



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS

**DANÇA E ARTE MARCIAL EM DIÁLOGO:
um estudo sobre o sistema de *gongfu* louva-a-deus e o ensino de
improvisação em dança**

*DANCE AND MARTIAL ART IN DIALOGUE:
A study about praying mantis gongfu system and dance improvisation teaching*

CAMPINAS
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS

**DANÇA E ARTE MARCIAL EM DIÁLOGO:
um estudo sobre o sistema de *gongfu* louva-a-deus e o ensino de
improvisação em dança**

DANCE AND MARTIAL ART IN DIALOGUE:

A study about praying mantis gongfu system and dance improvisation teaching

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em Artes da Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos

Este exemplar é a redação final da tese defendida pela Sra. Mariana Baruco Machado Andraus e aprovada pela Comissão Julgadora em 05/12/2012

Inaicyrá Falcão dos Santos

Thesis presented to the Graduate Program in Scene Arts, Institute of Arts, State University of Campinas, for obtaining the title of Doctor of Scene Arts.

Advisor: Profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos

CAMPINAS
2012

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

An24d	<p>Andraus, Mariana Baruco Machado. Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança / Mariana Baruco Machado Andraus. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Inaicyra Falcão dos Santos. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Dança. 2. Improvisação (Dança) 3. Artes marciais. 4. Gongfu. 5. Coreologia I. Santos, Inaicyra Falcão dos. II Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Dance and martial art in dialogue: a study about praying mantis gongfu system and dance improvisation teaching.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Dance

improvisation - dance

Martial art

Gongfu

Coreologia

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

Inaicyra Falcão dos Santos [Orientador]

Júlia Ziviani Vitiello

Marília Vieira Soares

Samuel Mendonça

Luiz Paulo Rouanet

Data da Defesa: 05-12-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

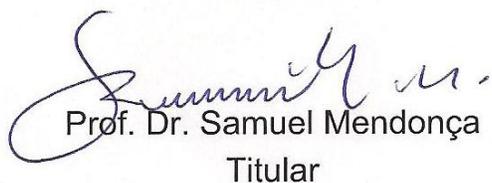
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pela
Doutoranda Mariana Baruco Machado Andraus - RA 962884 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca
Examinadora:



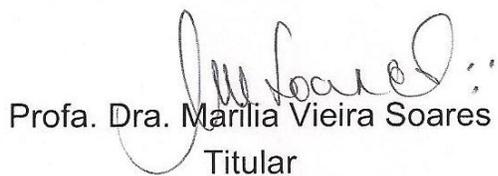
Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Presidente



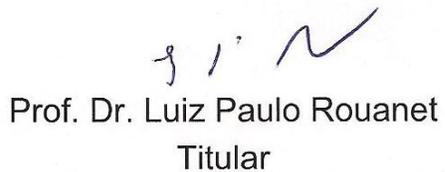
Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello
Titular



Prof. Dr. Samuel Mendonça
Titular



Profa. Dra. Marília Vieira Soares
Titular



Prof. Dr. Luiz Paulo Rouanet
Titular

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos, que, há quatro anos, me acolheu como orientanda e me ajudou a reencontrar meu próprio mito.

Ao Prof. Dr. Samuel Mendonça, que, além de me iniciar em minha trajetória no *gongfu*, ajudou-me a retomar meu caminho artístico-acadêmico todas as vezes que cogitei me desviar dele.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudos que viabilizou a realização desta pesquisa.

Aos meus familiares: meu esposo Augusto Andraus, meu filho Caíque Andraus e meus pais, Luís Alberto Pereira Machado e Simone Maria Baruco Machado, pelo apoio que me deram nos muitos dias (e noites) em que abandonei meus afazeres cotidianos para o mergulho na escrita.

A todos os professores do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, em especial Júlia Ziviani, Marília Vieira Soares e aos demais membros da Comissão Julgadora. A Marília de Andrade, por ter me iniciado na pesquisa acadêmica em Artes.

A Daniela Gatti e Grácia Navarro, que me deram a oportunidade de aprimoramento didático e de desenvolvimento da parte prática da pesquisa mediante participação do Programa Estágio Docente, da Universidade Estadual de Campinas, nos Departamentos de Artes Corporais e de Artes Cênicas, respectivamente.

Ao Instituto de Artes e a todos os funcionários, em especial Vivien Helena de Souza Ruiz, Rodolfo Marini Teixeira e Joice Jane Sena de Lima, da Secretaria de Pós-Graduação, sempre muito atenciosos.

Aos colegas de jornada, alunos e ex-alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes e em Artes da Cena, que compartilharam os vaivens de questionamentos e respostas inerentes ao trilhar da pesquisa, em especial a Elderson Melo de Melo, Renata Lima, Gustavo Côrtes, Patrícia Claro e Valéria Rachid.

Aos *Sihings* e *Sijes* que colaboraram direta ou indiretamente com a pesquisa, em especial Igor Hideo Kato da Silva, Daniela Moreti Mendonça, Fabrício Pires, Guilherme Duzi, Jânio Lira, Marcos Braga Jr. e Agnaldo Almeida.

A Andreia de Andrade, Flávia Pagliusi e Jun Hosotani, que, além de darem vazão aos próprios impulsos criativos no curso da pesquisa, ajudaram-me a materializar também algumas de minhas ideias. Que nossos trabalhos frutifiquem.

A todos os alunos de graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas que participaram da pesquisa e se dispuseram a perceber por si mesmos o valor da arte marcial na formação de um bailarino.

RESUMO

Esta tese apresenta uma reflexão acerca das diferentes formas de apropriação, pela dança moderna e pós-moderna, de técnicas e artes corporais orientais como meio de treinamento técnico e embasamento estético para processos criativos. Nas figuras de Ruth St. Denis, Martha Graham, Deborah Hay e Steve Paxton, entre outros coreógrafos, um diálogo com o oriente se estabeleceu na história da dança e redefiniu as fronteiras entre treinamento e criação. Partindo deste pressuposto, desenvolvemos um estudo baseado em nossa vivência com a dança e com o sistema de *gongfu* louva-a-deus, especulando especificamente sobre como as técnicas de contato presentes nesta e em outras artes marciais chinesas podem ajudar um bailarino no tocante à criação de movimentos em dupla. Aplicamos laboratórios de improvisação com artistas marciais e com bailarinos, sendo que estes últimos instrumentalizamos, também, com técnicas de louva-a-deus; registramos os resultados em vídeo e colhemos as impressões dos participantes mediante questionários e depoimentos, que foram posteriormente analisados e discutidos. Concluimos que a arte marcial pode ser profícua na formação de um bailarino, não somente no que diz respeito à questão do contato, mas, também, pelo trabalho com a alteridade e pela constante busca de autossuperação pelo sujeito que se dedica a esta forma de arte.

Palavras-chave: dança; improvisação (dança); artes marciais; gongfu; coreologia.

ABSTRACT

This thesis presents a reflection about the different forms of appropriation of oriental techniques and body arts by modern and postmodern dance as a medium of technical training and aesthetic foundation for creative processes. With figures of Ruth St. Denis, Martha Graham, Deborah Hay and Steve Paxton, among other choreographers, a dialogue with the East settled in dance history and redefined the boundaries between training and creation. Under this assumption, we developed a study based on our experience with dance and with praying mantis gongfu system, speculating specifically if contact techniques present in northern praying mantis and other Chinese martial arts can help a dancer in regarding the creation of partner movements. We applied improvisation laboratories with martial artists and dancers, and with dancers we also worked with mantis techniques; the results were recorded on video and the participants impressions were collected through questionnaires and interviews, which were subsequently analyzed and discussed. As a result, we argue that martial arts can be profitable in dancer formation, not only with regard to the issue of contact techniques, but also by working with otherness and the constant quest for improvement of oneself by those dedicated to this art form.

Keywords: *dance; improvisation (dance); martial arts; gongfu; choreology.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Dança e arte marcial em diálogo: possibilidades de interação	27
1.1 Descrição dos laboratórios com artistas marciais no Instituto Lai Kungfu	29
1.2 Descrição dos laboratórios com bailarinos do curso de graduação em Dança da UNICAMP	43
2. Panorama da dança pós-moderna e relações com o oriente	59
2.1 Pós-modernidade e a dança	60
2.2. Relações da dança moderna e pós-moderna com artes corporais do oriente	73
2.2.1 Ruth St. Denis e Martha Graham	76
2.2.2 Merce Cunningham, Anna Halprin e Erick Hawkins	86
2.2.3 Deborah Hay	95
2.2.4 Steve Paxton	99
2.3 Artes corporais do oriente e ecleticismo: o bailarino e a metamorfose	105
2.4 Técnicas Somáticas	108
2.4.1 Mathias Alexander	110
2.4.2 Moshe Feldenkrais	112
2.5 Do oriente às somáticas, das somáticas ao oriente: a emancipação do sujeito	114
2.6 Traçando um recorte: artes corporais do oriente no ensino superior de dança no Brasil	117
2.6.1 Levantamento de disciplinas de graduação que abordam as temáticas oriente e/ou luta	120
2.6.2 Levantamento de disciplinas de pós-graduação que abordam a temática oriente	126
3. Considerações sobre o <i>gongfu</i> e habilidades trabalhadas no treinamento marcial	133
3.1 Técnicas de contato no <i>gongfu</i> e no sistema louva-a-deus: <i>tui shou</i> , <i>chin-na</i> , <i>shuaijiao</i> , <i>sanshou</i> e o princípio <i>sticking hands</i> do sistema louva-a-deus	141
3.2 <i>Gongfu</i> como elaboração estética	148
3.3 <i>Gongfu</i> e <i>tekné</i> : uma analogia	158
3.4 <i>Gongfu</i> como técnica de si	163

3.5 Conceituando luta: ética marcial, conflito, efemeridade e construção de sentido	169
4. Análise e discussão dos depoimentos dos participantes	177
4.1 Depoimentos dos artistas marciais do Instituto Lai Kungfu	180
4.1.1 Impressões sobre o trabalho de alongamento (categoria A)	182
4.1.2 Facilidades e dificuldades percebidas durante a realização do exercício de espelho (categoria B)	183
4.1.3 Facilidades e dificuldades percebidas durante a realização do exercício de estímulo-resposta (categoria C)	187
4.1.4 Integração com elementos do cotidiano e possibilidade de expressar-se criativamente (categoria D)	193
4.1.5 Considerações adicionais sobre o trabalho realizado com os artistas marciais	195
4.2 Depoimentos dos bailarinos do curso de graduação em Dança da UNICAMP	200
4.2.1 Desenvolvimento da escuta e percepção do outro nas técnicas de contato (categoria A)	201
4.2.2 Percepção do tônus necessário para a luta / compreensão da luta como meio para chegar a uma qualidade de movimento específica / estado corporal (categoria B)	209
4.2.3 Compreensão da dinâmica dos movimentos em termos de tempo, peso, espaço e fluência no sistema louva-a-deus (categoria C)	218
4.2.4 Percepção da transferência de peso entre corpos (categoria D)	220
4.2.5 Conhecimento de aspectos teóricos do sistema louva-a-deus e das relações da dança moderna e pós-moderna com técnicas orientais (categoria E)	223
4.2.6. Internalização da linguagem do sistema louva-a-deus e questões estéticas (categoria F)	228
4.2.7 Considerações adicionais sobre o trabalho realizado com os bailarinos	232
CONSIDERAÇÕES FINAIS	247
REFERÊNCIAS	253
ANEXOS	265

INTRODUÇÃO

Esta tese apresenta uma reflexão teórica, baseada em investigações práticas, acerca da trajetória das relações entre a dança moderna e pós-moderna com as artes corporais do oriente e de como estas relações podem afetar o ensino de dança, especialmente no que diz respeito à improvisação. Para desenvolvê-la, foi necessário discorrer sobre os mecanismos que levaram artistas, filósofos e cientistas do século XX a uma ruptura paradigmática em relação à noção de técnica que emergiu na modernidade, em busca de um caminho mais organicista, condizente com um modelo sistêmico de mundo. Este modelo de homem e de mundo condiz com o ideal de bailarino surgido no período pós-moderno da história da dança ocidental.

Reportamo-nos ao modelo sistêmico de mundo com base no pensamento de Capra, especialmente em seu livro *O Ponto de Mutação* (2006), no qual ele argumenta que estamos vivendo um período de crise, uma transição entre uma era que favoreceu o racionalismo, o cientificismo, o materialismo, para uma outra que, segundo o autor, deverá valorizar a intuição e a sensibilidade. Diz Capra:

A ênfase dada ao pensamento racional em nossa cultura está sintetizada no célebre enunciado de Descartes, "*Cogito ergo sum*" – "Penso, logo existo" –, o que encorajou eficazmente os indivíduos ocidentais a equipararem sua identidade com sua mente racional e não com seu organismo total. Veremos que os efeitos dessa divisão entre mente e corpo são sentidos em toda a nossa cultura. Na medida em que nos retiramos para nossas mentes, esquecemos como "pensar" como nossos corpos, de que modo usá-los como agentes do conhecimento. Assim fazendo, também nos desligamos do nosso meio ambiente natural e esquecemos como comungar e cooperar com sua rica variedade de organismos vivos (CAPRA, 2006, p. 37).

A pós-modernidade, na dança, vem relacionada a esse modelo organicista à medida que valoriza o bailarino que sabe pensar com seu corpo e usá-lo como agente do conhecimento.

O impulso inicial para a delimitação deste tema de trabalho foi a necessidade de compreensão do contexto em que a dança contemporânea se insere. Contemporâneo – uma palavra que significa, grosso modo, “aquilo que se produz na atualidade”, “ao mesmo tempo”; no caso, toda a arte que está sendo produzida neste momento pontual na trajetória histórica da dança e que, em muitos casos, reflete críticas e aceitações dos artistas em relação a um referencial dado, seja o “clássico”¹ ou o moderno.

No universo da dança ainda é premente a noção de “dança contemporânea” como mais uma modalidade de dança (= clássico, moderno, contemporâneo) e não como uma ruptura em relação a uma forma de pensar a dança que vem vigorando nos últimos séculos. Como observa Lambert:

Mesmo reconhecendo essas habilidades como indispensáveis no quadro de competências do artista da dança contemporânea, e estando ciente de que a busca por esse corpo bem preparado e aberto a reconfigurações representa uma importante tendência da atualidade – explorada e valorizada por vários pesquisadores, instituições de ensino e grupos de dança –, é possível (...) afirmar que, em um âmbito mais amplo, artístico e pedagógico, o fenômeno da expressividade continua sendo vivenciado de forma bastante estereotipada por aquele que dança; provavelmente uma herança histórico-pedagógica do próprio processo de criação e ensino dessa arte (LAMBERT, 2010, p. 2).

As habilidades a que a autora se refere no início da citação seriam: disponibilidade corporal, consciência de si, integridade na atuação artística, versatilidade e autenticidade ao unir o sentir e o agir no gesto/movimento. Nesta pesquisa entendemos também a disponibilidade corporal como um requisito fundamental à formação do bailarino e, mais do que isso, acreditamos na capacidade de um treinamento em arte marcial proporcionar esta disponibilidade, em virtude da própria natureza do treinamento marcial. Tomando como exemplo

¹ Utilizamos o termo “clássico” para nos referir aos trabalhos que se sedimentaram como referências na história da dança ocidental; salientamos que, muitas vezes, o termo clássico é usado para se referir a obras que, na verdade, são do período romântico, como *La Sylphide* ou *Giselle*; é nesta acepção que, também, empregamos o termo: clássico em oposição ao “moderno”, situando este último como aquele iniciado no alvorecer do século XX, com Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Rudolf von-Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss, entre outros.

um praticante do estilo de *gongfu* louva-a-deus, ele treina para estar pronto para se defender e contra-atacar a qualquer momento. O “estado corporal”, aspecto observado por bailarinos que participaram da pesquisa, é de flexibilidade para ceder ao golpe do adversário, mas, ao mesmo tempo, uma flexibilidade que vem junto com força e com a noção de enraizamento, tão valorizada desde o advento da dança moderna. Especulamos, em primeiro lugar, que a própria valorização do enraizamento pela dança moderna tem raízes na relação dos coreógrafos modernos norte-americanos com a arte e o pensamento não ocidentais.

É fato que o bailarino profissional, para sobreviver de sua arte, precisa se inserir nos contextos que, muitas vezes, exigem que ele se enquadre em alguma modalidade conhecida. O problema ocorre quando o bailarino se vê absorvido a tal ponto pelos mecanismos de mercado que entra no jogo da oferta e da procura, utilizando o termo contemporâneo para designar estilos predefinidos que, embora façam parte do conjunto de obras que se estão produzindo na contemporaneidade, não têm como representá-la, partindo-se do pressuposto de que contemporâneo é tudo aquilo que se produz hoje – e que, justamente por se tratar de um “vir a ser”, não tem como implicar tendências de estilo predeterminadas. Sobre a formalização de tendências contemporâneas que, em sua origem, foram criadas para não serem cristalizadas, Lambert diz:

(...) não se pode deixar de mencionar alguns processos contraditórios a essas propostas transformadoras [transição para a estética da dança moderna norte-americana, nascimento da dança de expressão europeia, estudo do movimento com Laban e aparecimento da Educação Somática]. No caso da dança moderna, por exemplo, se, por um lado, novos ambientes expressivos trouxeram inovações nos vocabulários e nos modos de conceber a dança, por outro, a evolução desses pensamentos também instigou processos de formalização, levando ao estabelecimento de escolas de movimento, com regras de aprendizagem talvez tão estratificadas como aquelas do período clássico (LAMBERT, 2010, p. 34).

É nesse sentido que fazemos a distinção entre o contemporâneo enquanto aquilo que é produzido atualmente e o contemporâneo enquanto estilo – conceito ainda vigente em alguns círculos da dança, e reiteramos que, neste

trabalho, o contemporâneo é entendido tão somente como tudo aquilo que se produz na atualidade.

O termo contemporâneo encontra eco, também, no universo da dança produzida atualmente no Brasil, e trazemos este assunto para esta tese porque, afinal, os estudos de improvisação produzidos como parte desta pesquisa são, também, brasileiros em nossa concepção.

No Brasil, uma tendência em buscar nas manifestações populares inspiração para a produção de espetáculos e, por vezes, de técnicas ou linguagens que provenham os elementos necessários para a elaboração de tais espetáculos, vem tomando corpo sob designações diversas, como “danças brasileiras”, “dança brasileira contemporânea”, entre outros; a nosso ver, tratam-se tão somente de dança contemporânea, semelhantemente à dança contemporânea produzida em países europeus, norte-americanos, africanos, asiáticos. Toda dança é, em maior ou menor grau, inspirada nos contextos culturais do país em que vive o bailarino/coreógrafo que a produz; o termo “dança brasileira”, portanto, pode-se aplicar a toda dança produzida neste país. O termo “dança contemporânea brasileira” também não soluciona o problema; afinal, o que tem a dança contemporânea brasileira de diferente da dança contemporânea alemã? Se olharmos pelo prisma das características, a lista de diferenças será, sem dúvida, enorme; mas, em sua essência, ambas expressam as inquietações dos artistas que vivem e produzem arte no Brasil e na Alemanha, respectivamente, nos tempos atuais.

Uma vez conceituada a dança contemporânea como aquela que se produz no tempo presente e que reflete as inquietações do artista referentes ao contexto em que vive, incluindo entre suas fontes de inspiração – no caso do bailarino brasileiro – elementos da cultura brasileira, que podem ou não ser provenientes da cultura popular, faz-se necessário compreender que, na base da ideia de transcodificar para a cena elementos observados em um determinado campo de pesquisa ou nos gestos do cotidiano, está a revolução iniciada por coreógrafos dos séculos XIX e XX, tanto na Europa (Rudolf Laban, Kurt Jooss,

Mary Wigman, François Delsarte, Émile-Jacques Dalcroze) quanto nos Estados Unidos (Isadora Duncan, Martha Graham, Ruth Saint-Denis), todos eles progenitores da dança moderna. O passo dado por seus seguidores, por sua vez, levou àquilo que reconhecemos como dança pós-moderna e a uma ideia de técnica como meio e não como um fim em si mesma, com o emprego de práticas somáticas como forma de preparação técnica para a dança, ou mesmo o uso de artes corporais “não-dança” para esta finalidade. Bales situa o período Judson como um marco definitivo nesta direção. A Judson Memorial Church comandou, durante mais de uma década, as diferentes vanguardas da dança pós-moderna que se emanciparam nos Estados Unidos na década de 1960. Segundo Portinari:

Nos Estados Unidos da década de 1960, as correntes se multiplicaram assumindo títulos como dança pós-moderna, nova dança, espaço-dança, entre outros, que na verdade são ramificações da dança contemporânea e que nem sempre ultrapassaram o estágio experimental. Cresceu o número de universidades com departamentos de dança. (...). Houve de tudo em nome da vanguarda, do melhor ao pior. (...). Esse tipo de dança, gerado pelo espírito libertário dos anos 60, expandiu-se em pequenos teatros de aluguel barato, salas de associações de bairro, pátios de escolas e igrejas. Foi justamente no auditório de uma igreja protestante, a Judson Memorial, no Greenwich Village, em Nova York, que se estabeleceu uma espécie de celeiro para grupos experimentais e coreógrafos anticonformistas. Na vasta lista dos que por ali começaram ou passaram estão Merce Cunningham, Twyla Tharp, Trisha Brown, David Gordon, Jennifer Muller, Steve Paxton, Douglas Dunn, Meredith Monk, Yvonne Rainer, Elizabeth Keen, Simoni Forti, James Waring, Rudy Perez, Lucinda Childs, Karole Armitage. (...). Na verdade, poucos críticos compareciam aos espetáculos da Judson Memorial. (...) Apesar disso, havia um público tão leal quanto aberto e entusiasta para incentivar os artistas (PORTINARI, 1989, p. 160).

Uma vez que tais vanguardas tinham, em sua maioria, o caráter de contestação, não era raro questionarem as tradições da própria dança. Portinari cita o exemplo de Deborah Hay, que renunciou a qualquer técnica e fazia questão de desenvolver seus trabalhos com pessoas que sequer fossem iniciadas em dança. Começa a ocorrer, desta forma, uma desvinculação entre coreografia e treinamento técnico, como elucida Bales:

Cada nova geração, desde o advento da dança moderna, tem tentado, de uma forma ou de outra, conectar os aspectos performáticos e os coreográficos da arte da dança com a questão do treinamento, mas o período Judson produziu uma solução diferente o suficiente para significar uma mudança de paradigma. Foi essa geração em particular que, ao invés de tentar estabelecer uma ligação entre treinamento e coreografia, na verdade separou as duas partes, em um processo de desconstrução que mudou essa relação para sempre. Além disso, esse processo tornou possível para os bailarinos, eventualmente, adotarem a visão paradoxal da técnica como uma crítica da técnica em si mesma² (BALES, 2008, p. 30, tradução livre).

Bales referencia Thomas Kuhn (1962) e sua conceituação da ideia de ruptura paradigmática como aquele momento a partir do qual os estudos de uma determinada área tomam nova direção, ao invés de constituírem apenas o próximo passo dentro de um caminho evolutivo linear. Baseada em Kuhn, a autora postula que houve uma ruptura paradigmática justamente no período Judson, momento em que nasce a pós-modernidade na dança, com ênfase para a criação e a pesquisa de movimentos em estúdio em vez da mera reprodução de movimentos de um estilo de dança preexistente. Dança contemporânea, então, pode ser entendida também como aquela baseada em pesquisas atuais sobre linguagens de movimento expressivas.

