.

(Ahmed, apud Katz 2005)

O que define e delimita a natureza do entendimento que se tem sobre liberdade é a maneira com que se organizam as ações. Um padrão sugere melhores soluções para a procura sobre autoria e identidade associadas a regras pré-determinadas na criação e execução de um movimento. Procurar entender qual padrão de ação que o *Cena 11* busca para *Skinnerbox* é

(1) Burrhus Frederic Skinner (1904-1990) nasceu em Susquehanna, Pennsylvania, USA. Graduou-se no Hamilton College em 1926. Em 1931, recebeu PhD em psicologia pela Harvard. Passou, então, vários anos estudando o processo de aprendizado em animais, e as funções do sistema nervoso central. Essa pesquisa em laboratório lhe serviu como suporte para um guia de aprendizado aplicado em sala de aula. Unindo aprendizado e seleção natural, seus estudos sobre comportamento humano resultaram em preocupação com a sobrevivência deste. Esta preocupação é evidenciada em *Walden Two* (1948), no qual uma sociedade experimental ou em experimentação é criada em obra de ficção. A experimentação em laboratório é comparada à experimentação com práticas culturais.

procurar um melhor critério para avaliar a movimentação do grupo. O que se descobre é um padrão que determina o movimento como um dos elementos reponsáveis pela ação, mas que não acaba nele mesmo – o movimento é sujeito e objeto desta ação em cooperação com o ambiente e o indivíduo:

Assim, o design é uma possibilidade de organização e não um fato consumado, dando viabilidade de co-existência a uma coreografia pré-determinada e à improvisação. O passo de dança nesse contexto tende a não sobreviver, para ir adiante precisa se instrumentar do contexto, e aí ela já é outra coisa. Liberdade em Skinnerbox é um jogo em que regras são criadas para solicitar ao corpo seu modo de jogar. ⁽²⁾

Quando uma ação física acontece, expondo o corpo a uma situação que represente perigo iminente, e este corpo responde com despojamento dos seus recursos de defesa, a probabilidade deste acontecimento ser definido como acidental é inversamente



Mariana Romagnani



Marcela Reichelt e Gica Alioto



Marcela Reichelt e Gica Alioto

(2) Texto de argumento do espetáculo Skinnerbox. Disponível em www.cena11.com.br

Skinnerbox (2005)
Fotos: Fernando Rosa

proporcional a quantidade de vezes em que essa mesma ação ocorre num determinado período. Surge, então, uma questão a respeito da autoria da ação, responsável por intensificar o olhar para a cumplicidade entre ambiente e indivíduo, qualificando modos de ação, ou seja, comportamentos. Desta forma, o comportamento de risco visível nos corpos do *Cena 11* naturaliza-se como dança, buscando a construção e a eficiência de uma estratégia para a sobrevivência de um corpo frágil num ambiente regido pelo vigor e pela força.

É a curiosidade de olhar o corpo por dentro que deixa claro o grande interesse de Alejandro Ahmed em conhecer a natureza do movimento. Essa ideia, já implementada no primeiro espetáculo do coreógrafo *Respostas Sobre a Dor* (1994), se materializa nas radiografias de ossos usadas no cenário. Tal materialidade se transfere para o corpo nos movimentos



Mariana Romagnani e Anderson Gonçalves



Mariana Romagnani



Adilso Machado e Mariana Romagnani

Skinnerbox (2005)
Fotos: Fernando Rosa

desarticulados de *O Novo Cangaço* (1996). Depois vieram as marionetes da gravidade em *In'Perfeito* (1997), que por sua vez geraram os bonecos de videogame de *Violência* (2000) e os rôbos de *Skinnerbox* (2005). O que se observa é uma sequência de pensamentos, um tipo de descendência, exatamente porque continuar é a tarefa de tudo aquilo que quer sobreviver, inclusive às ideias.