Monten (2008) faz uma distinção importante entre as diferentes estratégias que os coreógrafos daquele período utilizaram para incorporar a pluralidade de estilos em suas próprias linguagens: 1) *revisão*, que seria unir em um espetáculo os diferentes estilos em cenas ou momentos contrastantes, podendo haver até intervalo entre eles³; 2) *fusão*, que seria misturar elementos de diferentes danças tão completamente que eles parecem se fundir em uma nova

² “Every new generation since the advent of modern dance has tried in one way or another to connect the performative and choreographic aspects of the dance art with training practices, but the Judson period produced a solution that was different enough to signify a paradigm shift. It was that generation in particular who, rather than endeavoring to establish a more or less link from training to choreography, actually tore the two asunder in a deconstructive process that changed that relationship ever after. Further, that process made it possible for dancers to eventually embrace the paradoxical view of technique as a critique of technique itself” (BALES, 2008, p. 30).

³ O autor cita os Ballets Russos de Diaghilev como exemplo desta estratégia.

forma híbrida de dança; e 3) o *ecleticismo*, em que os elementos se combinam de modo que ainda se percebe as características de cada um deles. Diz o autor:

O que é de maior interesse para os fins deste capítulo são as formas que encontrei para coreógrafos incorporarem tantas linguagens diferentes da dança em seus próprios trabalhos. Eu identifico três estratégias básicas. Uma eu vou chamar de revisão: encadeamento de episódios discretos, contrastantes – muitas vezes com uma pequena pausa para aplausos e mudanças de figurino – como se pode ver no Ziegfeld Follies ou em uma noite de trabalhos realizados pelos Ballets Russos de Diaghilev. Uma segunda forma de combinação de ingredientes eu nomeio de fusão: mistura elementos de dança díspares tão completamente que estas parecem se fundir em uma nova forma de dança, um estilo híbrido. (...) A terceira estratégia de combinação de ingredientes – e o foco do meu ensaio – eu chamo de ecleticismo. (...) [seria como uma] compota – uma mistura de ingredientes, com cada um mantendo, em alguma medida, sua cor, textura e sabor originais⁴ (MONTEN, 2008, p. 53, tradução livre).

É importante observar que as três estratégias permanecem como marca da produção contemporânea em dança em países diversos, incluindo o Brasil – e se refletem, inclusive, na estrutura curricular dos cursos de graduação e pós-graduação em dança no país.

O projeto de criação do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), elaborado pela Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade, fundadora do departamento, é um exemplo de estrutura curricular que, em sua versão original, contemplava desde as danças populares brasileiras até as artes corporais do oriente, passando pelas técnicas de dança clássica e moderna, por conhecimentos teóricos em anatomia, fisiologia, cinesiologia, estética, história da arte, história da dança, elaboração de figurino e cenografia, entre outras disciplinas. Esta estrutura curricular permanece

⁴ “What is of greatest interest for the purposes of this chapter, are the ways that choreographers have found to incorporate so many different dance languages into their own. I identify three basic strategies. One I will call the revue: stringing together series of discrete, contrasting dance episodes – often with a short pause for applause and costume changes – such as one might have seen in the Ziegfeld Follies or in an evening of works performed by Diaghilev’s Ballets Russes. A second form of combining ingredients I term fusion: blending disparate dance elements together so thoroughly that they appear to fuse together into a new, hybrid dance form. (...) A third strategy for combining ingredients – and the focus of my essay – I call eclecticism. (...) [it would be like a] compote – a mixture of ingredients, with each maintaining some measure of its original color, texture, and flavor” (MONTEN, 2008, p. 53).

ainda semelhante ao projeto original, escrito na década de 1980, embora tenha se adaptado ao longo dos anos em função de inúmeras variáveis, inclusive as características curriculares dos docentes que passaram pela história deste departamento:

Contrariando a orientação racionalista da cultura ocidental, que por séculos seguidos negou ou reprimiu o conhecimento do corpo humano, o século XX assistiu ao florescimento de um enorme interesse pelas técnicas de consciência e preparação corporais. A partir de teorias psicológicas (como as de Reich ou Perls) e sociológicas (como as de Foucault), que denunciaram os males da repressão corporal em nossa sociedade, pesquisadores de diferentes áreas passaram a estudar a dinâmica do corpo, desenvolvendo inúmeras novas técnicas de trabalho corporal. Atualmente, existem catalogadas nos EUA cerca de 130 técnicas diferentes com objetivo de relaxamento, correção de postura, libertação de movimentos ou preparo físico. Muitas destas técnicas foram desenvolvidas a partir do conhecimento das artes corporais do oriente, que incluem desde o ioga e meditação dinâmica até as artes marciais como o tai chi chuan ou o kung fu. São técnicas que divergem fundamentalmente da ginástica ocidental por considerarem a unidade mente-corpo como fundamental. Uma arte marcial é, antes de tudo, um método de autoconhecimento, meditação e comunhão com as forças naturais (ANDRADE, 1985, p. 7).

A estrutura curricular do curso de Dança da UNICAMP tem como pano de fundo a formação de um bailarino eclético, característica que ganhou força na pós-modernidade. A arte marcial, particularmente, insere-se no contexto da dança moderna e pós-moderna pela qualidade apontada por Andrade de ser “um método de autoconhecimento, meditação e comunhão com as forças naturais”. Veremos, neste trabalho, que as artes marciais têm esse aspecto e outros tantos a oferecer, como o desenvolvimento da percepção do outro pelo toque e pela visão periférica, o desenvolvimento da ideia de conflito cênico, entre outros.

O que foi o modernismo na dança ocidental? E o pós-modernismo? Consideramos fundamental compreender estes movimentos e traduzi-los para a escrita, para propiciar a estudantes de dança e jovens bailarinos brasileiros o entendimento da diversidade técnica que vivenciam em seu treinamento hoje. A revisão bibliográfica realizada demonstrou que ainda são escassas as publicações em português sobre esta temática, talvez porque o grande meio de comunicação

do bailarino seja o corpo, que requer muitos cuidados no tocante à questão do treinamento. Às vezes é difícil, para o bailarino, dar conta de dançar e de elaborar um discurso sobre sua dança, pois a elaboração teórica, assim como a práxis da dança, requer tempo e treinamento.

Escrever sobre arte pode ser um processo criativo muito prazeroso; não se pode negar, no entanto, que, no caso do bailarino em particular, isso muitas vezes o retira do labor cotidiano de alongar-se, aquecer-se, fortalecer sua musculatura e, ao mesmo tempo, cuidar para não criar tensões; focar sua atenção nos mecanismos proprioceptivos ao mesmo tempo em que se mantém capaz de realizar saltos e manobras corporais que irão requerer (novamente) a força mecânica, e assim sucessivamente. Poderíamos escrever linhas e linhas com os requisitos necessários para um bailarino contemporâneo ser essencialmente aquilo que ele é. Tentar conciliar a prática da dança e a escrita, então, é um grande desafio, e tem sido o desafio de todo bailarino que decide fazer pesquisa na universidade.

Um dos aspectos do ecleticismo está ligado à ideia de interdisciplinaridade, e recebeu especial atenção no desenvolvimento desta pesquisa, por se tratar de um assunto instigante para muitos bailarinos contemporâneos. Reportamo-nos às palavras de Monten, que tão bem traduziu esta questão:

Ao longo de dois anos, estudei e pratiquei uma ampla gama de estilos típicos da dança: balé clássico, técnicas baseadas em Cunningham e Limón, técnicas de release, dança africana ocidental, Contato Improvisação, yoga e capoeira. Embora o efeito cumulativo dessas técnicas fosse um aumento lento e progressivo da proficiência física, interferências e confusões ocorreram ao longo do caminho. Na aula de capoeira, por exemplo, eu estava treinando para desenvolver uma constante - quase instintiva - postura baixa, agachada, combinada com uma sensação de solidez na parte superior do corpo. Estes hábitos quase não fazem parte - e muitas vezes contrariam - a leveza, a verticalidade, o alongamento que eu estava tentando desenvolver diariamente nas aulas de balé. Este não era apenas um problema teórico; exemplos específicos de interferências de fato ocorreram. Praticar a capoeira com seu implícito uso em espiral da coluna, em termos técnicos (imagine a parte superior do corpo agindo como a manivela de um brinquedo de corda), teve apenas um efeito pernicioso em minhas

piruetas, no balé; ao mesmo tempo, os chutes da capoeira e o uso em espiral da coluna tinham uma inadequada (mas permanente) leveza para eles, e a tendência clássica e recorrente de alongar minha coluna levou-me a ganhar o apelido depreciativo de "Girafa"⁵ (MONTEN, 2008, p. 60, tradução livre).

Monten verbalizou um sentimento que certamente está presente no coração de muitos bailarinos e estudantes universitários de dança. No curso de graduação em Dança da UNICAMP, como vimos, a estrutura curricular é muito semelhante à descrita pelo autor. Há semestres em que o aluno sai de uma aula de clássico às 9h50 e, às 10h10, está em uma aula de danças brasileiras, e seu corpo precisa estar preparado para fazer esta transição. O objetivo de Monten – e que interessa trazer para a presente discussão – não é queixar-se de uma estrutura curricular como se ela não tivesse razão de ser; ao contrário, o treinamento técnico do bailarino contemporâneo precisa consistir em torná-lo permeável para diferentes linguagens, capaz de investir-se de diferentes corpos e produzir discursos corporais também distintos. Transitar por disciplinas que trabalham idiossincrasias de movimentos contraditórias acaba, sem dúvida, por treiná-lo para isso.

Estruturas curriculares com esta característica nada mais são do que um reflexo da pós-modernidade na dança e, assim como refletem o pensamento de uma época, também causam repercussões. Perguntamo-nos: como as dezenas ou centenas de estudantes de graduação em dança no Brasil, ao longo dos últimos trinta anos, vêm elaborando a diversidade de conteúdos com os quais

⁵ *“Over the course of two years, I studied and practiced a typically broad range of dance styles: classical ballet, Cunningham- and Limón-based techniques, release technique, West African dance, Contact Improvisation, yoga, and capoeira. Although the cumulative effect of these varied subjects was a general, slowly increasing physical proficiency, interferences and confusion did occur along the way. In capoeira class, for instance, I was training to develop a constant – almost instinctual – low, crouching stance combined with a sense of solidity in the upper body. These habits played almost no part in – and often contradicted – the lightness, verticality, and lengthening that I was daily trying to develop in ballet class. This was not just a theoretical problem; specific instances of interference did occur. Practicing capoeira’s multiunit spinning technique (picture the whole upper body acting like the crank on a wind-up toy) had only a pernicious effect on my ballet pirouettes; at the same time, my capoeira kicks and spins had an inappropriate (but indelible) lightness to them, and a recurrent classical tendency to elongate my spine earned me the depreciative capoeira nickname ‘Girafa’”* (MONTEN, 2008, p. 60).

tomam contato em sua formação e carregam essa bagagem para suas trajetórias ulteriores como artistas, professores, pesquisadores? Uma coisa é certa: quando somos expostos aos inúmeros assuntos possíveis dentro de uma área de conhecimento, haverá aqueles com os quais nos identificamos, enquanto outros, nem tanto. Igualmente, haverá bailarinos que seguirão sempre identificados com um mesmo tipo de linguagem (clássica, moderna, étnica, entre outras), enquanto outros farão da interdisciplinaridade uma espécie de propósito de sua arte.

A forma com que cada sujeito estabelece relações entre as diferentes disciplinas ou linguagens de dança com as quais toma contato é única. Monten afirma que, segundo o dicionário Oxford, o ecleticismo na dança seria como “alguém tomando emprestadas as palavras de outra pessoa”⁶ (MONTEN, 2008, p. 53), metáfora que consideramos bastante interessante. Os estudantes de graduação, no entanto, na maioria das vezes ainda não têm maturidade para pensar sobre as diferenças entre os processos de *revisão*, *fusão* e *ecleticismo* elencados pelo autor e, tampouco, pra definir de que forma irão trabalhar futuramente em suas próprias carreiras artísticas. Usam as três estratégias para lidar com a diversidade de conteúdos com os quais tomam contato em sua formação, porém nem sempre com clareza de como integrá-las em um método próprio de criação e pesquisa em dança.

Um caminho para desenvolver estratégias próprias de pesquisa de linguagem é encontrado em propostas que incitam o bailarino a centrar-se em seus próprios mitos e/ou histórias pessoais, a exemplo da *Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*, criada pela Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos (SANTOS, 1996), e do método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, criado pela Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues (RODRIGUES, 1997), ambas docentes do curso de graduação em Dança da UNICAMP. Dedicaremos as próximas páginas a discutir brevemente a *Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*

⁶ No original: “*Eclecticism in dance often takes the form of quoting, or ‘repeat[ing] or copy[ing]... usually with an indication that one is borrowing another’s words’ (Oxford English Dictionary)*” (MONTEN, 2008, p. 53).

por nos identificarmos, particularmente, com a ideia de que centrar-se na pesquisa dos próprios mitos ajuda o bailarino contemporâneo a lidar com a profusão de estímulos com os quais ele toma contato em sua formação eclética, para depois retomarmos a nossa reflexão sobre ecleticismo e contemporaneidade que, por sua vez, nos levam ao nosso raciocínio sobre o papel das artes marciais na formação de um bailarino.

Santos (1996) desenvolveu a tese de doutorado *Da Tradição Africana Brasileira a Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*⁷, defendida na Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo (USP), na qual propôs o desenvolvimento de um processo criativo inspirado no universo mítico do tambor *Batá*, da tradição dos iorubás da Nigéria e de seus descendentes no Brasil. A partir de uma investigação de cunho artístico e educacional, elaborou um poema e a montagem cênica *Ayán: símbolo do fogo*, o que levou aos fundamentos de uma proposta pedagógica baseada na pesquisa, pelo bailarino, de seus próprios mitos. Consideramos que a investigação da própria bagagem mítica configura um caminho seguro para a construção de um discurso poético que seja coerente para o bailarino, minimizando os riscos de ele, quando ainda jovem ou inexperiente, perder-se diante da pluralidade de referências de estilos. Trata-se de uma proposta centrada no sujeito e que, ao mesmo tempo, leva em consideração as influências que ele recebe de seu contexto.

Utilizamos o termo contexto, aqui, na acepção empregada por Urie Bronfenbrenner, teórico em psicologia do desenvolvimento criador do Modelo Bioecológico do Desenvolvimento Humano. Sua teoria, inicialmente chamada Abordagem Ecológica do Desenvolvimento Humano, já propunha desde suas fases iniciais a ideia de focar a compreensão do desenvolvimento nos *processos* e nas *interações*, em vez de apenas compartimentar as funções psicológicas,

⁷ Posteriormente a tese foi publicada como livro, com o título *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, primeiramente pela Editora EDUFBA, em 2002, e depois pela Editora Terceira Margem, em 2006 (2. ed.)

propondo, pela primeira vez na história da psicologia, substituir o termo comportamento pelo termo desenvolvimento. Segundo Bronfenbrenner e Morris:

O desenvolvimento consiste em um processo de interação recíproca entre a pessoa e o seu contexto através do tempo, sendo uma função das forças que emanam de múltiplos contextos e de relações entre eles. O desenvolvimento ocorre, então, através de processos de interação recíproca, progressivamente mais complexa, de um ser humano ativo, biopsicologicamente em evolução com as pessoas, objetos e símbolos presentes em seu ambiente imediato. Inclui tanto padrões de estabilidade quanto de mudanças nas características biopsicológicas dos seres humanos em suas vidas e através de gerações (BRONFENBRENNER; MORRIS, 1998, *apud* NARVAZ; KOLLER, 2004, p. 53).

A Abordagem Ecológica do Desenvolvimento Humano foi posteriormente revisada, dando origem ao Modelo Bioecológico do Desenvolvimento Humano, no qual a ênfase demasiada aos aspectos do contexto cede espaço para novos elementos, propondo que o desenvolvimento humano seja estudado “(...) através da interação sinérgica de quatro núcleos inter-relacionados: o Processo, a Pessoa, o Contexto e o Tempo” (NARVAZ; KOLLER, 2004, p. 53). No que diz respeito ao contexto, este compreende quatro níveis ambientais, denominados microssistema, mesossistema, exossistema e macrossistema. O microssistema diz respeito às relações interpessoais experienciadas face a face pela pessoa em desenvolvimento⁸. O mesossistema consiste no conjunto de microssistemas que uma pessoa frequenta, e é ampliado toda vez que a pessoa passa a frequentar um novo ambiente (exemplo: a interação da pessoa no trabalho é influenciada e influencia sua interação no ambiente familiar). O exossistema envolve ambientes que a pessoa não frequenta, mas que desempenham uma influência indireta sobre seu desenvolvimento (ex: o trabalho dos pais, a comunidade em que a família está inserida). Finalmente, o macrossistema “é composto pelo conjunto de ideologias, valores e crenças, religiões, formas de governo, culturas e subculturas presentes no cotidiano das

⁸ Segundo Narvaz e Koller, “O termo *experienciado* é enfatizado para indicar a maneira como a pessoa percebe e dá significado ao que vivencia no ambiente, o que vai além das características objetivas do meio” (NARVAZ; KOLLER, 2004, p. 57).

pessoas que influenciam seu desenvolvimento” (KOLLER, 2004, p. 58); ou seja, seria nesta esfera, segundo o modelo de Bronfenbrenner, que a cultura brasileira influenciaria a produção artística de todos os bailarinos brasileiros, enquanto, para aqueles especializados em danças brasileiras, o contato com manifestações da cultura popular em suas cidades ou o envolvimento com tais manifestações por meio da pesquisa de campo ocorre em níveis mais próximos de interação contextual, como o mesossistema ou mesmo o microsistema.

Na *Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*, de Santos (1996), o bailarino busca em suas raízes familiares elementos que podem vir a se tornar ingredientes imagéticos ou até conceitos a serem traduzidos poeticamente, somando elementos da cultura brasileira com maior ou menor profundidade, podendo entremear os quatro níveis de contexto delineados por Bronfenbrenner ou ficar limitados apenas no nível do macrossistema, pois a proposta prevê esta liberdade.

Há ainda, nesta proposta, o conceito “porteira para dentro, porteira para fora”, cunhado pela ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, que, no contexto original (da vida dentro dos cultos da tradição iorubá), significa separar a vivência pessoal daquela vivida no espaço religioso ou terreiro, e na proposta da Profa. Dra. Inacyra significa que, da porteira para fora, está-se falando em reelaboração estética dos elementos rituais, e nunca na transposição do ritual para o palco. O conceito “porteira para dentro, porteira para fora” permite trabalhar as relações vividas em um contexto proximal – ou seja, na esfera do microsistema – de forma objetiva e propicia uma efetiva transcodificação simbólica dos elementos rituais na cena.

Consideramos pertinente, também, atentar para o fato de que “brasileiro” não se restringe a um estereótipo de brasilidade fechado na ideia do rural, mas estende-se à vida urbana e contemporânea que, em muitos casos, é a fonte de símbolos culturais que irão exercer no desenvolvimento de um bailarino o papel de macrossistema. Não se trata, portanto, de o bailarino apenas criar dança brasileira baseado no contato com um determinado folguedo ou manifestação

popular específica. Isto faz do trabalho da Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos uma proposta pluricultural (ou seja, que leva em consideração a formação pluriétnica do brasileiro) de dança-arte-educação (a dança, aqui, é entendida como processo no desenvolvimento do indivíduo). Existe ainda, nesta proposta, a ideia de ancestralidade, ou seja, o argumento de que certos movimentos são arquetípicos e estão presentes na movimentação do homem desde tempos imemoriais. Assim, o corpo do bailarino “sabe” como lavar e torcer uma roupa, mesmo que não o faça em sua vida cotidiana, e o bailarino pode resgatar em sua memória corporal movimentos a serem transcodificados em matrizes poéticas. Neste sentido, vislumbramos uma ponte com nosso trabalho, à medida que a luta faz parte da ancestralidade de todo homem.

O outro exemplo que citamos de proposta metodológica que valoriza a subjetividade do bailarino na pesquisa e construção da própria linguagem para o espetáculo é o método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, de Rodrigues (1997), segundo o qual a construção da cena está relacionada à elaboração de um roteiro interno⁹, privilegiando-se os sentidos para o intérprete. São imagens, sensações e memórias que propulsionam o bailarino-pesquisador-intérprete à construção de matrizes de movimentos posteriormente utilizadas para o direcionamento coreográfico.

Tomamos as duas propostas, entre muitas outras que existem no panorama da dança contemporânea, como exemplos de sistemas nos quais o bailarino não se utiliza de movimentos de dança extraídos de um código preexistente; a criação, portanto, não se restringe a rearranjar movimentos de um vocabulário dado, mas efetivamente criar os movimentos que serão utilizados na

⁹ O eixo da construção do trabalho cênico, na proposta *Bailarino-Pesquisador-intérprete*, é a evolução da incorporação da personagem. A partir deste ponto, a direção começa a balizar os conteúdos a serem elaborados e sintetizados rumo ao esboço de algumas cenas e à estruturação de um roteiro. Segundo Rodrigues, “O roteiro emoldura um grande volume de representações, tendo como objetivo primeiro a fluidez do bailarino-pesquisador-intérprete. Neste caso, há uma preocupação quanto à clareza do que se quer expressar, relativizando a interferência do roteiro que, quanto à perspectiva de espetáculo, fica em segundo plano; isto no sentido de que não existem estratégias para encobrir os limites do intérprete nem tampouco uma construção formal que não esteja integrada a ele” (RODRIGUES, 1997, p. 149).

coreografia ou espetáculo. Deste modo, os movimentos vêm carregados de uma peculiaridade inerente ao artista em questão. Neste ponto, retornamos ao território pertinente à nossa discussão, pois o ideal de criar o próprio vocabulário ao invés de rearranjar movimentos de vocabulários preestabelecidos está nos alicerces da dança pós-moderna e existe, portanto, uma tradição por trás desta ideologia – que esteve presente também em nosso trabalho. Revolver as tradições da dança para entender as influências destas em nossos trabalhos é uma forma de valorização da nossa própria ancestralidade enquanto bailarinos.

Surgem, no período pós-Judson, diversos conceitos que caracterizam a dança contemporânea em maior ou menor grau, como a ideia de artista-autor e a flexibilização dos temas dos espetáculos, cada vez mais diversos e desejosos de retratar os contextos sociais plurais de um mundo globalizado. É neste contexto que surgem as estruturas curriculares de programas de graduação e pós-graduação em dança em todo o mundo, muitos dos quais até hoje carregam o ecleticismo como característica marcante de seus currículos. No exemplo de Monten (2008), que se refere ao *ballet* clássico e à capoeira, o conflito que o incomodou provavelmente leva bailarinos contemporâneos em todo o mundo a se perguntarem o que fazer com este corpo que responde aos princípios técnicos da dança clássica e aos da capoeira, mas que, ao mesmo tempo, nega-se a expressar de forma estereotipada um ou o outro.

O presente trabalho levantou esta e muitas outras questões gerais sobre formação em dança: De que serve uma formação eclética se vivemos em um mundo que valoriza as especialidades? Como podemos nos manter “contemporâneos”, no sentido estrito do termo, se o mercado das academias de dança está sempre exigindo que nos adequemos a estilos que assegurem aceitação pelo público? Afinal, como fazer pesquisa em dança e inovar, mantendo-nos efetivamente em diálogo com vertentes mais hegemônicas da dança? Estamos certos de que estas são questões não apenas nossas, mas de muitos pesquisadores da área, e que de forma alguma serão esgotadas neste trabalho.

Monten selecionou duas dentre muitas linguagens para exemplificar seu conflito. O excesso de linguagens, quando o bailarino tem abertura para experienciar todas elas, pode levar a uma dificuldade de encontrar um foco, um caminho próprio de investigação e criação artística. Uma outra maneira de propiciar que um estudante de dança consiga estabelecer um eixo para aproveitar as diferentes – e, às vezes, contraditórias – experiências em sua formação, além de adotar uma proposta centrada na valorização do mito ou história pessoal, é alicerçar essas experiências em um saber coletivo sobre dança, um saber coletivo constituído de conhecimentos especializados que serão entremeados pelo aluno no tecer de sua formação artística. Conhecendo objetivamente a dança clássica, a dança moderna, danças populares, e não apenas sínteses formadas por seus professores a partir destas matrizes, fica mais fácil ele compreender de onde vieram as diferentes ideias, conceitos e tendências estéticas que vivencia em seu corpo, cabendo a ele realizar as próprias sínteses, segundo sua própria intuição. Não evocamos, aqui, a ideia de “purismo” – o *ballet* clássico, por exemplo, sofreu e sofre mudanças ao longo dos séculos, tanto do ponto de vista estético quanto técnico –, mas de um esforço no sentido de não descaracterizar os estilos já existentes. Uma aula de clássico, afinal, é uma aula de clássico, e ao disfarçá-la de contemporânea corremos o risco de alterar a sua essência. Acreditamos ser possível manter a essência de uma técnica e, simultaneamente, despirmo-nos dos estereótipos ligados a ela.

Um conhecimento objetivo de diferentes técnicas permite que o bailarino em formação tenha uma atitude epistemológica frente à dança enquanto área de conhecimento. Neste contexto, inserimos o exemplo das artes marciais que, segundo nosso entendimento, deve contemplar um mergulho efetivo na marcialidade, e não apenas a apropriação dos aspectos que interessam à dança. Isso nos leva aos objetivos de nosso trabalho, que consistiram em pesquisar, na literatura, as relações estabelecidas entre as artes marciais orientais e a dança ao longo da história desta arte nos dois últimos séculos, e investigar, na prática, relações possíveis entre as duas linguagens, analisando-as e discutindo-as. A arte

marcial oriental predominantemente trabalhada nesta pesquisa foi o *gongfu*, arte marcial chinesa, especificamente o sistema louva-a-deus. Por esta razão, discorreremos nas próximas páginas sobre esta arte marcial, tendo em perspectiva delimitar o recorte de nosso trabalho, para então proceder à formulação de nossa hipótese e ao resumo dos capítulos.

Gongfu é a romanização oficial (*pin yin*) daquilo que conhecemos no ocidente como *kungfu*, ou seja, todo o conjunto das artes marciais chinesas, embora o termo que traduza de forma mais adequada a expressão arte marcial seja *wushu*. O termo *gongfu* refere-se, para os chineses, àquilo que se adquire mediante um treinamento árduo e duradouro em alguma atividade, que pode ser a arte marcial, a caligrafia, a dança, entre outras. Por não ser o termo *wushu* muito difundido entre o público leigo, optamos por utilizar neste trabalho a palavra *gongfu*, grafada desta forma, para designar toda a arte marcial chinesa.

Via de regra, considera-se a existência de vários estilos de *gongfu*: os “externos”¹⁰ – *Shaolin*, Serpente, Garra de Águia, Louva-a-Deus, *Choy Lay Fut*, entre outros – e os “internos” – *Tai Chi Chuan*, *Bagua*, *Xingyiquan*, *Yiquan*, entre outros. Lee (1971), no entanto, contraria esta tendência de pensar em termos de estilos, o que se pode observar na seguinte passagem:

(...) não ensino Karatê porque já não acredito em estilos. Quero dizer, não acho que exista um estilo chinês de luta, ou um estilo japonês de luta, ou qualquer outro tipo de estilo de luta, porque teria que existir humanos com três braços e quatro pernas para que existisse outro estilo distinto de luta. Todos nós temos duas mãos e dois pés. Os estilos tendem a separar as pessoas porque cada um tem sua própria doutrina, e essa doutrina se converte em uma verdade inquestionável que não se pode alterar. Se não tem um estilo, se diz “Aqui estou eu, como ser humano. Como posso expressar-me plena e completamente?” Dessa

¹⁰ “Essa diferenciação entre estilos internos e externos adotada por muitos praticantes separa a arte marcial chinesa entre aqueles que priorizam movimentos periféricos (movimentos de braços e pernas) e aqueles que priorizam movimentos axiais, envolvendo a coluna, o quadril e a percepção do centro de gravidade. Entre os “externos” estariam o *Shaolin*, *Choy Lay Fut*, Garra de Águia, Serpente, Louva-a-Deus, entre outros, e entre os “internos” estariam o *Taijiquan*, *Bagua*, *Xingyiquan*, *Yiquan*, *Zhouyiquan*. No entanto, existem estilos que apresentam características tanto internas quanto externas, e o próprio louva-a-deus é um exemplo disto, já que possui uma ampla série de exercícios de *qi gong* reunidos em uma forma conhecida por seus praticantes com o nome *lohan gong*” (ANDRAUS, 2010, p. 48).

forma não se cria um estilo, porque o estilo é uma cristalização. Dessa forma se entra em um processo de crescimento contínuo (LEE, 1971).

A colocação de Lee é valiosa, e nossa visão, especialmente no que concerne à dança, coaduna-se à dele – motivo pelo qual trabalhamos com improvisação e, propositalmente, não quisemos definir uma linguagem corporal específica para os trabalhos práticos desenvolvidos nesta pesquisa. A divisão em estilos no *gongfu*, no entanto, possui um lastro nas tradições das diferentes famílias e dinastias, e tem, portanto, um embasamento histórico explicando a sua existência – ainda que devam, como o visionário artista marcial propõe, ser transcendidas.

Encontramos em Lee uma conceituação de arte marcial bem abrangente, que se refere a todas as artes marciais asiáticas:

As artes marciais incluem todas as disciplinas de combate, como o Karatê, o Judô, o Kungfu chinês – ou boxe chinês, como quisermos chamá-lo. Todos esses. O Aikidô, o Karatê coreano, e assim. Todos são formas de luta de combate. Algumas se converteram em esporte, mas outras continuam sem sê-lo. Quero dizer que usam, por exemplo, chutes entre as pernas, meter os dedos nos olhos do oponente, coisas assim (LEE, 1971).

O sistema louva-a-deus, tratado nesta tese, é considerado um sistema tradicional, ou seja, que mantém as características de autodefesa. O louva-a-deus inclui em seu escopo de técnicas aquelas que têm como alvo pontos do corpo humano que são proibidos nos campeonatos, conforme mencionado por Bruce Lee: testículos, olhos, têmporas. Existe um código de ética de cuidado e preservação do outro, *wude*, que possibilita que os movimentos tenham estes pontos como alvo e que o praticante não desfira o golpe efetivamente. Tudo isso traz uma riqueza muito grande de movimentos a este sistema, pois suas técnicas não se limitam a socos e chutes. Os movimentos neste e em outros sistemas tradicionais muitas vezes simulam, ainda, movimentos de animais, que se incorporam à estética destas artes, tornando-as poéticas.

O estilo louva-a-deus foi criado, segundo o mito, por Wong Long, há cerca de 380 anos na província de Shantung, China, a partir da observação dos movimentos deste inseto e também de outros animais. Existem várias ramificações deste estilo: louva-a-deus sete estrelas, louva-a-deus tai chi, louva-a-deus oito passos, entre outras. Nesta pesquisa, trabalhamos especificamente com técnicas da ramificação louva-a-deus do norte sete estrelas, linhagem do Grão-Mestre Brendan Lai¹¹, ensinada no Brasil pelo Instrutor Samuel Mendonça¹², que foi seu discípulo.

São muitas as possibilidades de exploração do *gongfu* na formação de um bailarino. Para este trabalho, delimitamos como objeto de interesse o princípio técnico do toque como mola propulsora para o processo criativo, devido ao potencial da arte marcial em ajudar o bailarino a lidar com o medo de machucar e de ser machucado quando realiza improvisações em dupla. O toque é um elemento técnico que não está previsto no treinamento em dança clássica, em dança moderna e nem mesmo nas somáticas; por esta razão, o *gongfu* pode trazer uma contribuição fundamental, não apenas por trabalhar o contato, mas devido à forma como o toque é trabalhado nesta forma de arte.

Para entender o toque como princípio da criação, baseamo-nos em Valerie Preston-Dunlop (1987), seguidora de Rudolf Laban (1978), que estratificou a dança em cinco componentes estruturais interdependentes: 1) o corpo e suas partes, 2) as ações que ele realiza, 3) a forma como o corpo se move no espaço, 4) as dinâmicas do movimento, e 5) os relacionamentos. Esses componentes podem ser visualizados em uma estrela:

¹¹ Um dos 25 discípulos reconhecidos do Grão Mestre Wong Hon Fun, Brendan Lai (Lai Dat Chung) iniciou seus estudos no sistema louva-a-deus do norte sete estrelas em Hong Kong e foi responsável por trazer o sistema para os Estados Unidos na década de 1960. Tem título de PhD pela *Eurotechnical Research University* (Haváí).

¹² Instrutor de louva-a-deus do Instituto Lai Kungfu. Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, vice-presidente da Federação Paulista de Kungfu no período de 2002 a 2006, ex-diretor técnico da Confederação Brasileira de Kungfu/Wushu e atual Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Look at the star :

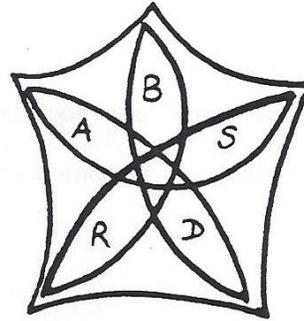
There is the body organisation
(at the top)

There are the actions
(on the left)

There are the spatial structures
(on the right)

There is dynamics
(right and down)

And the relationships
(left and down)



in
Dance
they all occur
together
simultaneously
dependent on each other
for
existence.

Figura 1. Estrela coreológica (PRESTON-DUNLOP, 1987, p. 41).

Rudolf Laban estudou exaustivamente uma das pontas da estrela, a dinâmica do movimento, delineando os fatores tempo, peso, espaço e fluência, que se tornaram mundialmente conhecidos. Seus sucessores, entre eles Valerie Preston-Dunlop, Maria Duschenes e Irmgard Bartenieff, deram seguimento e aprofundaram o estudo deste e dos demais componentes da dança. No Brasil, a pesquisadora Costas (1997) desenvolveu um estudo utilizando diferentes cores (preto, vermelho e branco) como ponto de partida para criações coreográficas. E, em nosso trabalho, voltamo-nos para o relacionamento entre bailarinos como estímulo para improvisações. No caso de alguns participantes, essas improvisações desenvolveram-se ao ponto de serem levadas para a cena, com música, figurino, ambientação e conceitos por trás das criações.

Em termos de possibilidades de exploração do *gongfu* na formação do bailarino, embora o contato e a percepção das diferentes intensidades de toque para improvisar a partir do relacionamento com o colega tenham sido o recorte específico do trabalho, não deixamos de mencionar outras possibilidades, tendo em vista que consideramos a experiência em artes marciais importante na formação do bailarino como um todo. Algumas questões mais específicas e peculiares a esta pesquisa foram formuladas ao longo do caminho, como: “O contato com os próprios medos propiciado pelo treinamento em artes marciais pode ajudar o bailarino a externalizar, por meio da ação física, situações de conflito cênico?”, ou “Pode um programa de treinamento em artes marciais auxiliar bailarinos a se aprimorarem tecnicamente para improvisar em duplas a partir de um contato mais efetivo com o outro?”, sendo esta última a questão específica a ser respondida neste trabalho, que nos levou à hipótese de que, se o treinamento marcial trabalha o aguçamento da percepção do outro por meio do contato, então ele pode ser benéfico para a formação de um bailarino.

Um fato observado é que os bailarinos, muitas vezes, por medo de ferir ou serem feridos, não se entregam ao contato corporal da forma como poderiam se estivessem habituados a este contato de forma sistematizada, mediante um treinamento em artes marciais. Os anos de treino no estilo de *gongfu* louva-a-deus permitem perceber o quanto as técnicas de contato presentes neste e em outros estilos de artes marciais chinesas são uma forma de aguçar a percepção do outro, especificamente no que concerne à intensidade do toque, o que nos levou a especular que a arte marcial pode, desta forma, auxiliar na formação do bailarino. Esta percepção, em particular, não é original, visto que as artes marciais asiáticas constam das estruturas curriculares de cursos universitários em outros países desde a década de 1960, como esclarece Wheeler:

No final dos anos sessenta, várias artes marciais orientais estavam se tornando comuns nas universidades do país. Como observado no capítulo anterior, o judô foi a primeira arte marcial asiática no campus, ensinado na Universidade da Califórnia, Berkeley, em 1935 (MIN, 1977, p. 186). O Karatê e o tae kwon do (...) entraram nos programas

universitários em 1960, e a amplitude de estilos, número de escolas envolvidas e número de participantes aumentou de forma constante ao início dos anos setenta, quando pesquisas nacionais foram realizadas. As artes marciais no campus incluíam o judô (Japão), o karatê (Japão - Okinawa), o tae kwon do (Coreia), o kung fu (China) e depois do final dos anos sessenta, o t'ai chi ch'uan (China) e o aikido (Japão). O treinamento em artes marciais fornece um olhar exclusivo para a visão de mundo asiática¹³ (WHEELER, 1984, p. 199, tradução livre).

A especificidade deste trabalho foi investigar, na prática, como a experiência com técnicas de contato do sistema louva-a-deus influenciou nas improvisações em duplas de bailarinos e de artistas marciais, o que nos levou a elaborar uma reflexão a partir desta investigação, coadunando os resultados à literatura consultada sobre o assunto. Nos cursos superiores de dança no Brasil ainda são raras as disciplinas que abordem esta temática – o que entendemos, de um lado, como certa resistência em seguir modelos curriculares americanos, a despeito de a dança moderna norte-americana inegavelmente fazer parte da história da dança no Brasil; e, de outro lado, como uma escassez no intercâmbio com universidades no exterior, algo ainda muito incipiente. A introdução da arte marcial no ensino universitário deu-se na década de 1960 nos Estados Unidos e, no Brasil, temos no projeto pedagógico original do curso de graduação em dança da UNICAMP, em 1985, uma semente para esta inserção, conforme vimos na citação de Andrade, mediante a disciplina *Artes Corporais do Oriente*. Conforme discorreremos ao longo da tese, a inter-relação da dança com as artes marciais asiáticas pode perfeitamente sobrepassar a especificidade de uma disciplina com esta temática, refletindo-se nas instâncias da técnica e da criatividade, pois

¹³ No original: “By the late sixties various Oriental martial arts were becoming commonplace in the nation’s universities. As observed in the previous chapter judo had been the first Asian martial art on campus, being taught at the University of California, Berkeley in 1935 (MIN, 1977, p. 186). Karate and tae kwon do (...) entered university programs in 1960, and the breadth of styles, number of schools involved, and number of participants had increased steadily to the early nineteen seventies when nationwide surveys were conducted. Martial arts forms on campus included judo (Japan), karate (Japan – Okinawa), tae kwon do (Korea), kung fu (China) and subsequent to the late sixties, t’ai chi ch’uan (China) and aikido (Japan). Instruction in martial arts provides a unique index into the Asian viewpoint” (WHEELER, 1984, p. 199).

historicamente esta relação já se estabeleceu; no entanto, é fundamental um aprofundamento no estudo da arte marcial para uma apropriação de sua essência.

Outorgamos às palavras a finalidade pragmática de materializar uma reflexão sobre o pós-modernismo e o contemporâneo em dança; esta reflexão, no entanto, desenvolveu-se a partir de uma prática docente, e é com a descrição desta prática que iniciamos o nosso argumento. Desta forma, esta tese está estruturada em quatro capítulos, sendo o Capítulo 1 dedicado à descrição dos laboratórios de improvisação que realizamos com artistas marciais e dos laboratórios de técnicas marciais e de improvisação em dança que realizamos com bailarinos, tendo em vista checar se a experiência com as técnicas de contato do *gongfu* alteravam ou não a intensidade do toque nas improvisações, tanto para bailarinos quanto para artistas marciais, e como isso afetava o resultado estético.

Outro viés importante na busca de relações entre a dança e a arte marcial está no caráter de improvisação inerente à luta, que pode, inclusive, preparar o bailarino para assumir a improvisação como um discurso cênico. A improvisação aparece tanto na dança quanto na luta como forma de expressão do domínio técnico. Para tanto, discorreremos primeiramente sobre a improvisação na história da dança, citando alguns exemplos, como os trabalhos de Steve Paxton e Anna Halprin, entre outros. As técnicas somáticas entram, neste contexto, como aquelas que historicamente vêm buscando proporcionar ao bailarino a neutralidade necessária para que seu corpo responda a diferentes estímulos e linguagens, caracterizando, de certo modo, o ecleticismo contemporâneo, e todos esses assuntos são explorados no Capítulo 2.

No Capítulo 3 conceituamos luta e alguns termos presentes no universo das artes marciais chinesas, como *wushu*, que literalmente significa “arte marcial”, *gongfu*, que é uma espécie de estado que se conquista mediante anos de treinamento, e *wude*, entendido como ética marcial (ANTUNES E MENDONÇA, 2012, no prelo), com o intuito de conceituar luta tanto no aspecto que envolve o outro – ou seja, a luta exteriorizada – quanto a luta como reflexo das forças em oposição no homem – um caminho interessante, ao nosso ver, para se trabalhar o

conflito cênico. Adentramos também, neste capítulo, as particularidades do estilo de *gongfu* louva-a-deus, analisando especificamente a questão das técnicas de contato dentro deste estilo, posto que este se tornou um recorte importante do trabalho prático. E, naturalmente, o sentido da improvisação na luta, posto que, a despeito de todo o treinamento codificado no sistema de ensino do *gongfu* – que inclui inúmeras formas de lutas combinadas –, a luta propriamente dita é criada apenas no próprio momento em que ela acontece, como reflexo às provocações do adversário.

Ação e reação são entremeadas em uma situação que é efêmera por natureza: o objetivo da luta não é fazê-la durar, mas finalizá-la, diferentemente da dança, discussão levantada por um participante e que constitui objeto de análise do Capítulo 4. Neste capítulo, analisamos os depoimentos dos participantes da pesquisa, tanto bailarinos quanto artistas marciais, que foram colhidos por meio de relatos escritos, questionários e entrevistas gravadas e/ou videografadas transcritas pela pesquisadora, e desenvolvemos uma discussão sobre os possíveis pontos de contribuição entre essas duas áreas, dança e artes marciais, entendidas neste trabalho ambas como arte e pelo prisma da elaboração estética.

A partir da discussão elaborada, nas Considerações Finais colocamos em prova nossa hipótese para constatar se houve, pelos participantes, a percepção de algum ganho do ponto de vista técnico e criativo a partir do intercâmbio entre as duas linguagens, tendo em perspectiva uma experiência eclética como base formativa e o desenvolvimento de um senso crítico que lhes permita perceber em que aspectos, de fato, a arte marcial pode tornar-se profícua na vivência de um bailarino.

A priori, podemos dizer que a experiência em artes marciais na formação do bailarino justifica-se com base em dados epistemológicos encontrados na própria história da dança. Como vimos em Bales (2008), desde o período Judson, o bailarino que opta por trabalhar com linguagens contemporâneas usufrui de certa liberdade no que se refere à forma como vai manter o seu corpo responsivo para as demandas de uma ou de outra linguagem,

e dentre os métodos de treinamento figuram no discurso da autora, inclusive, práticas orientais, como o *ioga*¹⁴ ou o *Tai Chi Chuan*¹⁵.

Acreditamos que as práticas corporais chinesas, por terem implicados em seus sistemas de treinamento princípios filosóficos advindos das principais correntes do pensamento chinês (em especial o budismo e o taoísmo), como, por exemplo, os conceitos de *yin* e *yang*¹⁶, correspondem às necessidades de um bailarino contemporâneo na busca de um corpo que seja, ao mesmo tempo, forte e flexível, capaz de se expressar em movimento e também na imobilidade. Quando se trata de improvisação, um corpo que saiba falar e calar, sempre atento às expectativas do público quando da construção da dinâmica de sua dança; e, quando se trata de uma improvisação junto a outro bailarino, um corpo que saiba falar e ouvir, movendo-se com o outro e não apesar dele. Para o bailarino contemporâneo, perceber a si mesmo enquanto atua é fundamental, assim como perceber os ditames de seu corpo e de sua psique sem perder a noção de que, enquanto dança, está sempre em diálogo com o outro, seja um parceiro ou o público. Estas reflexões nos motivaram para o desenvolvimento da pesquisa, cuja descrição aqui se inicia.

¹⁴ Segundo Goswami, “Yoga é uma palavra sânscrita que significa “união” (etimologicamente, a palavra inglesa *yoke* [jugo, canga] tem a mesma origem. (...). O objetivo da *yoga* é reconhecer a união. O reconhecimento inicia a mudança da identidade” (GOSWAMI, 2000, p. 277). O autor complementa explicando as diferenças entre as três *yogas*: “1. *Jnana yoga*, o caminho para iluminar o intelecto com a inteligência (*buddhi*). *Jnana*, palavra sânscrita, significa conhecimento.); 2. *Karma yoga*, o caminho da ação no mundo. (*Karma* é a palavra sânscrita que significa ação.); 3. *Bhakti yoga*, o caminho do amor. (*Bhakti* é a palavra sânscrita para devoção, embora o espírito da palavra aproxime-se muito de amor.)” (GOSWAMI, 2000, p. 277).

¹⁵ Maria Lucia Lee define o *Tai Chi Chuan* como “arte marcial interiorizada e técnica de longa vida” (1997, p. 14).

¹⁶ Capra (2006) reporta-se a Porkert (1974) para conceituar *yin* e *yang*: “Segundo Porkert, o *yin* corresponde a tudo que é contrátil, receptivo e conservador, ao passo que o *yang* implica tudo o que é expansivo, agressivo e exigente. (...). Na cultura chinesa, o *yin* e o *yang* nunca foram associados a valores morais. O que é bom não é *yin* ou *yang*, mas o equilíbrio dinâmico entre ambos, o que é mau ou nocivo é o desequilíbrio entre os dois” (PORKET, *apud* CAPRA, 2006, p. 33).

CAPÍTULO 1

Dança e arte marcial em diálogo: possibilidades de interação

Neste primeiro capítulo, temos por objetivo descrever e ilustrar alguns dos trabalhos desenvolvidos no contexto desta pesquisa relacionando o *gongfu* e a dança. Esses trabalhos foram pontos de partida para a elaboração de nossa hipótese.