Karin Serafin e Karina Barbi
Skinnerbox (2005)
Foto: Fernando Rosa

Uma das diferenças mais relevantes entre *Violência* e *Skinnerbox* está relacionada ao modo de conduzir o movimento no corpo. Se em *Violência* as quedas executadas pelos bailarinos terminavam numa espécie de abandono seguido de uma rápida recuperação,

em *Skinnerbox*, esse abandono vem em reação ao movimento do outro, pois a queda está condicionada ao estímulo. Deste modo, Alejandro Ahmed parece escapar do equívoco de permitir que as quedas, que até então serviram como uma espécie de assinatura do coreógrafo, se transformassem em passos de dança. O alto domínio técnico possibilitou aos bailarinos a aquisição de uma outra tonacidade corporal, ao ponto da queda quase deixar de ser impactante, não provocando assim a ideia de falta de controle. O surpreendente passa a ser a percepção de que não há mais tensão ou contração visível nos corpos que despencam e que parecem acordar com o espaço enquanto caem. Observando algumas imagens, é possível notar que, pela

organização muscular dos bailarinos durante as quedas, eles mais parecem estar flutuando do que caindo. Sobre tal questão Helena Katz comenta:

Em Skinnerbox, se livram do que havia se transformado na sua marca mercadológica (as quedas) e escapam da sua utilização como um passo de dança, que passaria a ser arrumado em seqüências de frases sempre novas. Percebendo com agudeza o quanto isso inviabilizaria a pesquisa em curso, conseguiram transformar as quedas em padrões de comportamento.

(Katz, 2005:11)



Marcela Reichelt



Mariana Romagnani



Leticia Lamela

Skinnerbox (2005)
Fotos: Cristiano Prim

O que poderia ser entendido como seqüências coreográficas em *Violência*, em *Skinnerbox* se transforma em ações e reações simultâneas a serem executadas. São pares ordenados, duplas de bailarinos, que se alternam em atuações para discutir a relação entre corpos humanos e não-humanos, comportamento, controle e liberdade. O que antes era quase exibicionismo passa a ser prontidão. Anderson Gonçalves, bailarino que faz parte do *Cena 11* desde sua formação, comentou:

Em Skinnerbox tenho de executar comandos, seguindo-os passo a passo. Violência era um show, um momento de se exhibir e se sentir apreciado.

(Gonçalves, apud Katz, 2005:11)



Cena 11 Cia. de Dança
Skinnerbox (2005)
Foto: Cristiano Prim

Também é interessante observar a ausência de cenografia e até mesmo de coxias.⁽³⁾ O palco está nu, sem os volumosos cenários dos trabalhos anteriores. A aparelhagem de Hedra Rockendach, autora da trilha sonora executada ao vivo, dessa vez se

localiza entre o fundo do palco e a área circunscrita pelo linóleo onde os bailarinos dançam. A opção em não utilizar coxias obriga os intérpretes a ficarem todo o tempo em cena e, quando não estão dançando, sentam-se nos cantos, bebem água, enxugam o suor dos rostos. Tais ações, quando tornadas visíveis à plateia, causam uma sensação de grande exposição, como se o público passasse a ter acesso a algo que, em teoria, não deveria ter.



Cena 11 Cia. de Dança
Skinnerbox (2005)
Fotos: Cristiano Prim



Em relação a essa estrutura, os bailarinos, curiosamente, dizem se sentir “mais presos” do que dentro da caixa-vitrine utilizada em *Violência*.

(3) Coxia ou Bastidores é o lugar do placo italiano, situado dentro da caixa teatral, mas fora da cena, em que o elenco aguarda seu momento de entrar em cena.



Leticia Lamela e Anderson Gonçalves

Talvez tal observação se justifique pelo fato de que em *Skinnerbox* as movimentações acontecem em duplas, obrigando os bailarinos a lidarem com a relação constante entre dois corpos. Quando um intér-

prete sustenta o outro no ar, quem comanda a queda deste corpo? Quem soltou ou quem pediu para soltar? Quem obedeceu ou quem emitiu a ordem? Quem é sujeito e quem é objeto? Mais que hierarquizar a relação, esta ação entre corpos parece querer mostrar que tanto uma coisa quanto outra dependem de dois envolvidos.



Mariana Romagnani e Anderson Gonçalves



Mariana Romagnani e Alejandro Ahmed

Skinnerbox (2005)
Fotos: Cristiano Prim

Os figurinos, que se alternam entre roupas comuns e proteções (joelheiras, botas, cotoveleiras e coberturas para os genitais e ossos do quadril), deixam de ser acompanhantes e passam a fazer



*Marcela Reichelt e Ietícia Lamela
Skinnerbox (2005)
Foto: Fernando Rosa*

parte do lugar ocupado pela dança e, em alguns momentos, atuam diretamente na movimentação dos bailarinos. Como no duo das bailarinas Karina Barbi e Karina Collaço, onde uma blusa é utilizada para explorar a ideia de limitações no corpo. O figurino está entre um corpo e outro, entre tensão e queda, que é alavanca e meio. É sujeito e objeto, tal qual os corpos.