De um lado tivemos artistas marciais que se dispuseram a mergulhar no universo da dança sem medo de perder sua identidade de lutadores. Vivenciaram conceitos como os de Laban (1978) – fatores do movimento, corêutica¹⁷, eukinética¹⁸ – em seus próprios corpos, além de terem lido sobre tais conceitos, e carregaram para seu treinamento na arte marcial uma visão diferente sobre o corpo e o estudo do movimento. Desenvolveram processos criativos recorrendo a habilidades que já traziam consigo, habilidades estas conquistadas mediante treinamento em arte marcial, que dizem respeito, especialmente, a improvisar com movimentos de luta.

Do outro lado, tivemos bailarinos que se aventuraram a experimentar a arte marcial em seus corpos e se deixaram transformar por esta experiência, percebendo a dimensão de desenvolvimento pessoal e, conseqüentemente, artístico trazido por tal vivência. Um primeiro argumento para sustentar nossa hipótese da importância de um treinamento em arte marcial para a formação do bailarino reside justamente no fato de, para o bailarino conseguir ser um artista-autor – uma característica da pós-modernidade – é necessário que ele tenha uma identidade bem construída, e a arte marcial trabalha muito bem este aspecto, à medida que leva o sujeito a se confrontar com seus próprios medos e buscar a autossuperação¹⁹.

Embora o enfoque do trabalho tenha se centrado na contribuição da arte marcial para a formação do bailarino, consideramos interessante manter no texto a descrição do trabalho desenvolvido com os artistas marciais – que foi o primeiro, em termos cronológicos – uma vez que as relações entre as duas artes

¹⁷ Corêutica seria, na coreologia, o estudo do espaço.

¹⁸ Eukinética é o estudo das dinâmicas do movimento e de suas qualidades expressivas.

¹⁹ Mendonça conceitua a autossuperação como “busca de si mesmo” (MENDONÇA, 2009, p. 13).

vistas por um prisma tão particular mostrou-se sempre uma via de mão dupla. Subdividimos, então, este capítulo em dois tópicos: no primeiro descrevemos o trabalho realizado com os artistas marciais utilizando elementos da dança e, no segundo, explanamos uma experiência docente junto a alunos de graduação em dança envolvendo elementos do *gongfu*.

1.1 Descrição dos laboratórios com artistas marciais no Instituto Lai Kungfu

Este tópico é o registro de um trabalho que aconteceu durante o primeiro ano da pesquisa, 2009, realizado no Instituto Lai Kungfu, escola de artes marciais situada na cidade de Campinas-SP, à Rua Buarque de Macedo, 943, bairro Vila Nova, onde se ensina: 1) o estilo de *gongfu* louva-a-deus do norte, linhagem do Grão Mestre Brendan Lai, ministrado pelo Professor Samuel Mendonça; 2) os estilos internos *Tai Chi Chuan*, *Zhouyi Quan* e técnicas aplicadas provenientes do *Tui Shou*, também ministrados pelo Professor Samuel Mendonça; 3) a arte marcial chinesa *Shuai Jiao*, que consiste em técnicas de projeção, ministrada pelo Professor Marcelo Antunes²⁰; e o *Chinese Kickboxing* (boxe chinês), ministrado pelo Professor Armando Lourenço Filho²¹.

A pesquisa foi desenvolvida especificamente com estudantes do estilo louva-a-deus. Participaram dos laboratórios um total de doze artistas marciais, dez

²⁰ Instrutor de *Shuaijiao* do Instituto Lai Kungfu. Doutorando em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas, Mestre em Educação Física e Pós-Graduado em Docência Superior pela Universidade Gama Filho. Graduado em Educação Física pelo Centro Universitário da Cidade, onde atua hoje em dia como docente e coordenador adjunto do curso de graduação em Educação Física. Professor de Educação Física da Rede Municipal de Educação do Município de Niterói. Graduado professor em Shaolin do Norte e *Taijiquan* pelo Grão-Mestre Chan Kowk Way. Em 1994, iniciou seus primeiros treinamentos em *Shuaijiao* com o curso ministrado pelo Mestre Kao Chian Tou e pelo Mestre Nereu Graballos. Em 1997 iniciou os treinamentos de *Baoding Shuaijiao* com o Professor Roberto Baptista e alcançou o grau de Professor (9º deng) em 1999 (INSTITUTO LAI KUNGFU, 2012).

²¹ Instrutor de Chinese Kickboxing e Choy Lay Fut no Instituto Lai Kungfu. Mestrando em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Graduado em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas, com especialização em Treinamento Esportivo. Árbitro da Federação Paulista de Kung Fu e da Confederação Brasileira de Kung Fu desde 1995, além de campeão nacional e internacional na modalidade de combate e de formas/rotinas de mãos livres e armas (INSTITUTO LAI KUNGFU, 2012).

homens e duas mulheres, alguns dos quais tiveram uma vivência pontual (de um ou dois dias) por residirem em outros estados; outros permaneceram por um período curto (um mês) e dois deles permaneceram por um período mais prolongado (seis meses). Todos os participantes tinham como experiência comum o estilo de *gongfu* louva-a-deus, e muitos deles tinham experiência em outras artes marciais (Karatê, Judô, *Tai chi chuan*, Capoeira²²). Não tinham, no entanto, experiência alguma na área de dança, e por esta razão o trabalho com eles foi desenvolvido no sentido de trazer elementos desta arte para instrumentalizá-los para os laboratórios.

O primeiro desses elementos diz respeito à preparação corporal: realizamos um trabalho de alongamento e consciência corporal que teve por princípio apresentar uma visão de corpo e estratégias de alinhamento ósseo-muscular diferentes daquela com as quais os artistas marciais estavam habituados, utilizando a propriocepção como ferramenta para atingir um estado corporal mais fluido, mais flexível. Tais princípios estão presentes nas técnicas somáticas²³, introduzidas na dança no período moderno, que ganharam expressão no período pós-moderno no trabalho de artistas como Anna Halprin, Erick Hawkins, entre outros. Anna Halprin foi uma das pioneiras da dança pós-moderna norte-americana. Diz Novack:

(...) foi uma professora influente na costa oeste, e muitos de seus alunos participaram de dança e do teatro experimentais nos anos 1960, na Califórnia, New York, e em outros lugares. Seu trabalho somou às investigações sobre improvisação dos anos 1960 a preocupação com o aspecto ritual e com a consciência corporal, bem como o interesse em aspectos terapêuticos do movimento²⁴ (NOVACK, 1990, p. 30, tradução livre).

²² Nesta tese citaremos a capoeira algumas vezes como exemplo de técnica de luta originariamente brasileira, embora façamos, conforme se verá oportunamente, uma distinção entre a mesma e a arte marcial chinesa, por estar esta última ligada a uma tradição de guerras que, na história da capoeira, nunca se observou.

²³ Educação Somática, conforme veremos especialmente no trabalho de Lambert (2010), refere-se a um conjunto de práticas corporais pautadas em uma visão holística do corpo, considerado em todas as suas dimensões (fisiológica, psíquica, afetiva) em constante interação com o ambiente.

²⁴ No original: "*Halprin has been an influential teacher on the West Coast, and many of her students participated in experimental dance and theater in the '60's, in California, New York, and elsewhere.*

Erick Hawkins, por sua vez, estudou cinesiologia, além de filosofia e religião orientais, especialmente o Zen Budismo. Não nos estenderemos, neste momento, na descrição do trabalho destes e de outros coreógrafos do período Judson; citamos seus nomes neste capítulo porque exercícios de ambas as técnicas foram realizados nos laboratórios com os artistas marciais.

Para o alongamento e o aquecimento, seguíamos uma espécie de “roteiro básico”: partíamos da consciência da estrutura esquelética, recorrendo a imagens, frequentemente utilizando desenhos de um livro muito simples, indicado para o Ensino Fundamental, cujas ilustrações são bastante didáticas e costumam ser eficientes para auxiliar os alunos na visualização do esqueleto: *O esqueleto e os movimentos*, de Brian Ward (1993).



Figura 2. Imagem do esqueleto humano.
(WARD, 1993, p. 5).

As imagens eram vistas previamente e, depois, a pesquisadora conduzia exercícios de percepção tátil e de visualização do próprio esqueleto. Deitados no chão, os alunos eram orientados a atentar para cada parte: no esqueleto axial, o crânio e a coluna vertebral; no esqueleto apendicular, os ossos que constituem os membros. Os participantes eram orientados também a atentar

Her work informed the investigation of improvisation in the '60's, the concern with ritual and body awareness, and the interest in therapeutic aspects of movement" (NOVACK, 1990, p. 30).

para as cinturas escapular e pélvica e suas amplas possibilidades de movimentação, bem como joelhos e cotovelos e suas possibilidades mais restritas.



Figura 3. Coluna vertebral
(WARD, 1993, p. 14).

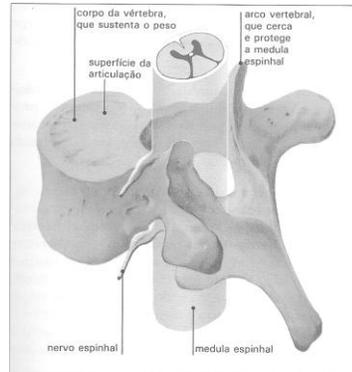


Figura 4. Detalhe da coluna vertebral.
(WARD, 1993, p. 15).

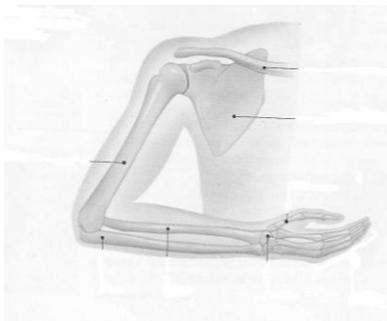


Figura 5. Cintura escapular.
(WARD, 1993, p. 18).

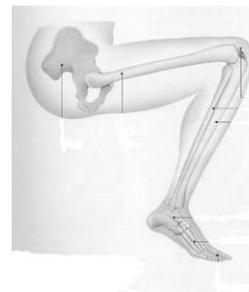


Figura 6. Cintura pélvica.
(WARD, 1993, p. 19).

Pensar nos ossos e não na visão externa do corpo levou os participantes, aos poucos, a ampliarem sua percepção da musculatura profunda. Paulatinamente, a pesquisadora conduzia movimentos explorando as articulações e suas possibilidades, levando à amplitude de movimentos dos membros superiores, inferiores e da coluna vertebral. Às vezes partíamos das extremidades rumo ao centro, outras vezes fazíamos o oposto.

Depois do trabalho de consciência corporal e alongamento, realizado no chão, fazíamos um exercício de improvisação que explorava a transição do nível

baixo para o nível alto, passando pelo médio, utilizando como apoio as laterais das pernas, mãos, antebraços, conforme escolha dos participantes. Propositamente não utilizamos sequências de movimento codificadas para esta transição; já recorriamos, desde esse momento, à improvisação como elemento técnico para trabalhar o aquecimento, em conjunto com a percepção de estímulos externos, quais fossem a música ou os movimentos improvisados pelos colegas, e nestas improvisações eram explorados os movimentos mais básicos: aqueles trazidos pelos participantes de suas experiências cotidianas, incluindo desde rolamentos até posturas sobre quatro apoios, de forma semelhante ao apontado por Lambert:

(...) sentir o movimento de processos orgânicos, a respiração, os fluxos, as formas e texturas dos tecidos e os sistemas do corpo; perceber e exercitar a transferência de peso em mudanças posturais da posição deitada para a sentada e em pé, valorizando a experiência do contato ativo com o chão nos processos de rolar, arrastar-se, engatinhar, antes de mover-se nos níveis mais altos do espaço; ou, ainda, entregar-se à intuição ao dançar, como ocorre na dança-contato, uma experiência de contínua escuta e acolhimento do inesperado (LAMBERT, 2010, p. 79).

O intuito desta etapa com os artistas marciais foi observar suas reações frente aos estímulos da improvisação em dupla após os exercícios de contato do sistema louva-a-deus. Não codificamos uma aula de técnica tendo em vista a preparação física dos participantes; por esta razão, a parte da aula dedicada à transição dos exercícios de alongamento no chão para os exercícios descritos no próximo parágrafo variava conforme o dia, e não nos ocupamos em sistematizá-la nem descrevê-la.

O segundo elemento básico da dança que trouxemos para os laboratórios a fim de instrumentalizar os artistas marciais foi a improvisação, especialmente feita em dupla – que, conforme dissemos, utilizávamos desde as etapas iniciais da aula. A primeira técnica de improvisação em dupla apresentada aos artistas marciais foi aquela conhecida no universo da dança como técnica do “espelho”: uma pessoa cria uma sequência de movimentos e a outra tenta reproduzir simultaneamente, como se fosse seu próprio reflexo no espelho. Nos

laboratórios com os artistas marciais, a pessoa que estava “no comando” (= criando a sequência) frequentemente recorria a movimentos do sistema louva-a-deus ou de outras artes marciais que já tivesse treinado, bem como experiências corporais diversas (por exemplo: movimentos do cotidiano). Embora os participantes tenham sido orientados a utilizar o repertório do sistema louva-a-deus, a pesquisadora deixava claro que o intuito era que também abstraíssem os movimentos deste código, procurando articular livremente movimentos desta arte marcial com quaisquer outros que surgissem no seu imaginário. Em um primeiro momento, os artistas marciais combinavam a troca de comando, mas, após algumas repetições, começavam a fazer esta troca sem que os espectadores (pesquisadora e colegas) percebessem.

Alguns artistas marciais relataram dificuldade em criar movimentos, enquanto outros reportaram dificuldade em reproduzir movimentos de louva-a-deus de forma invertida; alguns mencionaram que precisavam “roubar o comando” do colega, porque ele não parava de “falar” nunca. Ao final de cada exercício discutíamos essas questões, e nos exercícios seguintes os problemas iam sendo solucionados de forma orgânica.



Figura 7. Exercício de improvisação por espelho. Instituto Lai Kungfu. Campinas-SP, 2009.

A segunda técnica de improvisação que utilizamos foi aquela conhecida no meio da dança como estímulo-resposta: uma pessoa toca o colega e este reage, com movimento, em função da pressão do toque. Inicialmente os artistas marciais faziam este exercício utilizando apenas a mão para comandar o colega; com orientação, passaram a utilizar outras partes do corpo para comandar e, à semelhança do exercício do espelho, começaram a trocar de comando sem precisar sinalizar um para o outro.

Com o passar do tempo, aqueles que permaneceram na pesquisa desenvolveram uma sincronicidade com os parceiros similar àquela existente no contato improvisação:

É “algo” entre as pessoas que não está sendo controlado por nenhum dos dois. A menos que na fluidez das coisas alguém decida assumir o controle da forma e fazer algo com isso. Mas primeiro há a identificação. Então, se decidem controlar, é como se eu decidisse interromper a sua conversação. Você está falando algo e eu digo: - “não, não, não, isso não está certo, blá, blá, blá...” Este tipo de coisa. Mas, basicamente, como ambos podem seguir um ao outro? É um pouco paradoxal. Normalmente, nós pensamos: “líder-seguidor” ou “guiar-seguir”. E se tivéssemos apenas “seguidor-seguidor”? Que política haveria nisto? O estado do seguidor e do líder, ambos estão conscientes, mas quando se começa a incluir reflexos e outros tipos de manifestações inconscientes, algo mais está guiando. A consciência pode apenas observar o que acontece (PAXTON; NEDER, 2006, p. 5).

O que Paxton afirma nesta entrevista concedida a Neder é que, quando a dupla atinge certo nível de sincronicidade, as duas pessoas deixam de se preocupar com quem está comandando ou quem está sendo comandado. A dupla passa a ser a entidade que comanda, o que, em nossa pesquisa, passamos a chamar de “mover-se com” – mover-se com o outro e não apesar dele. Este princípio do contato improvisação é uma prerrogativa de muitas artes marciais asiáticas e, certamente, dos dois sistemas aqui trabalhados (*louva-a-deus* e *tai chi chuan*).

Cabe elucidar um aspecto importante do contato improvisação que diz respeito ao modo de lidar com o conflito, pois, neste aspecto, o contato improvisação se diferencia do que trabalhamos nesta pesquisa. Banes afirma que

Paxton procurou, com o contato improvisação, anular o conflito nascente da agressividade tipicamente masculina:

O que acontece quando os parceiros entregam o peso ao outro, levantam-no, carregam-no, lutam entre si, cedem à ação da gravidade em direção ao chão, tudo isso de modo a escapar aos padrões tipicamente masculinos de agressão e medo da ternura?²⁵ (BANES, 1987, p. 64, tradução livre).

Observamos que, de fato, na estética do contato improvisação predomina a harmonia resultante do ceder a um comando que não está nem em um participante nem no outro, mas na dupla – anulando, talvez, o caráter agressivo da arte marcial. Em nosso trabalho, no entanto, os artistas marciais lançavam mão do conflito para criar durante as improvisações, intercalando momentos de conflito com momentos harmônicos e procurando relações de contraste entre esses momentos, tendo em vista a construção de uma dinâmica. Esta dinâmica era a base poética das improvisações e, de certo modo, assemelhava-se à dinâmica da própria luta, embora com outra qualidade de tempo – pois as improvisações estendiam-se no tempo, enquanto na luta o objetivo dos dois sujeitos é sempre finalizá-la. Mesmo quando em situações de conflito, no entanto, os artistas marciais trabalhavam com o sentido da construção conjunta do movimento, movendo-se com o outro e nunca priorizando os discursos individuais. Incorporavam o conflito ao construto da dupla.

Quando um dos participantes improvisava sozinho, o outro estava consciente e tomava suas decisões em função disso – usando pausa, espelhando, interrompendo propositalmente; nunca acontecia de os dois sujeitos monologarem ao mesmo tempo, o que consideramos um problema na improvisação em dupla – a não ser que se tenha o objetivo de expressar a falta de diálogo entre duas pessoas. Pode-se dizer que, nas improvisações dos artistas marciais desta pesquisa, o conflito externalizava-se por meio dos movimentos, passando a fazer

²⁵ No original: “*What happens when the partners give weight, lift, carry, wrestle each other, give in to the floor and gravity, all in a way that breaks out of the typical male habits of aggression and fear of tenderness?*” (BANES, 1979, p. 64).

parte da estética dos trabalhos, consistindo em um gancho para momentos harmônicos, enquanto, no contato improvisação, segundo Banes, procura-se não promovê-lo simplesmente.

Para complementar os momentos de espelho e de estímulo-resposta, utilizávamos a diretriz de preencher os espaços vazios formados pelos movimentos improvisados do colega²⁶, o que levava a uma característica de jogo, semelhante à da capoeira, e auxiliava na construção do conflito cênico. Na capoeira, a esquivada gingada tem um papel fundamental e é realizada de forma bastante diferente do estilo de *gongfu* louva-a-deus, cujos movimentos tendem a ser retilíneos.

Nas improvisações, interpondo essas três técnicas, os artistas marciais construía relações de conflito utilizando três níveis de distância: longe (nestes momentos geralmente espelhavam), perto (nestes momentos geralmente preenchiam os espaços vazios formados pelos movimentos improvisados dos colegas) e em contato (nestes momentos usavam estímulo-resposta, com técnicas de contato do *gongfu*).

O terceiro elemento fundamental da dança que trabalhamos com os artistas marciais foi o conhecimento teórico dos princípios da coreologia²⁷, o que os levou a explorarem de forma consciente o espaço e as relações com o parceiro em suas improvisações. Com o desenvolvimento da pesquisa, os artistas marciais integraram todas as técnicas de improvisação e, sempre levando em consideração o outro – um princípio muito trabalhado na arte marcial e que, segundo nossa

²⁶ Para este exercício pautávamo-nos especialmente na noção de cinesfera, que, segundo Rengel, “é a esfera dentro da qual acontece o movimento. (...). A cinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, *sendo imprescindível um ponto de apoio* (RENGEL, 2001, p. 37, grifo da autora). Assim, neste exercício de improvisação o jogo era invadir a cinesfera do colega e preencher os espaços vazios. Nas artes marciais chinesas, um termo equivalente seria “invadir a guarda”. Enquanto nas artes marciais chinesas o objetivo de invadir a guarda é tornar vulnerável o adversário, nos jogos de improvisação em dança comumente se invade a cinesfera com o objetivo de explorar plasticamente o espaço. Na capoeira – e aqui salientamos um aspecto que consideramos muito interessante – as duas coisas ocorrem simultaneamente.

²⁷ A coreologia pode ser definida como estudo ou ciência da dança (RENGEL, 2001). Teve início com o sistema de Laban para análise do movimento, que foi posteriormente desenvolvido por seus seguidores (Valerie Preston-Dunlop, Maria Duschenes, entre outros).

percepção, às vezes é deixado de lado no treinamento de dança – começaram a explorar os diferentes planos e níveis²⁸ e, também, a partir da noção de jogo²⁹, começaram a construir sentidos em suas improvisações, como fugir, confrontar, aliar-se ao colega, ignorar, retomar o contato, entre outros. Neste ponto, fazemos alusão ao pensamento de Heráclito, que diz, em um de seus fragmentos: “Tudo se faz por contrastes; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (MENDONÇA, 1999, p. 108), e aludimos à correspondência com o conceito de complementaridade³⁰ presente no pensamento oriental.

Segundo Bornheim (1991), “Heráclito afirma a unidade de todas as coisas: do separado e do não separado, do gerado e do não gerado, do mortal e do imortal, da palavra (*logos*) e do eterno (...)” (p. 39). Por este viés, somado à ideia de luta dos contrários presente no fragmento citado, é possível estabelecer uma ponte com o pensamento oriental. No *Dao De Jing*, por exemplo, Laozi diz:

sob o céu
conhecer-se o que faz o belo belo – eis o feio!
conhecer-se o que faz o bom bom – eis o não bom!
portanto
o imanifesto e o manifesto consurgem
o fácil e o difícil confluem
o longo e o curto condizem
o alto e o baixo convergem
o som e a voz concordam
o anverso e o reverso coincidem (LAOZI, 2012).

²⁸ Na coreologia, subdivide-se o espaço segundo seus planos (porta, mesa e roda, equivalentes ao plano vertical, horizontal e sagital em anatomia) e níveis (alto, médio e baixo).

²⁹ Machado (2008) realizou um interessante trabalho relacionando o jogo da capoeira com a ideia de jogo proposta por Huizinga (2007), em *Homo Ludens*, que enumera como características fundamentais do jogo a liberdade, a possibilidade de evasão da vida “real”, o isolamento, a limitação, a ordem e a tradição. Com base em Huizinga, Machado elaborou a proposta metodológica “o jogo da construção poética” para o desenvolvimento de processos criativos em dança.

³⁰ A ideia de complementaridade em que nos pautamos diz respeito à noção de relatividade expressa, por exemplo, no trecho do *Dao De Jing* citado a seguir e nos conceitos de *yin* e *yang*. Na ciência ocidental, o físico dinamarquês Niels Böhr usou o símbolo do *Yin Yang* para exemplificar a ideia de elementos opostos que se complementam e, juntos, representam a complexidade do universo: “Cada metade contém um ponto da cor da outra; esse pequeno detalhe significa que cada uma carrega o germe de sua antítese. Acima do símbolo do *Yin Yang*, Böhr escreveu, em latim: “*contraria sunt complementa*”, os contrários se complementam, palavras-chave na formulação da mecânica quântica” (LEITÃO, 2007).