*Anderson Gonçalves
Skinnerbox (2005)
Foto: Fernando Rosa*

Outro aspecto relevante de Skinnerbox é a presença de Nina, uma cachorra da raça Border Collie, treinada por Mário Firmino.



Marcela reichelt e Anderson Gonçalves
Skinnerbox (2005)
Foto: Fernando Rosa

Com a participação de Nina, a discussão sobre quem comanda torna-se ainda mais explícita. Quando a cachorra dança com Alejandro Ahmed e Karin Serafin, quem obedece quem? Além disso, a proliferação dos robôs expande a investigação quando instaura os parâmetros de movimento – formação de padrões –, reconhecimentos

e ação, de acordo com regras que discutem a separação entre vivo e não-vivo. Um dos robôs funciona por comando de voz. Qual a diferença entre o movimento dele e o do bailrino que cai quando seu partner atende ao comando de voz que diz “solta!”? Já na primeira imagem projetada no palco, a pista está dada: uma vegetação, sobre a qual um vento artificialmente produzido age. Onde está a realidade, onde começa a ficção?



Karin Serafin, Nina e Alejandro Ahmed
Skinnerbox (2005)
Fotos: Gilson Camargo

Numa outra cena, a projeção da imagem de uma professora alemã dando aula ao *Cena 11* da técnica que eles mesmos vêm desenvolvendo, faz pensar em quem é o dono da informação e também no fato de serem incontrolláveis os caminhos de distribuição de qualquer



Cena 11 Cia. de Dança
Skinnerbox (2005)
Foto: Fernando Rosa

informação que foi colocada no mundo.

Tudo o que acontece em cena é testemunhado pelo público, que se torna parte significativa desse experimento. Seria mais ou menos como assistir a uma dissecação de movimentos. O que é dançado no palco reverbera no corpo da plateia e precisa dos sentidos do espectador para continuar vivo e propagar significados. Tal qual um legítimo evento contemporâneo, *Skinnerbox* é continuado pelo olhar da audiência que precisa dessa co-participação, justamente porque fala de relações. E é dessa co-participação que surge uma reivindicação recorrente: como é possível que os bailarinos do grupo se joguem no chão de maneira tão impactante e não façam cara de dor? Ou, cadê o sentimento?



*Marcela Reichelt
Skinnerbox (2005)
Foto: Fernando Rosa*



*Mariana Romagnani
Skinnerbox (2005)
Foto: Gilson Camargo*

Quem pergunta isso é porque não aprendeu a ver o corpo como expressivo, por si só corpomídia ⁽⁴⁾ de seu estado. No entendimento aristotélico,

(4) Corpomídia é uma área de investigação que reúne disciplinas como a Filosofia da Mente, as Ciências Cognitivas, as Teorias Evolutivas, a Semiótica, a Comunicação e que tem como finalidade dar suporte aos novos entendimentos do corpo. Se considerarmos o Corpomídia como aquele que revela o estado das coisas, ou como um modelo de comunicação entre natureza e cultura, ou ainda, como um processo adaptativo auto-evidente, então o corpo é um lugar privilegiado para nos revelar de que forma a tecnologia já faz parte dele. Quer dizer que, “sendo o corpo ele mesmo uma espécie de mídia, a informação que passa por ele colabora com o seu design, pois desenha simultaneamente as famílias de suas interfaces”. (Greiner & Katz, 2001:95)

em que a expressão está separada da forma, o artista precisa dar sinais infalíveis para a plateia, sobre o que está falando. Essa busca pelo significado unívoco pede pela máscara. O público sente falta das caras e bocas para que a emoção se faça homogeneamente clara. O que falta entender nesse jogo é que se trata de uma proposta com outra dimensão. A experiência da relação é transportada para a audiência e isso é um processo de comunicação, com tudo o que comporta, inclusive os aspectos cognitivos. A questão torna-se diferente se o artista não estiver interessado em promover significados únicos, mas sim em oferecer a possibilidade da relação, constituindo assim mais um parâmetro da pesquisa. Trabalha-se, portanto, num campo de possibilidades mais abertas, ou semi-abertas, porque muitas vezes aquilo que se percebe pode ou não estar no palco. E é exatamente aí que se encontra a grande relevância desse relacionamento entre artistas e espectadores: uma fronteira de entendimentos.