Tanto em Heráclito quanto nos escritos de Laozi encontra-se, então, a ideia de opostos se complementando para formar um todo que transcende ao valor absoluto de cada uma das partes, uma ideia presente também nos conceitos de *yin* e *yang* e que se revela, na prática, nos princípios técnicos das artes marciais chinesas.

Sempre fazíamos, nos laboratórios, o rodízio dos participantes, para que todos fizessem os exercícios com todos – uma dinâmica comumente adotada nos treinos de louva-a-deus para que cada aluno apreenda as sutis diferenças de tônus entre os colegas: algumas pessoas imprimem mais peso ao toque nos exercícios de contato do *gongfu* do que outras, e isso se refletiu nas improvisações por estímulo-resposta realizadas pelos artistas marciais.

Nesta etapa do trabalho, os participantes estavam concatenando os diversos aspectos técnicos que haviam sido trabalhados: uso do peso, espaço, tempo, fluência, como ocupar o espaço da sala quando estavam sozinhos e quando estavam em duplas. Eram sempre orientados a não esquecer que o outro está presente quando estão improvisando sozinhos e, portanto, a construção plástica do movimento no espaço deve ser sempre pensada como dupla, independentemente de estar ou não em contato. A sincronicidade de suas intenções precisava estar presente o tempo todo para a tomada de decisões durante a improvisação, sincronicidade esta que eles desenvolveram antes mesmo do início da pesquisa, pois são *Sihings* (irmãos de treinamento) no *gongfu*.



Figura 8. Sequência de exercícios de improvisação por estímulo-resposta. Instituto Lai Kungfu. Campinas-SP, 2009.

Realizamos também improvisações com armas de *gongfu*, que eram usadas como objeto cênico. Inicialmente, um participante trabalhou com lança e outro trabalhou com bastão; nos laboratórios seguintes os dois tiveram experiência também com o punhal duplo. Os participantes foram orientados no sentido de utilizarem as armas como se fossem outros objetos: remos, guizos, enxadas e o que mais lhes viesse à mente. Utilizaram, por exemplo, os punhais para desvendar uma paisagem imaginária, um bastão como remo de um barco, entre outras abstrações.

Apenas um dos trabalhos desenvolvidos com os artistas marciais chegou a se tornar um produto cênico, intitulado *Estudo de Improvisação para*

Sonata para Cello e Piano de Rachmaninoff, que foi apresentado no 10º aniversário do Instituto Lai Kungfu. Neste estudo, o que se observa é a presença constante do princípio de manter contato, um princípio básico do estilo louva-a-deus, e a circularidade presente no *Tuishou*, conjunto de técnicas aplicadas presentes em artes marciais chinesas consideradas internas, como o *tai chi chuan* e o *zhouyiquan*, também está presente.

Um novo elemento apareceu neste estudo em particular: a música. Como improvisar com música estruturada? Com esta pergunta, colocamo-nos nos limites entre a improvisação totalmente espontânea e a improvisação estruturada, aquela em que se estabelecem marcos estruturais que assegurem a manutenção da improvisação. Foi este tipo de improvisação que veio a prevalecer, posteriormente, no trabalho com os bailarinos.

O *Estudo de Improvisação para Sonata para Cello e Piano de Rachmaninoff* foi uma improvisação estruturada na qual foram trabalhados princípios técnicos do louva-a-deus em uma diferente construção no espaço realizada à luz dos fundamentos da coreologia.



Figura 9. *Estudo de Improvisação para Sonata para Cello e Piano de Rachmaninoff*, com Igor Hideo Kato da Silva. Instituto Lai Kungfu. Campinas-SP, 2009.



Figura 10. *Estudo de Improvisação para Sonata para Cello e Piano de Rachmaninoff*, com Igor Hideo Kato da Silva. Instituto Lai Kungfu. Campinas-SP, 2009.



Figura 11. *Estudo de Improvisação para Sonata para Cello e Piano de Rachmaninoff*, com Igor Hideo Kato da Silva. Instituto Lai Kungfu. Campinas-SP, 2009.

Esperou-se, nesta etapa da pesquisa, que a experiência com a dança auxiliasse os artistas marciais no sentido de se relacionarem melhor com sua própria individualidade, com sua própria história, com aquilo que têm a dizer – e que, neste caso, se expressa na dança, na luta e na vida. Pretendeu-se que a criatividade fosse desenvolvida por estes sujeitos e permitisse que eles se expressassem melhor no *gongfu* – posto que era sabido, desde o início, que não havia nesses participantes o desejo de apresentar os trabalhos a um público (exceto no caso do *Estudo de Improvisação para Sonata para Cello e Piano de Rachmaninoff*). No geral, os artistas marciais buscavam um aperfeiçoamento na elaboração estética que é implícita ao próprio *gongfu*³¹, entendido nesta pesquisa como arte e, portanto, também dotado de uma estética, mas não buscavam uma elaboração poética que lhes permitisse agregar vivências e sentidos externos ao universo da arte marcial. Os artistas marciais interessavam-se pelo incremento técnico que a experiência em improvisação poderia fornecer à sua atuação como artistas marciais.

1.2 Descrição dos laboratórios com bailarinos do curso de graduação em Dança da UNICAMP

No segundo semestre de 2011 e no primeiro semestre de 2012, a pesquisadora participou do Programa Estágio Docente (PED), uma oportunidade para alunos de mestrado e doutorado adquirirem experiência docente no ensino superior. Sob a supervisão da coordenadora do curso de graduação em dança, Profa. Daniela Gatti, a pesquisadora ministrou aulas nas disciplinas *Tópicos Especiais VIII* e *Tópicos Especiais II*, respectivamente, para alunos de graduação em dança, em sua maioria do 2º ano. O conteúdo programático envolvia exercícios básicos de louva-a-deus e também de improvisação – os mesmos

³¹ As formas de *wushu* são sequências coreográficas que, embora não percam de vista a aplicação dos movimentos, transcendem o aspecto da funcionalidade em direção a uma experiência que se pode dizer “estética” tanto para aquele realiza quanto para quem observa.

trabalhados com os artistas marciais; porém, como os bailarinos tinham experiência prévia com tais exercícios, enfatizamos as técnicas do louva-a-deus para um maior aprofundamento. Os alunos foram avisados que a disciplina teria ligação com a presente pesquisa de doutorado e assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Anexo 1) concordando com a participação.

Como os bailarinos têm formação especializada para o preparo técnico prévio a uma aula de dança, não fazíamos um trabalho de alongamento e preparação corporal tão pormenorizado quanto aquele realizado nos laboratórios com os artistas marciais. Fazíamos um breve alongamento (aproximadamente 10 minutos) e o aquecimento era realizado de forma semelhante aos treinos de *gongfu* ministrados pelo Professor Samuel Mendonça no Instituto Lai Kungfu. Para isto, os alunos faziam exercícios básicos de socos e de chutes e exercícios para fortalecimento de braços.



Figura 12. Aula no Programa Estágio Docente, 2º semestre de 2011. Alongamento. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2011.



Figura 13. Aula no Programa Estágio Docente, 2º semestre de 2011. Básico de socos. Alunos: Patrícia Rodrigues Pinto, Suzana Mayumi Kiguti, Laura Gasparini Francisco, Ana Cláudia Provasi, Carolina Canteli Rodrigues e Gabriel Fernandez Tolgyesi. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2011.

Para as duas disciplinas selecionamos, dentre todo o conteúdo do estilo louva-a-deus ensinado no Instituto Lai Kungfu, uma forma de mãos livres para os alunos aprenderem por completo (*Baht Dai Ma Po*, que significa Oito Grandes Bases); uma forma de mãos livres que é considerada uma das mais tradicionais, chamada *Bung Bo* (que pode ser traduzido por Passo Esmagador), que os alunos aprenderam parcialmente³²; e uma sequência de exercícios de aplicação de

³² No sistema de graduação do Instituto Lai Kungfu, a forma *Bung Bo* integra o conteúdo do nível Básico I, momento em que o praticante de arte marcial já tem, no mínimo, seis meses de experiência. Os alunos do curso de graduação em dança não tinham experiência no sistema louva-a-deus, mas optamos por selecionar este conteúdo por considerar que a experiência em dança dos alunos facilitaria a aprendizagem – o que, de fato, ocorreu – e por se tratar de uma forma com maior elaboração estética do que as formas iniciantes do sistema de graduação da escola pesquisada – sendo, portanto, mais estimulante para bailarinos. Embora não tivéssemos encontros

técnicas em dupla chamada *Sap Yeet Fart*, que significa Doze Princípios do Louva-a-Deus. O intuito de selecionar especificamente estes conteúdos foi explicar para os alunos as quatro grandes categorias de técnicas presentes no estilo louva-a-deus: 1) *kuen* ou formas (técnicas individuais); 2) *sarn sao* (técnicas aplicadas em duplas); 3) *ling* (lutas combinadas, também realizadas em duplas); 4) combate (luta propriamente dita).

Formas são sequências de movimentos que o praticante realiza sozinho. Podem ser incluídos nesta categoria, no caso da escola pesquisada³³: *Baht Dai Ma Po* (Oito Grandes Bases), *Bung Bo* (Passo Esmagador) e *Sap Baht Sao* (18 Mãos)³⁴, entre outras, que são formas de mãos livres, e *Ung Lang Gwan* (Bastão Quinto Irmão), *Ung Hao Darn Dou* (Sabre Simples Cinco Elementos) e *Sei Moon Cheung* (Lança Quatro Direções), entre outras, que constituem formas com armas (para a lista completa de formas, ver INSTITUTO LAI KUNGFU, 2012).

Sarn sao são exercícios de aplicação de técnicas avulsas realizados por duas pessoas. Literalmente, o termo significa “técnicas diversificadas de mãos”. De frente um para o outro, um praticante aplica um golpe e o outro se defende; depois o outro realiza o mesmo exercício. Desta forma são treinados os diferentes tipos de ataques, enquanto o parceiro treina como se defender de cada um deles. Podem ser consideradas técnicas de *sarn sao*: *Sap Yeet Fart* (12 Princípios), *Tou Fah Shan* (Flor Colorida Radiante) e *Jim Ling* (Mãos Coladas), entre outras (INSTITUTO LAI KUNGFU, 2012).

Os *ling*, por sua vez, são lutas combinadas. Tecnicamente são semelhantes aos *sarn sao*, com a diferença de que concatenam sequências maiores, com início, meio e fim. Para cada forma do estilo louva-a-deus existe um *ling* (por exemplo, existe a forma *Bung Bo* e a luta combinada *Ling Bung Bo*).

suficientes para concluir a forma, consideramos interessante trabalhar o primeiro caminho (primeira parte da forma) que, além do aspecto da beleza dos movimentos, permitir-nos-ia esclarecer pontos relevantes a respeito da aplicação dos movimentos.

³³ No Instituto Lai Kungfu ensina-se predominantemente a linhagem sete estrelas do sistema louva-a-deus no norte; há, no entanto, especialmente nos níveis mais básicos, formas provenientes do sistema louva-a-deus tai chi e também da Jing Mo, Associação Atlética sediada em Shangai, como é o caso da forma Tui Tzee Kuen.

³⁴ Para a grade curricular completa, consultar Instituto Lai Kungfu (2012).

Enquanto uma pessoa realiza a forma, a outra realiza os respectivos ataques e defesas (*ling*). Na luta combinada, cada executante sabe o que o outro irá fazer. Pode-se incluir nesta categoria: *Ling Bung Bo* (Luta Combinada Passo Esmagador), *Ling Sahp Baht Sao* (Luta Combinada 18 Mãos), *Ling Daw Ghong* (Luta Combinada Evitando a Rigidez), *Ling Tsaht Tchoy* (Luta Combinada Mãos Perfurantes), *Ling Bak Yuen Tao Tou* (Luta Combinada Macaco Branco Rouba o Pêssego), que são lutas combinadas de mãos livres, e *Surng Bei Sao Dzeen Churng* (Punhal Duplo Contra Lança), *Darn Tou Toi Churng* (Sabre Simples Contra Lança) e *Sahm Dzeet Gwan Toi Gwan* (Bastão Articulado de Três Seções Contra Bastão), entre outras, que são lutas combinadas com armas³⁵. No último dia de aula do 2º semestre de 2011, a pesquisadora levou um convidado, Augusto Andraus, aluno do Instituto Lai Kungfu, para demonstrar o *Ling Bung Bo*, para os alunos visualizarem as aplicações da forma *Bung Bo*, que haviam aprendido parcialmente na disciplina. Já no 1º semestre de 2012 foi organizado pela pesquisadora um evento, *Aula Aberta de Artes Marciais Chinesas*, com a participação dos convidados Prof. Enrique Ortega (Central Kungfu-Wushu) e Prof. Samuel Mendonça (Instituto Lai Kungfu), e os alunos tiveram, então, a oportunidade de assistir demonstrações de várias formas de *gongfu*, tanto individuais quanto lutas combinadas de mãos livres e de armas, além de vivenciar técnicas dos sistemas louva-a-deus e choy lay fut diretamente com os professores convidados.

Finalmente, o “combate” é a luta propriamente dita. Neste tipo de treino o praticante não sabe quais golpes serão desferidos contra ele. Usualmente são utilizados golpes do próprio sistema louva-a-deus, embora não seja raro um praticante ter experiência em outros estilos e utilizar outros tipos de ataque. O treino de luta contempla uma situação real de defesa da própria integridade física. Defender-se está acima de realizar um movimento específico que lhe tenha sido

³⁵ Quando se trata de luta combinada com armas, usamos o termo *toi cha*, ao invés de *ling*, mas as características são semelhantes (luta combinada constituída de uma sequência completa de movimentos, e não apenas aplicações avulsas).

ensinado, embora se espere que o praticante esteja tão imbuído da linguagem corporal presente no sistema louva-a-deus que, naturalmente, os ataques e defesas treinados neste sistema apareçam em seu repertório de movimentos na situação de luta. É importante estabelecer para o leitor a diferença entre forma, *sarn sao*, *ling* e combate, posto que selecionamos uma técnica de cada uma das duas primeiras categorias para trabalhar nas disciplinas que aqui descrevemos³⁶.

A postura na Figura 14, por exemplo, faz parte da sequência *Baht Dai Ma Po* (Oito Grandes Bases), e mostra a base *tam sam sic* (arco e flecha).



Figura 14. Aula no Programa Estágio Docente, 2º semestre de 2011. Básico de socos II. Alunos: Patrícia Rodrigues Pinto, Suzana Mayumi Kiguti, Laura Gasparini Francisco, Ana Cláudia Provasi, Carolina Canteli Rodrigues e Gabriel Fernandez Tolgyesi. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2011.

A Figura 15 mostra alunos realizando exercício de improvisação por espelho, no qual recodificaram um movimento do estilo louva-a-deus chamado *tong long bo seem* (que pode ser traduzido por louva-a-deus pega a cigarra), de

³⁶ O treino de combate, ou luta propriamente dita, não foi trabalhado com estes alunos, pois é conteúdo do nível avançado no sistema de graduação da escola pesquisada.

modo que um aluno realizou o movimento da maneira como ele é codificado nas formas do louva-a-deus e o outro realizou o movimento de maneira invertida.



Figura 15. Aula no Programa Estágio Docente, 2º semestre de 2011. Variação do movimento *tong long bo seem* (louva-a-deus pega a cigarra) executada por Gabriel Fernandez Tolgyesi e Carolina Canteli Rodrigues. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2011.

Os alunos tiveram bastante experiência nas técnicas do *Sap Yeet Fart* (Doze Princípios do Louva-a-Deus), nas quais foram orientados e aguçar a percepção do outro por meio do toque. Nos treinos de louva-a-deus, orienta-se trocar com frequência o colega de treino para que os alunos percebam as diferenças individuais de peso, força, intensidades de toque; do mesmo modo, com os alunos do curso de graduação em dança também foi orientado o rodízio frequente entre os participantes, tendo-se em vista o mesmo objetivo: aguçar a percepção do outro. À medida que a pessoa cai com um parceiro que imprime mais força ao aplicar uma técnica, por exemplo, ou uma pessoa cuja postura é mais rígida (ou mais flexível), ela começa a perceber diferentes nuances, e esta percepção aguça sua sensibilidade que, na improvisação, irá ajudá-la a se relacionar com o outro de formas diferenciadas no que diz respeito à intensidade do toque.

A arte marcial permite que o sujeito se desenvolva tecnicamente mediante a repetição e a percepção do que ocorre consigo, com o outro e à sua volta, percepção esta que só se adquire com o tempo de treinamento. As técnicas somáticas, particularmente, valorizam bastante a percepção do sujeito em relação ao que acontece em seu corpo, mas em alguns casos isso ocorre em detrimento da preocupação com a função do movimento ou, pensando no sentido estético, com a impressão que o movimento causa no espectador.

Fortin e Long (2005) demonstram uma preocupação com o exagero em se ficar preso, nas práticas somáticas, à sensação do movimento, explicando que, ao aplicar um trabalho de Feldenkrais para bailarinos, é importante orientá-los a não se aterem exageradamente às sensações:

Frequentemente, após uma aula do Método Feldenkrais®, os alunos são instigados a perceberem quaisquer novas mudanças ou sensações no seu corpo, mas não a se prenderem obstinadamente a elas. O raciocínio por trás dessa noção é o seguinte: o que foi importante na aula fará sentido e será revelado no contexto da função, seja ela caminhar, dançar, escalar; não devendo ser considerado somente como uma sensação isolada. Prender-se a sensações novas e específicas, como um fim em si mesmas, pode ser contraproducente, já que essa consciência está focada somente na sensação e muito pouco na integração da sensação na função (FORTIN; LONG, 2005, p. 16).

Concordamos com os autores quando salientam que o foco na integração da sensação com a função é fundamental quando se pensa em aplicar uma técnica somática à dança, para não resultar em um trabalho demasiadamente ensimesmado, focado na sensação e não na função do movimento. E, neste sentido, valorizamos a arte marcial chinesa por ter a sensação como uma prerrogativa da técnica. A sensação nunca é desvinculada da função dos movimentos, pois todo movimento – em um sistema como o louva-a-deus, por exemplo – tem uma finalidade (função) muito bem definida e que é clara para o sujeito que o executa. A sensação, no louva-a-deus, é um pré-requisito da técnica, e não um fim em si mesma, e quando um bailarino treina louva-a-deus ele

desenvolve esta habilidade de integrar sensação e função para, posteriormente, usar esta habilidade em sua dança.



Figura 16. Aula no Programa Estágio Docente, 2º semestre de 2011. Técnica *gwa sao lao jerng*, parte da sequência *Sap Yeet Fart* (12 Princípios), executada pelas alunas Ana Cláudia Provasi e Carolina Canteli Rodrigues. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2011.

Com o tempo, os alunos foram levados a trabalhar cada vez mais a superação do medo de machucar o colega e, também, de serem machucados. A orientação no treino de arte marcial é sempre voltada para a preservação do outro; logo, ao mesmo tempo em que os alunos foram direcionados a buscar eficácia na aplicação das técnicas, com o tônus adequado para uma situação de luta, foram orientados a não deixar o golpe “entrar”, como se diz no contexto da arte marcial. Aos poucos, foram percebendo que os colegas não eram tão frágeis quanto imaginavam e, ao mesmo tempo, de fato se fortaleciam com os treinos. Trabalhar a questão do medo teve por objetivo preparar os alunos para outro tipo de qualidade em suas improvisações por contato, para que se soltassem na exploração das diferentes intensidades de toques nessas improvisações.



Figura 17. Aula no Programa Estágio Docente, 2º semestre de 2011. Trabalho final dos alunos Gabriel Fernandez Tolgyesi e Juliana Casaut Melhado. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2011.

No 1º semestre de 2012, dois estudos de improvisação foram desenvolvidos sob direção artística da pesquisadora: *Slides*, com as bailarinas Flávia Pagliusi e Andreia de Andrade, e *Laguna Sunrise*, com os bailarinos Jun Hosotani e Andreia de Andrade.

Em *Slides*, as bailarinas partiam de um exercício básico de *Tuishou* e, deste exercício, derivavam uma improvisação estruturada tendo como princípios a circularidade e a qualidade de deslizar, presentes no *Tai Chi Chuan*, utilizando a música *Stars*, do álbum *Hush* de Yo-Yo Ma e Bob McFerrin.



Figura 18. Estudo de improvisação *Slides*, apresentado no evento *Aula Aberta de Artes Marciais Chinesas*. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 19. Estudo de improvisação *Slides*, apresentado no evento *Aula Aberta de Artes Marciais Chinesas*. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 20. Estudo de improvisação *Slides*, apresentado no evento *Aula Aberta de Artes Marciais Chinesas*. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.

Em *Laguna Sunrise*, os bailarinos partiram dos conceitos *yin* e *yang* polarizados nos princípios feminino e masculino para a construção de uma dinâmica complementar para o trabalho em dupla. O conflito foi trazido como tema, com a justaposição de momentos de tensão e de harmonia. A música utilizada foi *Laguna Sunrise*, do álbum *Black Sabbath Vol. 4*, da banda inglesa *Black Sabbath*.



Figura 21. Estudo de improvisação *Laguna Sunrise*, apresentado no evento *Aula Aberta de Artes Marciais Chinesas*. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 22. Estudo de improvisação *Laguna Sunrise*, apresentado no evento *Aula Aberta de Artes Marciais Chinesas*. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 23. Estudo de improvisação *Laguna Sunrise*, apresentado no evento *Aula Aberta de Artes Marciais Chinesas*. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.

A partir das experiências relacionando a arte marcial à dança elencadas neste capítulo, percebemos que a arte marcial pode auxiliar na formação do bailarino à medida que desenvolve autoconfiança, confiança no outro, atenção, sensibilidade, tudo isso com muita simplicidade, porque está muito ligada à vida cotidiana.

Cientes de que a concepção do projeto justifica-se, epistemologicamente, na história da dança, buscamos na literatura os dados de que necessitávamos para argumentar em prol da importância de uma experiência em arte marcial na formação de um bailarino, para depois adentrar as especificidades do nosso trabalho – a aplicação de técnicas de contato do sistema louva-a-deus em um curso de dança, algo que ainda não havia sido realizado. Verificamos que a arte marcial, em particular, praticamente não consta como disciplina em cursos de graduação em dança no Brasil, cujas estruturas curriculares investigamos em nosso levantamento, mas faz parte do currículo de universidades no exterior e tem sido cada vez mais procurada por bailarinos como formação complementar.

A pluralidade de caminhos para explorar as relações entre dança e arte marcial traz um sabor de ecleticismo à medida que alia, no caso desta pesquisa, assuntos tão distintos quanto um estilo de *gongfu* chinês e a coreologia, um sistema de análise da dança concebido originalmente na Alemanha e difundido nos ambientes da dança por todo o mundo. O ecleticismo, como veremos, vem caracterizando a produção contemporânea em dança em um mundo globalizado no qual as fronteiras entre as culturas, atenuadas pela facilidade cada vez maior de acesso à informação, já não constituem barreiras para a pesquisa e a produção artística.

CAPÍTULO 2

Panorama da dança pós-moderna e relações com o oriente

2.1 Pós-modernidade e a dança

São inúmeras as possibilidades de circunscrever aquilo que se reconhece como pós-moderno na dança. Em primeiro lugar, é importante compreender a distinção feita por alguns autores entre moderno e pós-moderno, situando o segundo não como o próximo passo, em relação ao primeiro, em uma linha evolutiva, mas como uma ruptura na forma de pensar o conhecimento de forma geral; no caso da dança, pensar em novas maneiras de criar, de desenvolver-se tecnicamente e manter o corpo preparado para responder de acordo com diferentes linguagens de dança, entre outros tantos aspectos, faz parte da mudança de valores ocorrida na segunda metade do século XX e que caracteriza toda a produção que hoje se reconhece como contemporânea.

Nossas principais referências para tratar deste tema são: o livro *The Body Eclectic: Evolving Practices in Dance Training*, organizado por Melanie Bales e Rebecca Nettle-Fiol³⁷ (2008), uma coletânea de artigos sobre a vida e a arte do bailarino contemporâneo que consideramos importante, em especial, por ser escrita por pesquisadores da própria área de dança; e a dissertação *Surface to essence: appropriation of the orient by modern dance*, de Mark Wheeler (1984), apresentada ao Departamento de Educação Física da Universidade Estadual de Ohio para obtenção do título de Ph.D. Iniciaremos, no entanto, tratando da pós-modernidade enquanto fenômeno que afeta todos os setores da vida do homem contemporâneo, partindo do pressuposto de que o artista sempre reflete a realidade em que vive.

Lomakine (1999) faz um traçado histórico da noção de corpo na história da filosofia ocidental e, por se tratar de uma referência que sintetiza satisfatoriamente este saber, apoiamo-nos em seu raciocínio para, posteriormente, elaborar o nosso. Inicialmente, a autora afirma:

³⁷ Melanie Bales é professora no departamento de dança da Universidade Estadual de Ohio, onde coreografa e ministra cursos na área de Análise de Movimento de Laban/Bartenieff. Rebecca Nettle-Fiol é professora associada do departamento de dança da Universidade de Illinois, onde ministra cursos da técnica de Alexander, anatomia, cinesiologia, somáticas, dança moderna e composição.

A separação entre corpo e mente aparece no pensamento grego com Platão no século V a.C., que acreditava que a alma ou consciência, antes de encarnar, teria vivido a contemplação do mundo das idéias, onde todo o conhecimento se dava direta e imediatamente por meio da razão, sem necessitar usar os sentidos. O corpo na visão de Platão era inferior, irracional, corrupto, voltado para o apetite sexual e perturbador do conhecimento verdadeiro, levando a alma ao erro e à decadência moral. Com esse pensamento dualista, não é de surpreender a dificuldade que temos em ver claramente e sem preconceitos o próprio corpo e o corpo do outro (LOMAKINE, 1999, p. 19).

A dificuldade em ver o próprio corpo e o corpo do outro sem a interferência do pensamento dualista que dicotomiza matéria e espírito nos interessa, em particular, porque esta cisão não ocorreu no pensamento e no modo de vida oriental, e não aconteceu, portanto, nas diversas formas de arte orientais. Assim, um treinamento em arte marcial propicia a um bailarino uma experiência de movimento que parte da integração corpo-mente na manifestação de cada gesto.

Lomakine menciona a valorização, feita por Platão, do treinamento corporal por meio da ginástica e da dança, especialmente aquelas que “(...) simulavam um combate, exercitando os “dançarinos” para as batalhas” (LOMAKINE, 1999, p. 19), as chamadas Pírricas, e afirma que esta valorização feita por Platão confirma a ideia de superioridade da mente sobre o corpo, à medida que o objetivo das práticas era levar o sujeito a gozar de saúde física para facilitar “(...) que a alma se desprenda do mundo do corpo e dos sentidos para melhor se concentrar na contemplação das ideias” (ibid., p. 19).

Uma descrição mais detalhada de como eram dançadas as Pírricas encontra-se na coleção *Os Pensadores*: “Nas Panatenéias os meninos dançavam a pírrica, armados e completamente nus, em honra de Atenas Tritogeneia” (PLATÃO, 1987). Citamos esse trecho em particular como evidência de que a relação entre dança e luta enquanto treinamento corporal encontra respaldo dentro da própria história do pensamento ocidental. O objetivo de Lomakine ao trazer este exemplo para sua discussão foi comprovar a ideia de superioridade da mente sobre o corpo em Platão: o sentido desta prática era propiciar o desprendimento da alma do mundo do corpo e dos sentidos. Na arte marcial

chinesa, em contrapartida, a necessidade de estar atento ao outro, à procedência dos golpes, requer que a alma do sujeito esteja o mais presente possível. Um artista marcial luta com o corpo e a mente integrados, integração esta que se expressa por meio de cada ação singular.

Evoluindo da ideia de que o corpo é inferior ao espírito³⁸, Lomakine (1999) sinaliza como próximo exemplo da desvalorização do corpo no curso da história os monges da Idade Média, que praticavam rituais de purificação envolvendo jejum, abstinência sexual e autoflagelações em busca de virtude, pautados em uma doutrina moral que ficou conhecida como “ascetismo” (LOMAKINE, 1999, p. 20), que veio acentuar, historicamente, a ideia de corpo como sinônimo de degradação.

Conforme afirmado anteriormente, enquanto na evolução do pensamento ocidental a separação entre corpo e espírito acentuou-se cada vez mais ao longo dos séculos, no pensamento oriental o mesmo não ocorreu. Um dos primeiros aspectos apontados pelos participantes desta pesquisa como relevante ao se comparar a técnica na arte marcial à técnica na maioria das modalidades de dança diz respeito ao uso do peso, ou “enraizamento” – o qual, em última análise,

³⁸ Segundo Abbagnano, existem cinco significados distintos para o termo “espírito” na filosofia. O primeiro deles, de uso mais corrente na filosofia moderna e contemporânea, seria o sentido de *alma racional* ou *intelecto*, que é o que empregamos predominantemente neste trabalho. Segundo o autor, foi Descartes quem introduziu esse significado: “Portanto, a rigor, não sou mais que uma coisa que pensa, um E., um intelecto ou uma razão, termos cujo significado antes me era desconhecido” (DESCARTES, *apud* ABBAGNANO, 1998, p. 354). O significado originário do termo, do qual derivaram todos os outros, é o de *pneuma*, ou sopro animador, um sentido que também pode se aplicar a este trabalho, significando “aquilo que vivifica” (p. 354), assim como o sentido de *disposição* ou *atitude*, também elencados pelo autor. Há ainda o sentido de “Matéria sutil ou impalpável que é a força animadora das coisas” (p. 354), que, sob nosso ponto de vista, pode, assim como *pneuma*, ser associado ao conceito de *qi* dos chineses. O único significado apresentado pelo autor que foge ao modo como empregamos o termo espírito é o de “Substâncias incorpóreas, ou seja, anjos, demônios e almas dos mortos”, utilizado por Locke (*apud* ABBAGNANO, 1998, p. 354) – que, inclusive, empregava termos distintos para se referir a essas substâncias (*spirit*) e ao intelecto (*mind*). Esta última definição não se coaduna aos nossos pressupostos por ter implicada a ideia de inteligência fora da matéria, o que pode gerar uma confusão desnecessária no contexto deste trabalho. Por outro lado, usar apenas “intelecto” ou “mente” não atende ao sentido completo que o termo espírito pode abarcar quando se considera os outros quatro significados apresentados acima, os quais, cada um à sua maneira, correspondem ao sentido de “espírito” usado tanto pelas nossas referências quanto em nossa própria forma de pensar o sujeito em sua completude.

pode-se dizer que está ligado à materialidade do corpo que, na arte marcial, não só não é um problema como é considerada um atributo, uma virtude. O tônus, ou estado corporal da luta, é dotado de uma materialidade que foi negligenciada pela dança ocidental nos períodos clássico e romântico e que começou a ser valorizada no período moderno e, em seguida, no período pós-moderno, consistindo hoje em uma espécie de meta de muitas linhas de trabalho em dança contemporânea.

Vivenciar esta materialidade em uma técnica “não-dança”, como a arte marcial, ajuda o bailarino a atingi-la, pois ao transpor a barreira da dança para uma outra modalidade de treino que lhe é estranha ele consegue despir-se temporariamente de suas armaduras de bailarino, por estar diante de algo novo. O sentimento de vazio ocasionado pelo fato de se estar diante de uma técnica desconhecida permite que o bailarino se abra para experimentar esta materialidade de uma forma autêntica e, uma vez, encontrada em seu corpo, ele terá facilidade em transportá-la para a sua dança.

Segundo Lomakine (1999), na modernidade a concepção de corpo sofre muitas transformações, entre elas a dessacralização, decorrente da prática de dissecação de cadáveres, outrora proibida pela Igreja. Na sequência, Lomakine menciona René Descartes (1596-1650) e o dualismo psicofísico derivado do postulado “*cogito ergo sum*” (penso, logo existo). Segundo a autora, esta visão diferencia-se do dualismo de Platão à medida que o corpo, agora, é considerado um objeto que, além de ser inferiorizado em relação à psique, é associado a uma visão mecanicista de homem. Diz a autora:

O dualismo psicofísico será objeto de extensos debates nos dois séculos seguintes ao século XVII, (...), porque o corpo é uma realidade física e fisiológica e, como tal, possui massa, extensão no espaço e movimento, bem como desenvolve atividades de alimentação, digestão, excreção, estando, portanto, sujeito às leis deterministas da natureza. Por outro lado, os fenômenos mentais não têm extensão no espaço nem localização. As principais atividades da mente são recordar, raciocinar, conhecer e querer, portanto, não se submetem às leis físicas, mas são o lugar da liberdade (LOMAKINE, 1999, p. 21).

No panorama da dança, o mesmo século de Descartes (séc. XVII) viu nascer Luís XIV, o Rei Sol, monarca absolutista sob cujo reinado deu-se o apogeu do *ballet* de corte. Conforme afirma Portinari:

Protegida pelo Rei-Sol, a dança impera no seu aspecto mais refinado e codificado. Convém lembrar que a etiqueta da corte de Luís XIV tinha muito de dança, de marcação preestabelecida, uma espécie de meticolosa coreografia para o dia-a-dia. Todas as atividades da corte eram regulamentadas por intrincado cerimonial da manhã à noite. Ao aproximar-se do monarca, por exemplo, um cortesão tinha que obedecer a uma rigorosa contagem de passos antes de fazer a tradicional reverência (PORTINARI, 1989, p. 68).

Não é de se estranhar que aquilo a que hoje nos referimos como “dança clássica” – termo que, na verdade, muitas vezes é utilizado para se referir também a obras do período romântico, como *La Sylphide*³⁹, *Giselle*, *Lago dos Cisnes* – tenha se desenvolvido com tamanha subjugação do corpo do bailarino aos ditames da técnica: a dança, como toda arte, reflete o pensamento vigente de sua época.

Interessante notar, sobre a confusão entre o clássico e o romântico na dança, que todos esses nomes, em última instância, rotulam a arte em função do panorama vigente no momento em que são empregados. Uma arte torna-se clássica quando ela perdura no tempo. Nesse sentido, por exemplo, diz-se da banda inglesa *Rolling Stones* que se trata de um clássico do *rock* – e, conforme a concepção do termo clássico aqui empregada, ela de fato o é, à medida que vem sendo apreciada por sucessivas gerações. Clássico, portanto, é considerado neste trabalho como a obra de arte que é valorada em um sentido transgeracional, assim como o termo contemporâneo é utilizado para expressar tão somente a arte que é produzida na atualidade, conforme conceituamos na Introdução. Uma obra é

³⁹ Segundo Lambert, “Consagrado em 1827, com a primeira apresentação do balé *La Sylphide*, dançado pela bailarina Marie Taglione, o movimento romântico na dança instaura-se na Europa, anunciando uma nova era na dança. Apesar de refletir as sensibilidades de muitas das artes no início do século XX – negação do mundo da razão e uma volta sentimental ao sobrenatural (...) –, as exigências técnicas, trazidas com o uso da sapatilha de ponta, busca de maior velocidade e virtuosismo nas performances, impunham uma rotina de autoesforço e resignação aos bailarinos que desejassem sucesso” (LAMBERT, 2010, p. 24).

contemporânea de outra quando as duas foram produzidas na mesma época e, quando não há uma referência temporal na frase, então contemporâneo é aquilo que se produz no tempo presente. Apenas o tempo pode dizer se uma obra contemporânea irá se tornar clássica.

Quando usamos o termo clássico, na dança, comumente nos referimos aos *ballets* de repertório e a toda uma codificação técnica construída ao longo de três séculos, aproximadamente, da história da dança ocidental (séculos XVII-XIX), inicialmente na Europa e que, com o tempo, foi trazida para o Novo Mundo. No final do século XIX e início do século XX, no entanto, temos no panorama da dança uma ruptura paradigmática, que culminou no início da dança moderna com seus precursores, entre eles, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Martha Graham⁴⁰, entre outros (PORTINARI, 1989). Todos eles, de alguma forma, questionaram os métodos inorgânicos de ensino da dança clássica, que incluíam a busca de um ideal de corpo imaterial, desvinculado da terra (simbolizado pelo uso das sapatilhas de pontas do período romântico) e das demandas fisiológicas em geral. A importância dada à aparência, ao visual, sobrepujava a atenção ao corpo como uma entidade orgânica. A respiração, na dança clássica, era subordinada à necessidade de uma postura esbelta, de modo que o bailarino era orientado desde cedo a concentrar sua respiração na região do osso esterno (respiração peitoral), pois, se expandisse seu abdômen para uma respiração completa, isto afetaria a imagem longilínea que era esperada dele.

A própria história da dança, no entanto, já revisitou a técnica clássica e, hoje, em muitos lugares o *ballet* já não é mais ensinado segundo este paradigma de desrespeito aos limites físicos. Conforme afirma Bales:

⁴⁰ Note-se que a dança moderna teve grande expressão também na Europa, tanto no início do século XX – nas figuras de Laban, Kurt Jooss, Mary Wigman – como antes, na figura de François Delsarte, cantor de ópera nascido em 1811 que perdeu a voz aos 23 anos e dedicou-se, desde então, ao estudo de anatomia e à elaboração de uma técnica de expressão corporal voltada para atores com base em seu conhecimento musical. No entanto, o período entre a 1ª e a 2ª guerra levou a uma extensa imigração para os Estados Unidos, não apenas de artistas, mas cientistas e intelectuais de um modo geral, o que explica a força que o movimento moderno na dança ganhou nos Estados Unidos no período estudado nesta pesquisa.

Para a maioria dos dançarinos hoje, estudar ballet (...) tem sido parte de sua história de formação. Quase todos os bailarinos que foram entrevistados durante a elaboração deste livro estudaram ballet em um momento ou outro. A gama de atitudes em relação ao ballet como forma de treinamento estende-se desde uma profunda gratidão até uma rejeição rígida, de uma apreciação declarada até a quase total ignorância de sua história ou repertório. Das objeções e rejeições ao ballet preconizadas pelos primeiros coreógrafos modernos, como aconteceu com Isadora Duncan, até os dias atuais, certamente houve um aquecimento perceptível. Podemos dizer que os pós-modernos, ou pós-Judson's, foram dormir com o inimigo. Certamente, existem coreógrafos e bailarinos que hoje não estudam ballet e não têm interesse nisso em nenhum nível. No entanto, o ballet na formação de um bailarino ainda pode ser algo difícil de se evitar. (...) Com a mistura cada vez maior de todas as formas de dança, (...) o ballet ainda está muito presente no mix das técnicas⁴¹ (BALES, 2008, p. 8, tradução livre).

Ao usar a expressão “dormir com o inimigo”, a autora sinaliza que o bailarino pós-moderno, ciente da crítica moderna à rigidez da dança clássica, frequentemente encontra um caminho para experienciar o *ballet* em seu corpo de forma orgânica⁴² e tirar partido desta linguagem em benefício de seu aprimoramento técnico. Nossa visão da técnica clássica coaduna-se com esta ideia de que é possível adotá-la como método de treinamento e que ela é, por sinal, muito eficaz enquanto trabalho de fortalecimento muscular, complementando alguma prática somática que priorize o desenvolvimento da percepção e do movimento sentido. Naturalmente, vemos no treinamento marcial oriental uma

⁴¹ No original: “*For the majority of dancers performing today, studying ballet (...) has been part of the training history. Nearly everyone interviewed in the course of writing this book has studied ballet at one time or another. The range of attitudes toward ballet as a form of training spans from deep gratitude to hardened rejection, from informed appreciation to nearly complete ignorance of its history or repertory. From the objections to and rejections of ballet held by the early moderns, as with Isadora Duncan, there has certainly been a noticeable warming-up. We might say postmoderns, or post-Judsons, have been sleeping with the enemy. Certainly, there are choreographers and dancers today who do not study ballet and have no interest in it on any level. However, ballet as training may be hard to avoid. (...) with the increasing blending of all forms of dance (...), ballet is still very much in the mix of things*” (BALES, 2008, p. 8).

⁴² Sobre este aspecto da visão contemporânea da técnica clássica, diz Lambert: “Atualmente, novas abordagens educacionais vão rever o ensino das habilidades corporais específicas inerentes a essa técnica. Práticas de preparação corporal do artista que vão se apoiar em outras concepções de corpo, em critérios educacionais mais flexíveis e no entendimento dos princípios que fazem o movimento nascer. O ballet será vivenciado de forma inteligente, com respeito às possibilidades anatômicas e ao biótipo de cada bailarino, valendo-se de propostas que compreendem o sentido e a função de seus elementos básicos” (LAMBERT, 2010, p. 27).

possibilidade de integrar os dois tipos de trabalho e, por esta razão, argumentamos a favor de sua inclusão na formação curricular do bailarino, pelo trabalho de força e sensibilidade que se complementam no nascimento de cada ação.

A superação concernente à visão de técnica atingida pelos pós-modernos não teria sido possível sem uma revolução na visão de corpo que teve início no século XVII, com Baruch Spinoza, mas que veio a ter seu apogeu justamente nos séculos XIX e XX, especialmente com as teorias fenomenológicas. Retomamos o raciocínio de Lomakine:

As idéias do filósofo Spinoza (1632-1677), no século XVII, representam um dos primórdios da superação da dicotomia corpo-consciência, muito embora somente no século XX essa superação seria a principal proposição das correntes filosóficas, sobretudo das fenomenológicas. Ele propõe a teoria do paralelismo, segundo a qual não há qualquer relação de causalidade ou de hierarquia entre o corpo e o espírito, contrariamente às idéias platonistas e cartesianas. Para Spinoza, nem o espírito é superior ao corpo, nem tampouco é o corpo que determina a consciência; a relação é de expressão e simples correspondência. O que acontece com um deles se exprime no outro: o corpo e o espírito, cada um a seu próprio modo, expressam o mesmo evento (LOMAKINE, 1999, p. 22).

A fenomenologia surgiu apenas no século XX, e Lomakine pontua que ela decorre especialmente das ideias de Kierkegaard (1813-1885) e Nietzsche (1844-1900) que, cada um à sua maneira, criticaram o primado da razão e o idealismo presentes no racionalismo característico do Iluminismo, “fundado na exaltação à ciência, à técnica como instrumento capaz de dominar a natureza e sobretudo na convicção de que a razão é fonte de progresso material, intelectual e moral” (LOMAKINE, 1999, p. 23). Neste período nascem, segundo a autora, as ideias de autonomia da razão individual e possibilidade de identidade no social, que se expressam na obra de autores iluministas como, por exemplo, Kant (1724-1804). Sobre a reação de Kierkegaard e Nietzsche ao racionalismo, diz Lomakine:

Para Kierkegaard, o pensamento petrifica a vida, aprisionando-a. Em nome da verdade subjetiva deve-se recusar tanto o pensamento quanto a

linguagem que, enquanto sistemas, são fechados, passados, petrificados. Como, então, dar voz ao indivíduo, ao mundo subjetivo? Nietzsche, por sua vez, acreditava que o conhecimento não passava de uma interpretação, de uma atribuição de sentidos, sem jamais ser uma explicação da realidade (LOMAKINE, 1999, p. 25).

A dança pós-moderna tem estreita ligação com o surgimento da fenomenologia e a valorização da subjetividade na interpretação dos eventos, bem como com a ideia de autonomia do sujeito. O dançarino se dá liberdade para interpretar fatos do cotidiano e querer expressá-los por meio da dança; além disso, ele não se preocupa mais em atingir o ideal técnico e estético do período clássico, passando a valorizar sua própria sensação durante o ato de dançar. É justamente da consciência de si em ação que surgem as virtudes do bailarino contemporâneo.

Os fenomenólogos mais expoentes – entre eles, Husserl, Heidegger, Scheler, Merleau-Ponty – voltam-se para a ideia de intencionalidade, afirmando que toda consciência é intencional, ou seja, é consciência de algo. Lomakine (1999) explicita que fenômeno significa, em grego, “aquilo que aparece”, levando à concepção de que a fenomenologia aborda, portanto, os objetos do conhecimento tal como eles se apresentam à consciência. Na dança, tal concepção modifica não só questões no tocante à estética, mas à própria técnica. Uma visão integrada de corpo e espírito vem sendo pleiteada por bailarinos e coreógrafos dos séculos XX-XXI, podendo-se atribuir esta busca, em parte, às abordagens fenomenológicas do corpo de pensadores destes séculos:

A fenomenologia pretende superar não só a separação entre corpo-consciência, como também as dicotomias consciência-objeto e ser humano-mundo. Nessa perspectiva, o corpo não se identifica às “coisas”, mas é enriquecido pela noção de que o ser humano é um ser-no-mundo. O corpo não é simplesmente uma coisa que se possui, é parte integrante da totalidade do ser humano; o ser humano é seu corpo. Ao estabelecer o contato com uma outra pessoa, eu me revelo por meio de gestos, atitudes, posturas, olhares, por manifestações corporais. O mesmo se dá quando eu observo os movimentos de alguém; eu não o vejo como movimentos mecânicos, como se o outro fosse uma máquina, mas sim como um ser cujos movimentos representam gestos expressivos e que, portanto, possuem um tipo de comunicação implícita, a comunicação não-verbal. Portanto, conclui-se que um gesto nunca é somente corporal: ele possui um significado e nos remete imediatamente à interioridade do

sujeito. Os estudos de movimento de Rudolf Laban que deram impulso à dança moderna basearam-se também nesse princípio (LOMAKINE, 1999, p. 27).

Na dança pós-moderna norte-americana a percepção do corpo enquanto fenômeno e não apenas como um objeto distanciado revelou-se de diversas formas, inclusive mediante a adoção de técnicas alternativas de treinamento, entre elas as orientais (*yoga, tai chi chuan, gongfu*) e técnicas somáticas. Lambert (2010) desenvolveu sua pesquisa de doutorado, na UNICAMP, envolvendo a Educação Somática e suas implicações para a dança, especificamente no sistema Laban-Bartenieff⁴³. Diz a autora:

Educação Somática refere-se às abordagens ou práticas corporais que se orientam primordialmente por uma noção integrada de corpo; isto é, consideram o corpo como organismo vivo, uma unidade psicofísica indivisível, com sistemas e funções – fisiológicas, afetivas, cognitivas e expressivas – indissociáveis. É uma área de estudos que vê o corpo como fonte de experiência e conhecimento, um corpo que percebe, sente, reflete e age, em uma relação constante de comunicação e codependência com o mundo (LAMBERT, 2010, p. 33).