Leticia Lamela
Skinnerbox (2005)
Fotos: Gilson Camargo

O que o *Cena 11* faz em *Skinnerbox* é um exercício de controle de situações que habitualmente são incontroláveis ou que ninguém se dedica a controlar: uma queda, um esbarrão, um atrito, um desgaste. É uma estratégia evolutiva de expansão que parece condicionar o corpo dos bailarinos,

tornando-os incorrompíveis à gravidade e ao risco. Assim, aquilo que num primeiro olhar pode parecer pouco humanizador (os rãbos, as quedas, a violãncia) é na verdade uma estratégia absolutamente orgãnica para um corpo humano melhor adaptado. Trata-se de humanizã-lo ainda mais, uma vez que a construãõ de habilidades cognitivas oferece possibilidades de sobrevivãncia, tal qual uma prótese a oferece a um órgãõ ou a um membro que faliu.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES



As coisas vivas coevoluem com seu ambiente. Corpo e ambiente indubitavelmente interagem. Natureza e cultura não são instâncias separadas. E, quando tratamos de dança, o corpo assume uma posição de privilégio desta transformação, pois é no corpo que a contaminação ocorre e pode ser verificada.

Máira Spanghero

De onde vem o movimento, de que forma ele acontece no corpo e qual a natureza das forças que o provocam? Tudo que tem movimento é vivo? O corpo que se move é necessariamente autor do seu movimento? Todas essas questões, recorrentes nas obras do *Cena 11*, constituem uma formulação à qual Alejandro Ahmed vem se dedicando ao longo da sua experiência como coreógrafo. Assim como uma pesquisa, um processo artístico pressupõe projeto e construção: em cada espetáculo, um novo estágio de investigação do/no corpo – um corpo produtor de conhecimento que ressoa e investiga questões que são, em certa medida, reflexão da conjuntura contemporânea que circunscreve as relações entre corpo, cidade e ambiente.

A ideia de *corpografias urbanas* sugerida por Paola Jacques e Fabia-

na Britto, bem como a ideia de *cidade como fenótipo estendido do corpo*, defendem o pressuposto de que o corpo que habita a cidade é também a própria cidade. Cidade e corpo podem ser pensados como corpos de qualidades diferentes, que formam um terceiro corpo que contém os dois. Entretanto, faz-se necessário esclarecer que os termos corpo e cidade não devem ser entendidos como categorias ou “coisas em si”, e nem o relacionamento entre tais termos pode ser visto como situações regidas pela causalidade. Na compreensão aqui proposta, corpo e cidade não têm existência própria ou independente e, portanto, não se inscrevem uma sobre a outra. Diferentemente disso, as ideias de *corpografia urbana* e de *fenótipo estendido* só fazem sentido ao se pensar corpo e cidade como instâncias de um único processo – na acepção científica do termo: conjunto de relações simultâneas (não seriam “codeterminadas”, mais do que simultâneas?. Se se admite que os relacionamentos não causam modificações de uma coisa sobre outra, mas promovem a reorganização contínua de suas estruturas, então é possível compreender cada coisa – ou configuração – como síntese transitória de seus relacionamentos com outras coisas. Sob tal ponto de vista, corpo e cidade são co-fatores de configuração de um contexto.

Cada cidade imprime um comportamento que pode ser rastreado e transformado em vocabulário corporal, assim como cada padrão comportamental necessita de um tipo determinado de cidade que o acolha. A cidade, se entendida como foco gerador de comportamento, pode ser mapeada no corpo e trilhada pelos sintomas que dele afloram, aqui chamados de vocabulários. Tais vocabulários são, por sua vez, mapas de qualidades comportamentais. Entendendo estes mapas, é possível fazer leituras de como qualidades comportamentais se instalam, procurando identificar as características que o ambiente propõe para tal necessidade adaptativa à maneira pela qual o corpo resolve seus “problemas”. Assim, pensar em comportamento e vocabulário é também buscar métodos efetivos de produzir e entender o *design* de movimentos, com características de forma e função que cumpram prerro-

gativas importantes para a construção da dança que se pretende fazer. Por esta compreensão, a cidade mostra seu *design* e o corpo é parte dele.