À medida que, na pós-modernidade, ocorre uma desvinculação entre criação e treinamento técnico, as técnicas somáticas, bem como a adoção de técnicas “não-dança” para o treinamento do bailarino, figuram como uma possibilidade de ampliação da consciência do próprio corpo, sua estrutura, as possibilidades de movimento e expressão – não segundo uma visão mecanicista, mas um tipo de consciência que inclui o próprio sujeito como coisa percebida. O bailarino, dotado de plena consciência de suas possibilidades expressivas, lança-se no processo criativo munido não mais apenas da tarefa de combinar e recombinar movimentos aprendidos, mas responsável, ele próprio, por criar as

⁴³ Segundo Lambert, “Irmgard Bartenieff (Alemanha-1900/USA-1982), bailarina, fisioterapeuta, pioneira da dançaterapia, aprofundou seus estudos sobre o movimento com Laban e membros da segunda geração de seus seguidores: Warren Lamb, Marion North e Valerie Preston-Dunlop. Também conheceu o trabalho de Lisa Ullman, Ann Hutchinson, Kurt Jooss, Geraldine Stephenson, entre outros – artistas, educadores e pesquisadores cujos trabalhos contribuíram muito ao desenvolvimento das teorias de Laban” (LAMBERT, 2010, p. 9).

dinâmicas e formas pretendidas, utilizando como ferramentas o seu corpo, a música, figurinos, objetos cênicos e o espaço.

O bailarino pós-moderno preocupa-se não mais com o aspecto formal da dança clássica, tampouco volta-se para o extremo oposto (expressividade em detrimento da forma, como fez a arte moderna de um modo geral⁴⁴), mas valoriza-se como intérprete dos contextos que envolvem a si mesmo e a seus semelhantes, procurando transcender à dicotomia forma-conteúdo e buscando um equilíbrio entre essas duas instâncias:

O ser humano pós-moderno não se preocupa simplesmente em superar os valores da modernidade. Ele pretende sair dessa lógica tecnicista e cientificista, experimentando uma vida distinta e diversa, apresentando-se como intérprete de um contexto de multiplicidade e liberdade. Tal ser se caracteriza como mudança, vendo-se como evento inserido na história (SCOPINHO, 2004, p. 72).

O bailarino pós-moderno, igualmente, percebe-se como parte do contexto em que vive e procura refleti-lo, assumindo-se como agente transformador e transformável, assim como o próprio contexto de multiplicidade e liberdade que é o mundo pós-moderno em que está inserido.

Uma das características da pós-modernidade apontadas por Scopinho diz respeito à questão da alteridade, que vem à luz mediante o encontro do homem com aspectos culturais distintos dos seus:

⁴⁴ Um ponto relevante levantado por Banes (1987) diz respeito ao fato de a dança moderna não ter sido “modernista” no mesmo sentido empregado nas outras artes. Algumas críticas modernas vieram a aparecer em coreógrafos considerados pós-modernos, como a abstração das formas e a eliminação de referências externas como tema para as danças. Segundo a autora, isso gera uma confusão, à medida que a dança pós-moderna rompe com a moderna sem se contrapor, no entanto, ao movimento modernista: “(...) uma vez que “moderno”, na dança, não significa modernista, para uma dança ser antimoderna ela não precisa necessariamente ser antimodernista. Na verdade, muito pelo contrário” (BANES, 1987, p. xv, tradução livre). No original: “(...) *since ‘modern’ in dance did not mean modernist, to be anti-modern dance was not at all to be anti-modernist. In fact, quite the opposite*” (BANES, 1987, p. xv). Em suma, a autora considera que é possível englobar a dança produzida nas décadas de 1960, 1970 e 1980 todas sob o título de “pós-modernas”, sugerindo que, ao invés de evitar o termo, é necessário defini-lo para poder usá-lo criteriosamente: são danças pós-modernas que não rompem, necessariamente, com o que foi o modernismo na dança.

Uma das características do mundo pós-moderno é o reconhecimento da diversidade cultural, considerada uma riqueza de possibilidades e de interpretações. Os *mass media*, ainda que de maneira contraditória, e até mesmo *manipuladora*, têm oferecido uma visão plural do mundo, quando mostram novas culturas e novas concepções do real. O momento atual é de aceitação do diferente, não de forma passiva, mas através do diálogo e do respeito pela diversidade (SCOPINHO, 2004, p. 108, grifo do autor).

Ao pensar a dança pós-moderna brasileira, o aspecto da diversidade cultural não pode ser preterido, dada a história de formação étnica de sua população que, ao longo dos últimos cinco séculos, pôs em contato povos ameríndios, europeus, africanos, dentre outros. Muito se discute sobre a questão da identidade brasileira. Vieira, por exemplo, argumenta que nós, brasileiros, estamos constituindo um “povo novo”, pelo fato de “(...) estarmos lentamente surgindo do interetnismo ou mistura étnica de vários outros povos, como o europeu, o indígena, o africano, o árabe e o asiático” (VIEIRA, 2008). Diz o autor:

Pertencemos (...) a um processo formativo ainda em evolução, que implicou a geração de uma maioria populacional culturalmente “intermediária”, a qual, devido à sua gênese, situa-se fora de qualquer das tradições trazidas para cá. Para se captar com nitidez a coisa, basta fazer o contraste com qualquer outro país do mundo. Entre as nações americanas, o caso dos EUA é clássico e flagrante. A mistura de povos e culturas, lá, nunca foi central histórica e socialmente. Os EUA constituem um povo pluriétnico, mas não interétnico (exceto em áreas minoritárias ao sul) (VIEIRA, 2008).

Ao distinguir o termo pluriétnico de interétnico, o autor se refere ao fato de, no Brasil, as diferentes etnias não apenas conviverem, mas se miscigenarem, tanto no âmbito cultural quanto genético, religioso ou artístico. O que se observa na história do Brasil nos últimos cinco séculos, no entanto, não é exclusivo deste país; no mundo todo a globalização apresenta-se como fenômeno cultural que desperta o indivíduo pós-moderno para a questão da alteridade e, da mesma forma, suscita no bailarino pós-moderno o desejo de tratar da pluralidade, tanto esteticamente quanto no que diz respeito ao treinamento técnico. Na presente pesquisa, este foi o fundamento para circunscrever tematicamente o trabalho às artes corporais chinesas: o desejo de dialogar com uma tradição distinta que, a

despeito das diferenças, permitiu à pesquisadora enxergar-se como bailarina que atua em consonância com o pensamento pós-moderno vigente em sua época, que valoriza o diálogo com tradições distintas, como pontua Scopinho:

Cabe ao ser humano, enquanto sujeito de interpretação e de transformação do mundo, a tarefa de recolher as mensagens e os discursos presentes no interior dos eventos, dialogando com o passado e com culturas e tradições diferentes. Assumindo essa perspectiva, para o ser humano pós-moderno aparecem novas expectativas e conjecturas que apontam para a condução de projetos alternativos, saindo da lógica metafísico-científica da filosofia ocidental (SCOPINHO, 2004, p. 109).

Partindo do exposto, transitamos agora para as especificidades encontradas na literatura que dizem respeito às relações da dança pós-moderna com artes corporais do oriente. Para enriquecer esta etapa, não nos limitamos ao *gongfu* – visto que, de antemão, já sabíamos que as referências para uma relação tão específica como esta seriam limitadas – mas buscamos na história da dança pós-moderna, especialmente a norte-americana, devido à sua influência na proposta pedagógica do curso em que teve origem a pesquisa, as diversas possibilidades de relacionamento com artes corporais orientais que, no próximo tópico, serão vistas ainda de forma abrangente, sem nos restringirmos às chinesas. Embora a divisão do mundo em oriente e ocidente remonte à época do imperador Dioclesiano (séc. III d.C.), que literalmente dividiu o Império Romano em duas partes, a serem administradas cada uma por um de seus filhos, neste capítulo usamos o termo oriente com sentido mais geográfico do que geopolítico, referindo-nos a países asiáticos como a China, o Japão, a Índia, cujas culturas influenciaram mais expressivamente o continente americano, especialmente na segunda metade do século XX.

2.2. Relações da dança moderna e pós-moderna com as artes corporais do oriente

Bales (2008) aponta duas grandes tendências no treinamento do bailarino no período pós-Judson: a primeira seria o *ecleticismo*, definido como o processo de se apropriar de movimentos provenientes de práticas diversas ou de métodos de treinamento de outras formas de arte; a segunda seria a *desconstrução*, entendida como um processo de dissolução de velhos hábitos e criação de métodos novos de preparação corporal. Muitos coreógrafos absorveram métodos de treinamento de práticas corporais orientais, especialmente do *yoga*, cujas posturas aparecem em muitos exercícios técnicos de dança contemporânea para a preparação corporal do bailarino. Muito se absorveu, também, das correntes de pensamento chinesas, especialmente o budismo, com ampla aplicação no sentido de desconstrução de padrões preestabelecidos para abrir espaço para o novo. Como observa Bonfitto (1994), o interesse do ocidente pelo oriente é algo muito antigo e que se intensificou na época das Grandes Navegações, embora a abertura dos portos é que de fato marca o estabelecimento de relações mais estreitas entre os países:

A abertura dos portos, no caso do Japão, foi o evento que marcou o estabelecimento das relações diplomáticas e comerciais com outros países. Em 1855, um ano após a abertura, o Império do Sol Levante assinou tratados com a Rússia, Grã-Bretanha, Estados Unidos, França e Holanda (BONFITTO, 1994, p. 1).

No Japão, a principal corrente de pensamento é o zen, considerado por muitos resultado de uma influência taoísta sobre o budismo. Como veremos adiante, o zen exerceu influência sobre o trabalho de muitos coreógrafos, levando a uma concepção diferente de tempo e, conseqüentemente, do tempo cênico.

A seguinte parábola chinesa exemplifica a ideia de esvaziamento para poder receber um novo conhecimento, presente no zen:

Certa vez, um homem erudito foi visitar um mestre zen para saber sobre o zen. Enquanto o mestre falava, o erudito frequentemente o interrompia para expressar suas opiniões, como: “Ah, sim, nós também temos isso” etc. Finalmente, o mestre zen parou de falar e começou a servir chá para o homem erudito. Serviu até a borda, e continuou despejando chá até a xícara transbordar. “Pare, a xícara está cheia, não cabe mais chá dentro dela”, disse o homem erudito. “É isso mesmo”, respondeu o mestre zen. “E se você não esvaziar primeiro a sua xícara, como poderá saborear a minha xícara de chá?” (LEE, 2007, p. X).

O sentido da técnica em muitas vertentes da dança pós-moderna praticamente coincide com este preceito: busca-se um estado de prontidão para absorver não apenas informações oriundas da própria dança, mas também da vida cotidiana, como elementos propulsores para a criação.

A influência do pensamento zen no contexto da dança pós-moderna está exemplificada também na seguinte fala de Bales:

A ideia é muitas vezes aparar ao invés de construir (músculos, hábitos); sair do caminho (da melhor decisão da natureza), permitir acontecer ao invés de fazer acontecer, "ouvir" o impulso do movimento antes de agir. Há algo do conceito Zen de não-ação aqui, e também da busca dos modernistas por aquilo que é essencial⁴⁵ (BALES, 2008, p. 15, tradução livre).

O interesse da dança moderna e pós-moderna norte-americana pelo pensamento oriental passou, com o tempo, de um nível mais superficial para um nível muito mais profundo, o que se pode verificar na dissertação de Wheeler (1984). Como esta obra configura a referência mais próxima do que pretendemos neste capítulo, consideramos pertinente fazer um resumo do raciocínio deste autor. Iniciaremos com o seguinte pensamento:

Uma investigação da influência do oriente sobre a dança moderna revela uma mescla complexa de fatores filosóficos com fatores estilísticos. Mas, enquanto a influência de elementos da filosofia oriental e estilos do oriente sobre a dança moderna – como o Bharata Natyam indiano, a dança balinesa, o tai chi chuan chinês, a escultura hindu e o karate japonês – é algo que permanece relativamente constante, o contato da

⁴⁵ No original: “*The idea is often to pare down, not build up (muscles, habits); to get out of the way (of nature’s better decision), to allow rather than to make something happen; to “listen” to the movement impulse before acting. There is something of the Zen not-doing mentality here, and yet also of the modernist stripping down to essentials*” (BALES, 2008, p. 15).

dança moderna com estas ideias e formas pode nem sempre ser "primeira mão". (...) Este estudo observa a unidade constante do pensamento e estilos de movimento orientais que foram transmitidos à dança moderna tanto em primeira quanto em segunda mão, como elementos de uma síntese que envolve muitos outros aspectos que levaram à criação de novos estilos de movimento, novas formas de perceber e definir a arte e, enfim, novas maneiras de sentir a si mesmo⁴⁶ (WHEELER, 1984, p. 49, tradução livre).

Neste parágrafo, o autor apresenta sua ideia geral, que diz respeito ao fato de a influência oriental sobre a dança moderna norte-americana ter se dado em diferentes níveis de profundidade (ele usa, nesta passagem, as expressões "primeira mão" e "segunda mão"). O argumento central de Wheeler é de que houve uma evolução de um tipo de apropriação do oriente focado apenas no superficial para um outro tipo de apropriação, voltado para a busca da essência:

Um levantamento do material acumulado para este estudo (...) revela na influência oriental sobre a dança moderna uma tendência geral que se distancia daquela superficial, que apenas toma emprestados temas e estilos, rumo a uma apropriação mais esclarecida da essência, de um "outro" jeito de ver a realidade: o oriental. Pode-se postular, portanto, que a apropriação do oriente pela dança moderna passou de uma imitação superficial de estilos orientais para uma influência que permeia a essência do oriente, estabelecendo dentro de dança moderna uma cultura de integração mente-corpo⁴⁷ (WHEELER, 1984, p. 3, tradução livre).

Wheeler aponta Isadora Duncan como a primeira a buscar um contato profundo consigo mesma mediante uma técnica que se baseasse na observação

⁴⁶ No original: "An inquiry into the influence of the Orient upon modern dance reveals a complex intermingling of philosophical factors with stylistic factors. But while elements of Eastern philosophy, and such stylistic elements of the East influencing modern dance as Indian Bharata Natyam, Balinese dance, Chinese tai chi chuan, Hindu sculpture and Japanese karate remain relatively constant, modern dance's contact with these ideas and forms may not always be "first hand". (...) This study observes the constant unity of Eastern thought and Eastern movement style transmitted to modern dance first-hand and second-hand, as elements in a synthesis of many elements creating new movement styles, new ways of perceiving and defining art, and, finally, new ways of sensing one's self" (WHEELER, 1984, p. 49).

⁴⁷ No original: "A survey of the material amassed for this study (...) reveals in Oriental influence upon modern dance a general trend away from surface, wholesale borrowing of Eastern themes and styles toward a more enlightened appropriation of the essence of an "other" way to view reality, that of the East. It can be postulated, therefore, that appropriation of the Orient by modern dance has moved from imitation of surface style to a pervading influence of the essence of the East, establishing within modern dance a cult of mind-body integration" (WHEELER, 1984, p. 3).

dos movimentos da natureza, criando a primeira dicotomia entre a dança moderna e o *ballet* clássico. Duncan, no entanto, não estabeleceu, ela própria, relações com a arte oriental, como fizeram muitos de seus sucessores, embora nós possamos vislumbrar em seu trabalho possíveis relações com técnicas orientais, como o *tai chi chuan*, que se baseia no uso do *tan tien*⁴⁸ e na constante coordenação entre a respiração e o movimento.

2.2.1 Ruth St. Denis e Martha Graham

A primeira coreógrafa reconhecidamente influenciada pela arte oriental foi Ruth St. Denis, que primeiramente se encantou com a cultura egípcia (ainda na infância, segundo Wheeler) e, ao longo de sua vida e carreira, interessou-se por outras culturas orientais, criando coreografias que tinham o oriente como tema e chegando a fazer, inclusive, turnês pela Ásia. Diz o autor:

O conhecimento crescente nos Estados Unidos dos estilos do oriente foi evidenciado na popularidade de temas orientais no teatro comercial, nos vinte e cinco anos ao redor de 1900. E a consciência do ocidente sobre a filosofia oriental vinha aumentando por meio da difusão lenta de ideias dos primeiros orientalistas do ocidente. Ruth St. Denis (1877-1968), cujo "Radha" de 1906 marcou a primeira apropriação do oriente por uma pioneira da dança moderna, foi um produto de ambos os acontecimentos, com a sua "apropriação superficial" do estilo oriental particularmente sintomática da paixão contemporânea pelo exotismo oriental nos palcos⁴⁹ (WHEELER, 1984, p. 68, tradução livre).

O tratamento do oriental como exótico pode ser considerado um reflexo do paradigma vigente no final do século XIX, influenciado por uma visão positivista

⁴⁸ Segundo Huang: "O abdome inferior, logo abaixo do ventre, é denominado *tant'ien*, e é considerado a fonte de energia *ch'i*, bem como o centro a partir do qual o nosso movimento se origina" (HUANG, 1979, p. 40).

⁴⁹ No original: "*America's growing acquaintance with the style of the Orient was evidenced in the popularity of Oriental themes in the commercial theatre in the twenty-five years surrounding 1900. And the West's awareness of Eastern philosophy had increased through the slow dissemination of ideas by pioneering Orientalists of the West. Ruth St. Denis (1877-1968), whose "Radha" of 1906 marked the first appropriation of the Orient by a modern dance pioneer, was a product of both developments, with her "surface appropriation" of Eastern style particularly symptomatic of the contemporary popular stage's passion for Oriental exoticism*" (WHEELER, 1984, p. 68).

da ciência e pelas descobertas, então recentes, de Darwin, especialmente sua teoria evolucionista, que em muito influenciou as ciências sociais e humanas incipientes à época. As ciências humanas foram lentamente abandonando, ao longo do século XX, a visão etnocêntrica que havia caracterizado o contato com povos não europeus desde o século XVI até então; mas a paixão pelo exotismo oriental nos palcos a que Wheeler se refere nesta passagem diz respeito ao teatro comercial do início do século XX, que explorava o oriente e os orientais com estilizações e caricaturas inspiradas no convívio com imigrantes indianos e chineses que, naquela época, encontraram oportunidades nos Estados Unidos e imigraram em grande escala para aquele país.

A paixão de St. Denis, diferindo do teatro comercial, levou-a a explorar o oriente já com um maior aprofundamento, embora sua forma de apropriação fosse ainda superficial no sentido de que ela geralmente apenas imitava as formas dos movimentos.

A turnê realizada pela Ásia (já com a Companhia da Escola Denishawn, no outono de 1925) incluiu países como China, Índia, Japão, Java, e teve excelente repercussão entre os povos asiáticos, que teceram elogios às performances: “(...) no Japão, críticos japoneses disseram que se o teatro japonês tivesse que ser influenciado pelo ocidente, a Denishawn seria o modelo”⁵⁰ (TERRY, 1969, p. 145, tradução livre).

A escola Denishawn foi fruto do casamento de Ruth St. Denis com Ted Shawn. Ela iniciou sua carreira como atriz e, posteriormente, resolveu dedicar-se à dança, já sob forte influência de uma visão orientalista; já Ted Shawn preparava-se para ser pastor protestante quando, segundo Portinari (1989, p. 139), uma ameaça de paralisia o levou a aprender dança no curso de Hazel Wallack. Começou a atuar profissionalmente como *partner* de Norma Gould em espetáculos de variedades e, ainda segundo Portinari (1989, p. 140),

⁵⁰No original: “(...) in Japan, Japanese critics recommended that if a Japanese theatre was to be affected by the West, the Denishawn should be the model” (TERRY, 1969, p. 145).

complementou sua formação com leituras e estudos sobre novas formas teatrais. Sobre a escola que nasceu da união de ambos, Portinari afirma:

Desde o início, a escola Denishawn se fez como um laboratório aberto a todas as experiências. Mestres de ioga, de artes marciais japonesas, encantadores de serpentes, atores do *Nô* e do *Kabuki* foram trazidos por Ruth e Ted para enriquecer o vocabulário corporal e expressivo dos alunos. La Meri, especialista em dança oriental, ensinava os *hasta mudras*, a linguagem das mãos, acompanhada por hinos sagrados do Rig Veda, conforme milenar ritual da Índia. Tudo isso entre aulas de *ballet*, mas sem sapatilhas, técnica de *flamenco* e aplicação da teoria de Delsarte.

A escola gerou a companhia Denishawn, dotada de um repertório tão eclético quanto as fontes de ensino, mas a serviço de um só ideal em que a dança, irmã da energia cósmica, liberta e exalta o potencial humano (PORTINARI, 1989, p. 140).

A Denishawn encerrou suas atividades em virtude da separação de Ruth e Ted, mas alguns de seus discípulos deram continuidade ao desenvolvimento e difusão da dança moderna, entre eles Martha Graham e Doris Humphrey.

Na visão de Wheeler (1984), a apropriação feita por St. Denis pode ser considerada mais superficial do que a de Graham, embora menos superficial do que a apropriação feita pelo teatro comercial que a antecedeu:

Enquanto sua carreira [de Ruth St. Denis] viria experimentar um renascimento no final dos anos trinta e quarenta, liderando uma nova onda de interesse em dança oriental, a tendência de apropriação do oriente tinha passado da imitação superficial e imitativa pelo teatro comercial da virada do século e por seus sucessores, na Denishawn, para uma adaptação mais física e integrada do oriente, naquilo que veio a ser chamado de "dança moderna"⁵¹ (WHEELER, 1984, p. 95, tradução livre).

Note-se que o termo superficial, no texto de Wheeler, não deve ser entendido com sentido pejorativo; é apenas uma característica: houve na história

⁵¹ No original: "While her career would experience a renaissance in the late nineteen thirties and forties, spearheading a new wave of interest in oriental dance, the important thread of appropriating the Orient had passed from the surface imitation and parodying by the turn of the century commercial stage and its descendant Denishawn to the more physically integrated adaptation of the Orient by what had come to be termed 'modern dance'" (WHEELER, 1984, p. 95).

da dança moderna aqueles que se apropriaram parodiando movimentos orientais e aqueles que se apropriaram de princípios filosóficos para uma mudança de concepção de corpo e de técnica, e ainda os que fizeram as duas coisas.

Existiu uma parceria entre Ruth St. Denis e Russel Meriwether Hughes, ou La Meri, como ficou conhecida. La Meri iniciou sua carreira em meados dos anos 1920 e assistiu à turnê da Denishawn de 1925-1926. Dedicou sua carreira à reprodução de danças étnicas que ela observou e estudou, entre estas, danças originárias da Índia, Burma, Java, das Filipinas, da China e do Japão (WHEELER, 1984). Ela atentava para todos os detalhes, desde a linguagem dos movimentos até os figurinos, observando também os costumes das diferentes culturas. Sua pesquisa deu início ao campo da etnologia da dança.