Ao evocar determinados tipos de comportamento, a cidade potencializa vocabulários do mover, fixando uma possibilidade de corpo e, consequentemente, uma possibilidade de dança. Dessa maneira, o que se observa na dança do *Cena 11* é uma sofisticada leitura de tais possibilidades, que propõe questões em diferentes vias de trânsito entre dança, corpo e cidade. Se o corpo é lugar de trânsito permanente entre natureza e cultura, a relação entre o universo em que o *Cena 11* habita e o tipo de dança que sugere têm no corpo um lugar privilegiado para expandir-se.

O corpo busca e constrói soluções para habitar com destreza o ambiente onde vive, e nele se inscrevem as possibilidades de existência sugeridas pelos lugares em que circula real ou virtualmente. Tais soluções são colocadas à prova ao surgimento das mais diversas situações – seja, por exemplo, a necessidade de atravessar uma rua movimentada, seja a concepção ou a execução de uma coreografia. Assim o corpo revela quem é e de onde é, por onde passa e como pode dançar, sem perder a capacidade de manter-se íntegro naquilo que formula como identidade.

BIBLIOGRAFIA E VÍDEOGRAFIA



BIBLIOGRAFIA:

AHMED, Alejandro. O Corpo-Objeto e seus Desafios. Apud QUEIRÓS, Amanda. *O Povo*, Fortaleza, 21 Out. 2009.

_____. Cena 11; A Dança em Função do Corpo. *Revista Combi*, Florianópolis, n.4, ago-set. 2003. p. 36.

_____. Apud SPANGHERO, Máira. *A Dança dos Encéfalos Acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 76

_____. Cena 11 traz IN'Perfeito e a carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos a SP. Apud KATZ, Helena. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de fevereiro de 1999.

_____. O Homem das Estrelas. Apud RIVOIRE, Valéria. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 22 Jul. 1998. Variedades, p.8.

_____. Grupo Cena 11 está no Projeto Seis e Meia. Apud LAVRATTI, Ana. *A Notícia*, Joinville, 30 de Maio de 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. *A história da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et Son Double*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril, 1973.

BARTHES, Roland. "Semiologia e Urbanismo", in: *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre a Arte*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Sobre a Modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BASSANI, Jorge. *As linguagens Artísticas e a Cidade: cultura urbana do sé-*

culo XX. São Paulo: FormArte, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRITTO, Fabiana e JACQUES, Paola. “*Cenografias e Corpografias Urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade*”. Cadernos do PPGAU/FAUFBA, Ano VI - número especial, Salvador, 2008.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CLARK, Andy. *Natural-Born Cyborgs: minds, technologies and the future of human intelligence*. New York: Oxford University Press, 2003.

COURTINE, Jean-Jacques. *Histoire du Corps – Les Mutations du Regard. Le XXe Siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

DAWKINS, Richard. *O Relojoeiro Cego*. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *The Extended Phenotype*. Oxford: Freeman, 1982.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Mobilis e Móbile, 1991.

DESCAMPS, M. A. *L'invention du Corps*. Paris: PUF, 1986.

DURHAM, William. *Coevolution: genes, culture and human diversity*. Stanford, California: Stanford University Press, 1991.

ECONTROS ACARTE. *Brasil 2000*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

_____. *O Desmanche da Cultura: Globalização, Pós-modernismo e Identidade*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1997.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir, história da violência nas prisões*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.

GALLO, Haroldo. *Conservação e Inovação: referências centrais para as políticas públicas do patrimônio*. In: IV Encontro de História da Arte - Programa de pós-graduação em História da Arte - IFCH/Unicamp, Campinas, dezem-

bro de 2008. No preto

GRACQ, Julien. *La Forme d'une Ville*. Paris: Corti, 1985.

GREINER, Christine. *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

GREINER, Christine & KATZ, Helena. In: Humus1. *O Meio é a Mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação*. Caxias do Sul: Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, 2004.

HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. Moraes: São Paulo, 1991.

JACQUES, Paola. *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo, a Lógica do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JORN, Asger. *Une architecture de la vie*. Potlach n. 15, 22 de dezembro de 1954.

KATZ, Helena. A investigação inédita e surpreendente do Cena 11. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05 de julho de 2008.

_____. Com sofisticação, Cena 11 investiga o movimento. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06 de julho de 2005.

_____. Cena 11 estréia coreografia flutuante. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 de março de 2005.

_____. Entre a Razão e a Carne. *Gesto*, Rio de Janeiro, dezembro de 2003, p. 31-35.

_____. Cena 11 usa o lirismo do corpo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 de abril de 2000.

_____. A dança de risco do Cena 11. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 de abril de 2000.

_____. In'Perfeito explora as desarticulações do corpo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de novembro, 1998. Caderno 2, p. D3. Apud: SPANGHERO, Máira. *A Dança dos Encéfalos Aceso*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p.79.

MACAMBIRA, Tiago. *Palimpsesto*. Sorocaba: Edição do autor, 2005.

MARC, Guillaume. *L'empire des réseaux*. Paris: Descartes & Cie, 1999.

MONIER, Mathilde. Singular e Plural. *Gesto*, Rio de Janeiro, dezembro de 2003, p. 56.

MOURA, Gilsamara. Registro Violento. *Tribuna Imprensa*, Araraquara, 26 de abril de 2000.

MUMFORD, Lewis. *A história da cidade: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

NUNES, S. M. *O Criador-Intérprete na Dança Contemporânea*. Revista Nupeart, Florianópolis – UDESC, v.1, n.1, p 84, setembro, 2002.

PAQUOT, Thierry. *Des Corps Urbains: sensibilités entre béton et bitume*. Paris: Autrement, 2006.

RIBEIRO, R. J. Novas Fronteiras Entre Natureza e Cultura. In NOVAES, A. (org) *O Homem Máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 16

ROCHA, Tereza. Coreografias Urbanas. *Gesto*, Rio de Janeiro, dezembro de 2003, p. 49-53.

SANT'ANNA, Denise. *Corpos de Passagem*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

_____. *Descobrir o Corpo: uma história sem fim*. Revista Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 25 (2), jul-dez. 2000. p. 50.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: O corpo na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SILVA, T. T. Nós, Ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: Silva (org). *Antropologia do Ciborgue – Vertigens do Pós-Humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 14.

SPANGHERO, Maira. *Corpo Re-moto Controlado(r)*. Tese de doutorado. São Paulo, PUC/SP, 2005.

_____. *A Dança dos Encéfalos Aceso*s. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SZAMOSI, Géza. *Tempo e Espaço, as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. São Paulo: EDITORA 34, 1999

VÍDEOGRAFIA:

Registro do espetáculo Respostas Sobre a Dor (1994). Florianópolis (SC), Teatro Álvaro de Carvalho.

Registro do espetáculo O Novo Cangaço (1996). Florianópolis (SC), Teatro do Centro Integrado de Cultura.

Registro do espetáculo In'Perfeito (1997). Florianópolis (SC), Teatro do Centro Integrado de Cultura.

Documentário Dança Ativa (1998). Realização Multishow e Globosat. Direção: Victor Lopes.

Registro do espetáculo Violência (2000). São Paulo (SC), Teatro Sesc Vila Mariana.

Registro do espetáculo Skinnerbox (2005). São Paulo (SC), Teatro Sesc Vila Mariana.

CRÉDITOS DE IMAGENS:

Página VIII - Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente (2007)

- Adilso Machado e Leticia Lamela - Foto: Cristiano Prim

Página 2 - Skinnerbox (2005) - Mariana Romagnani - Foto: Cristiano Prim

Página 11 - Skinnerbox (2005) - Gica Alioto - Foto: Cristiano Prim

Página 32 - Skinnerbox (2005) - Marcela Reichelt- Foto: Cristiano Prim

Página 63 - Skinnerbox (2005) - Mariana Romagnani - Foto: Cristiano Prim

Página 97 - Skinnerbox (2005) - Leticia Lamela- Foto: Cristiano Prim

Página 102 - Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente (2007)

- Anderson Gonçalves - Foto: Cristiano Prim