Em 1937, em um grande festival realizado no New York's Rockefeller Center (o festival *Dance Internacional*), ela encontrou-se pessoalmente com St. Denis e, na ocasião, reconheceu publicamente que foi St. Denis quem criou “uma audiência americana para danças orientais” (WHEELER, 1984, p. 96), e credita a St. Denis o mérito de ter “ajudado a promover um renascimento da dança clássica em partes da Ásia”⁵² (Ibid., p. 96). Em 1940, as duas coreógrafas fundaram uma escola, School of Natya, onde ambas ensinavam e se apresentavam.

Em 1941, La Meri publicou o livro *The gesture Language of the Hindu Dance* (sem tradução para o português) e, em 1942, a partir da School of Natya, criou, junto a St. Denis, o Ethnologic Dance Center, em Nova Iorque.

Uma apropriação mais essencial do oriente começa a apontar em Martha Graham, que, como vimos, estudou na Denishawn. Ela voltou seu olhar para a questão da técnica, especialmente o uso do centro (ela usava explicitamente o termo *kundalini*, do *yoga*, equiparável ao *tan tien* chinês, que corresponde ao centro de gravidade localizado na pelve e de onde deveriam

⁵² No original: “Meeting St. Denis around the time of Dance International in 1937 La Meri acknowledged the debt owed St. Denis for creating an American audience for Oriental dance and for helping to bring about a renaissance of classical dance in parts of Asia” (WHEELER, 1984, p. 96).

nascer todos os movimentos). Vejamos o que diz Wheeler, de forma geral, a respeito da apropriação do oriente feita por Graham:

Em termos de técnica corporal e estética, foi dado a Graham explorar todo o potencial subjacente à herança oriental que ela herdou pessoalmente de St. Denis. Sua técnica mantém muito da linha “primitiva” oriental que St. Denis popularizou no ocidente. E foi Graham (...) quem primeiro objetivou o que veio a se tornar uma espécie de “bíblia” da dança moderna, que Isadora Duncan tinha vislumbrado apenas subjetivamente: o movimento inicia-se a partir do centro. Localizando este ponto dentro do corpo e concebendo que a energia flui desse centro para fora, Graham abriu novas perspectivas para a apropriação do oriente pelos dançarinos modernos⁵³ (WHEELER, 1984, p. 104, tradução livre).

O autor resume, neste parágrafo, a grande contribuição de Graham no sentido de apropriação do oriente pela dança moderna, uma apropriação do ponto de vista técnico e que já não se preocupa em parodiar movimentos orientais – ou seja, uma apropriação mais essencial. Foi seu interesse pelo oriente que a levou a procurar por Ruth St. Denis, e não o contrário:

O interesse de Martha Graham no estilo e filosofia do oriente influenciou no desenvolvimento da técnica Graham e de sua estética enquanto coreógrafa. Crescendo em Santa Barbara, ela "viveu com elementos da cultura oriental por intermédio de funcionários japoneses e chineses, jardineiros, lavadores e cozinheiros que deixaram sua marca permanentemente sobre ela" (LEATHERMAN, 1966, p. 34). Foi o interesse pelo oriente que levou Graham a St. Denis, em primeiro lugar (...); por isso, não surpreende que seu interesse no estilo e na filosofia orientais tenha permanecido com ela mesmo depois de deixar os adornos orientais da Denishawn⁵⁴ (WHEELER, 1984, p. 111, tradução livre).

⁵³ No original: “*In terms of both body technique and theatre aesthetic, it was for Graham to explore the full potential lying in the Oriental heritage she personally inherited from St. Denis. Her technique retains much of the primitive Eastern line which St. Denis popularized in the West. And it was Graham (...) who first objectified the gospel of modern dance which Isadora Duncan had been able only to state subjectively: dance movement is initiated from the CENTER. Locating this point inside the body and conceiving of energy flowing outward from that CENTER, Graham opened up new vistas of the East for appropriation by modern dancers*” (WHEELER, 1984, p. 104).

⁵⁴ No original: “*Martha Graham’s interest in the style and philosophy of the East was influential in the development of the Graham technique and of the choreographer’s theatre aesthetic. Growing up in Santa Barbara she had “lived with an element of the Orient in the shape of Japanese and Chinese servants, gardeners, launderers, cooks which left its mark permanently upon her” (LEATHERMAN, 1966, p. 34). It was an interest in the Orient which had drawn Graham to St. Denis in the first place (...) so it was not surprising that an interest in Eastern style and philosophy*

Graham teve grande influência dos teatros japoneses Kabuki e Nô, especialmente na forma de lidar com o tempo na construção do texto dramático que foi herdada, posteriormente, por Merce Cunningham, e que veio influenciar todos os “aspectos não dança da dança pós-moderna” (WHEELER, 1984, p. 105). Outro coreógrafo influenciado por Graham foi Erick Hawkins, com quem ela foi casada, sobre cujo trabalho falaremos adiante.

Os argumentos de Wheeler a favor de uma apropriação mais aprofundada por Graham do oriente apoiam-se em uma resposta que ela deu em uma turnê em Tóquio, entre 1955 e 1956, quando lhe perguntaram se ela tomava coisas emprestadas das danças japonesas que ela estava observando. McDonagh (1973) diz que:

Ela respondeu que não iria copiar as formas de dança japonesa a menos que ela conhecesse o espírito, que a cópia apenas da superfície de algo seria inútil. De uma maneira profunda, a resposta de Graham articulou a diferença entre ela e seus primeiros professores, Ruth St. Denis e Ted Shawn, que percorreram o mundo coletando danças e usando-as em sua própria gama de compilações ecléticas. Graham não tomava nada emprestado até que compreendesse o cerne da arte; então, o que ela viesse a reproduzir refletiria a fonte original apenas de forma tangencial⁵⁵ (MCDONAGH, 1973, p. 244, tradução livre).

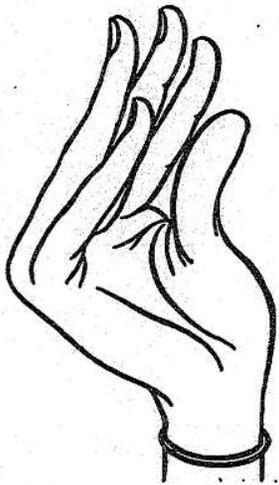
Wheeler aponta em Graham, na verdade, os dois tipos de apropriação: tanto superficial quanto essencial. Como exemplo de apropriação superficial ele afirma ser possível comparar determinadas posturas da técnica Graham com posturas presentes na dança indiana, especificamente uma determinada postura de mão que ficou conhecida como “a mão de Graham”, que seria uma estilização da *Padmakosa*, postura de mão da dança clássica indiana.

remained with her even after leaving the Oriental trappings of Denishawn” (WHEELER, 1984, p. 111).

⁵⁵ No original: “*She answered that she would not copy Japanese dance forms unless she knew their spirit, that copying only the surface of something would be pointless. In a profound way, Graham’s answer articulated the difference between herself and her first teachers, Ruth St. Denis and Ted Shawn, who went all over the world collecting dances and using them in their own brand of eclectic programming. Graham would not borrow anything until she understood the core of the art, and then what she reproduced would reflect the original source only tangentially*” (MCDONAGH, 1973, p. 244).



Figura 24. Imagem do mudra *Padmakosha* (BEHERA, 2008, 8^o).



D. Padmakosha hand.

Plate I. Padmakosa hand (lotus bud); drawing in 1917 and 1936 editions of Coomaraswamy's translation of the *Abhinaya Darpana* of Nandikesvara



Plate II. "Graham hand" in Martha Graham's "Primitive Mysteries" (1931)

Figura 25. Comparação feita por Wheeler (1984, p. 147) das mãos de *Padmakosa* e de Graham em "Primitive Mysteries".

Padmakosha é traduzido para o português como botão de lótus (diferente de flor de lótus, que se trata de outro *mudra*), sendo esta postura realizada com os dedos curvados, ligeiramente distanciados uns dos outros e com a palma da mão côncava. Existem na dança clássica indiana uma grande quantidade de *mudras* – posturas realizadas com uma ou com as duas mãos, cada uma delas com seus simbolismos, os quais variam em função da forma como são utilizados na execução da coreografia.

Já como exemplos de apropriação, por Graham, da essência do oriente, Wheeler enumera a ideia de originar o movimento da pélvis, usando explicitamente o termo *kundalini*⁵⁶; o uso da postura sentada com as pernas cruzadas, oriunda do *yoga*, em três sequências de seu trabalho de aquecimento; a coordenação entre respiração e movimento, associando expiração com contração e inspiração com relaxamento. As dicotomias inspiração/respiração e contração/relaxamento são, segundo o autor, associáveis com a dialética *yin/yang* e a totalidade em que esta implica, bem como os conceitos de ação e não-ação, como se vê no seguinte trecho:

O "esforço" ou oposição sustentada na técnica de Graham é semelhante ao Tai Chi Chuan, em que cada ação é seguida por uma contra-ação, como em um ataque-recuo (...). Como a totalidade do t'ai chi t'u [símbolo do tai chi] encontra o círculo de yin dentro da parte yang e a semente do yang dentro do yin, da mesma forma na técnica de Graham existe em cada movimento iniciado na direção para uma determinada direção a semente do movimento fluindo para a direção oposta⁵⁷ (WHEELER, 1984, p. 171, tradução livre).

Wheeler compara, ainda, os princípios da técnica de Graham com aqueles presentes no judô e no karatê, afirmando que, embora não se possa dizer que ela deliberadamente utilizou esses princípios na elaboração de sua técnica

⁵⁶ Segundo Mc Donagh, ela dizia: "*there's no kundalini*" para corrigir seus alunos (MCDONAGH, apud WHEELER, 1984, p. 169).

⁵⁷ No original: "*The "effort" or sustained opposition in the Graham technique is similar to that in t'ai chi ch'uan in which every action is followed by a counter action in an 'attack-retreat' fashion (...). As the totality of the t'ai chi t'u finds the circle of yin within the swirling yang and the seed of yang within the yin, likewise in the Graham technique there is in every torso-initiated movement to one direction the seed of movement to an opposing direction*" (WHEELER, 1984, p. 171).

(pois estas artes ainda não estavam difundidas nos Estados Unidos em sua época), ela abriu caminho para que seus sucessores incorporassem as artes marciais asiáticas à dança moderna:

Essa característica da dinâmica de movimento de Graham, particularmente no que diz respeito ao desequilíbrio levando o bailarino ao chão e depois para cima novamente, alia o trabalho de Graham com os estudos sofisticados de peso e momentum que movem o praticante de judô e karatê. Durante o tempo do início da evolução da técnica de Graham, o judô e o karatê não eram praticados nos Estados Unidos em um nível suficiente para que se possa propor a influência destas formas sobre Graham. Mas a presença deste aspecto na técnica de Graham, permeando também a dança moderna em geral, permitiu à dança moderna sofrer influência consciente das artes marciais orientais⁵⁸ (WHEELER, 1984, p. 174, tradução livre).

O autor esclarece que a primeira escola de judô nos Estados Unidos foi aberta em Seattle, em 1903, e que a introdução das artes marciais orientais nas faculdades e universidades americanas aconteceu primeiramente na Universidade da Califórnia, em 1935; mas foi apenas na década de 1960 que este conhecimento se difundiu em larga escala entre os americanos. Mesmo sendo Graham anterior ao período da ampla difusão das artes marciais orientais no ocidente, a influência oriental sobre seu trabalho ocorreu mediante todas as vias já elucidadas e, também, pela influência do pensamento de Jung em sua técnica e sua visão de dança:

(...) ela foi muito influenciada pelos escritos de C. G. Jung, que no início do século iniciaram o diálogo permanente entre o budismo e a psicanálise, e submeteu-se à psicanálise junguiana durante os anos cruciais em sua carreira. Não é de se estranhar, portanto, vê-la empregando termos da psicologia e do Zen em declarações que definem

⁵⁸ No original: “*This characteristic of the Graham movement dynamic, particularly in light of instances of that off-balancing taking the dancer to the floor and up again, allies Graham’s work with the sophisticated studies of weight and momentum which propel the practitioner of judo and karate. During the time of the early evolution of the Graham technique, judo and karate were not practiced in the United States to a sufficient degree for one to propose influence of these forms upon Graham. But the presence of this aspect on the Graham technique, to the extent that it has permeated modern dance technique in general, has opened up modern dance to influence by the weight conscious Asian martial arts*” (WHEELER, 1984, p. 174).

sua filosofia sobre a técnica de dança⁵⁹ (WHEELER, 1984, p. 176, tradução livre).

Graham concatenou em seu trabalho elementos do pensamento oriental que estavam “no ar” e, com isto, tornou-se pivô na transição de uma apropriação mais superficial para uma apropriação mais próxima da essência do oriente pela dança moderna.

Em termos estéticos, seu trabalho diferenciou-se do de St. Denis no que diz respeito à seleção dos temas, que eram ocidentais. No que se refere à construção do texto coreográfico, a influência oriental propiciou que ela rompesse com a tradição aristotélica início-clímax-fim. Graham recorria a uma visão cíclica de tempo, fazendo com que certos momentos se prolongassem ao invés de resultarem em uma resolução rápida da tensão do clímax. A esse respeito, afirma Wheeler:

Aristóteles fez a clássica declaração da concepção linear de tempo em sua definição de tragédia como “uma imitação de uma ação” (...). Depois de mais de 200 anos de atividade dramática e coreográfica europeia influenciada pela Poética, Jean-Georges Noverre escreveu em suas monumentais Cartas sobre a Dança e Ballets (1760): “o ballet deve ter começo, clímax e fim.” No início do século XX, podia-se olhar para trás e ver a máxima de Aristóteles via Noverre, tendo esta máxima determinado a estrutura narrativa tanto dos ballets românticos quanto imperiais. O tratamento do tempo na construção cênica de Graham sugere sua percepção de uma visão de mundo oriental de fato muito profunda. Enquanto a maioria das obras do repertório de Graham são dramáticas e narrativas, e de fato apresentam um desenvolvimento até um clímax, o drama psicológico de Graham oferece momentos que parecem se prolongar no tempo⁶⁰ (WHEELER, 1984, p. 179, tradução livre).

⁵⁹ No original: “(...) she was greatly influenced by the writings of C. G. Jung who early in the century initiated the ongoing dialogue between Buddhism and psychoanalysis, and she underwent Jungian psychoanalysis herself during crucial years in her career. It is not surprising, therefore, to find her employing terms shared by Zen and psychology in statements defining her philosophy of dance technique” (WHEELER, 1984, p. 176).

⁶⁰ No original: “Aristotle makes the classic statement of the linear conception of stage time in his definition of tragedy as “an imitation of an action” (...). After over two hundred years of European dramatic and choreographic activity influenced by the Poetics, Jean-Georges Noverre wrote in his monumental Letters on Dancing and Ballets (1760): “Ballet must have a beginning, climax and end.” At the beginning of the twentieth century one could look back and see Aristotle’s dictum via Noverre having determined the narrative structure of both the Romantic and Imperial Ballets. The treatment of time in the dance theatre of Graham suggests her perception of an Oriental worldview to be deep-seated indeed. While the majority of works within the Graham repertoire are dramatic

Um sucessor de Graham que também rompeu com a estrutura dramatúrgica aristotélica foi Merce Cunningham. Ambos trabalharam o agora, o tempo presente, com clara influência da visão de mundo oriental, mediante o contato com as formas teatrais Nô e Kabuki.

2.2.2 Merce Cunningham, Anna Halprin, Erick Hawkins

Cunningham foi aluno de Bonnie Bird, que, por sua vez, foi aluna de Martha Graham. Posteriormente passou a integrar a companhia de Martha Graham, que ele conheceu pessoalmente em um curso de verão e que o incentivou a ir para Nova Iorque. Em 1938, ele conheceu o músico John Cage, que era membro do corpo docente da Cornish School, em Seattle, onde Cunningham era aluno; e em 1942 iniciaram uma parceria, com Cunningham coreografando independentemente enquanto ainda era membro da companhia de Graham.

Segundo Wheeler, o que se observa no trabalho de Cunningham é uma influência da visão de homem e de mundo oriental, o que leva a uma estética em que se busca deixar aflorar a arte do próprio sujeito. Como professor, segundo a integrante de sua companhia Carolyn Brown (BROWN, 1968), ele encarnava o mestre de Herrigel da história descrita em *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* (1975). Outro livro que Cunningham apreciava era *O livro das mutações*, ou *I Ching*, que ele utilizava inclusive para tomar decisões coreográficas (WHEELER, 1984, p. 202). Cunningham praticava *yoga* diariamente e, em entrevistas, referia-se à sua técnica de dança como “um *yoga*”. Nas palavras de Wheeler:

O entendimento de Cunningham das teorias orientais de inter-relação cósmica originárias da Índia e verificadas pela física moderna, a relação de seu trabalho com a celebração chinesa da mudança e suas simpatias com o Zen imbuíram seu trabalho com uma qualidade existencial,

and narrative, and in fact exhibiting development to a climax, the psychological drama of Graham offers moments which seem to extend in time” (WHEELER, 1984, p. 179).

permitindo à dança moderna uma continuidade em sua apropriação da essência do oriente⁶¹ (WHEELER, 1984, p. 202, tradução livre).

Cunningham divergia de Martha Graham porque ele era contra a ideia de representação. Em Graham, cada movimento tem um significado – provavelmente uma forma de se contrapor às tradições da dança clássica, na qual existem muitos movimentos destituídos de sentido. Outra crítica de Cunningham aos dançarinos modernos que o precederam diz respeito à tendência em copiar o modelo musical de composição: por exemplo, estruturar a coreografia em uma espécie de A-B-A baseado em significados emocionais ou psicológicos. Ele acreditava no processo de composição guiado pelo próprio movimento:

Não há nenhum pensamento envolvido na minha coreografia. Eu trabalho sozinho por algumas horas cada manhã no estúdio. Eu apenas experimento coisas. E meus olhos capturam algo no espelho, ou o corpo pega algo que parece interessante; e então eu trabalho com isso. (...) Eu não trabalho com imagens ou ideias – eu trabalho com o corpo⁶². (CUNNINGHAM, *apud* TOMKINS, 1965, p. 246, tradução livre).

Cunningham utilizava o acaso para chegar a novos movimentos ou sequências, ou para quebrar o padrão temporal ou outro aspecto de um movimento preexistente. A improvisação, no entanto, era apenas um recurso para ajudá-lo a tomar de decisões que, após definidas, tornavam-se permanentes, e não algo a ser levado para a cena, como ocorreu posteriormente em alguns artistas do período Judson.

A apropriação do oriente feita por Cunningham nada teve a ver com imitação ou citação; nada que se refira à superfície dos movimentos, mas, à semelhança de Graham, e mais ainda que ela, uma apropriação de aspectos

⁶¹ No original: “*Cunningham’s understanding of Oriental theories of cosmic interrelationship originating in India verified by modern physics, his working relationship with the Chinese celebration of change, and his sympathies with Zen imbue his work with an existential quality, enabling modern dance to further approach the essence of the East*” (WHEELER, 1984, p. 202).

⁶² No original: “*There’s no thinking involved in my choreography. I work alone for a couple of hours every morning in the studio. I just try things out. And my eye catches something in the mirror, or the body catches something that looks interesting; and then I work on that. (...) I don’t work through images or ideas – I work through the body*” (CUNNINGHAM, *apud* TOMKINS, 1965, p. 246).

essenciais da visão oriental de homem e de mundo, em busca de uma integração corpo-espírito, refletindo-se esteticamente em sua obra mediante uma forma diferenciada de lidar com o tempo dramaturgico, de forma mais centrada no aqui e agora, no tempo presente da ação. Estamos, aqui, a um passo do movimento Judson, que se desmembrou em duas vertentes: os *happenings* e a nova-dança, ou dança pós-moderna, nomes pelos quais ficaram conhecidas.

Segundo Wheeler, um concerto de três horas na Greenwich Village's Judson Memorial Church, ocorrido em 6 de julho de 1962, marcou o início daquilo que veio a ser conhecido como estética Judson, do qual fizeram parte Judith Dunn, Simoni Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, em um primeiro momento, e Trisha Brown, David Gordon, Alex Hay e Deborah Hay, em um segundo momento. A estética Judson teve como conceitos principais um tratamento diferenciado da questão do tempo, o uso de gestos e objetos do cotidiano e um interesse na objetivação do movimento (WHEELER, 1984). Por objetivação do movimento podemos entender o enfoque em seus aspectos físicos, como peso ou *momentum*, em detrimento de uma preocupação com os conteúdos ou significados a serem expressos. Segundo Wheeler, devido ao fato de o movimento Judson ter envolvido muitos não-bailarinos, o virtuosismo ficou de fora desta estética.

Com a ideia de focar no tempo presente, abre-se, de um lado, uma investigação consciente dos gestos do cotidiano – prenunciada décadas antes na Europa, com o trabalho de Rudolf Laban e de seus seguidores – e, de outro lado, a improvisação começa a surgir tanto como forma de valorização do processo criativo em relação ao resultado cênico como, também, ela própria como componente estético levado para a cena. A respeito das ações do cotidiano, Wheeler afirma:

(...) o resultado natural de uma dança na qual praticamente qualquer sequência de movimento pode ser considerada dança é uma estética que inclui o movimento diário e, portanto, aceita a participação do "dançarino" destreinado; e o resultado natural de uma dança em que os movimentos, a música, a cenografia e as luzes são concebidos e criados de forma

independente leva a uma "abertura do evento teatral para muitas atividades não relacionadas" (SIEGEL, 1977, p. 34). Todos estes desenvolvimentos progredindo logicamente a partir de Cunningham e Cage manifestaram-se nos acontecimentos do final da década de 1950 e primeiros anos da década de 1960, e na dança pós-moderna associada às aulas de composição no estúdio de Cunningham⁶³ (WHEELER, 1984, p. 216, tradução livre).

Segundo Wheeler, enquanto Cunningham estava sendo influenciado pelo espírito Zen em Nova Iorque, em San Francisco Anna Halprin rompia, à sua maneira, com as convenções da dança ocidental. Halprin cursou bacharelado em dança na Universidade de Wisconsin, na década de 1940, especializando-se em improvisação e cinesiologia. Trabalhou com Doris Humphrey durante um ano e depois se mudou para San Francisco com o marido. Ensinou dança moderna em um estúdio compartilhado com Welland Lathrop, mas depois rompeu com a dança moderna convencional e passou a se dedicar a *workshops* de improvisação. Priorizava o uso da respiração e de movimentos extremamente lentos e repetitivos, de forma bem natural, pautada em uma ideia de busca de harmonização com o cosmos, claramente influenciada pela visão de mundo oriental:

A influência do oriente sobre o trabalho de Halprin pode ser considerada um fato. Nenhum membro da comunidade das artes de San Francisco, tanto durante a geração conhecida como "San Francisco Renaissance" dos anos 1950 quanto durante a geração hippie dos 1960 (...), pôde escapar do contato com a filosofia Zen, com práticas de meditação, os conceitos chineses de fluxo de energia e questões sobre estados alterados de consciência que, em alguns casos, provinham da mistura de drogas com a tradição contemplativa do oriente. Em entrevistas, Halprin faz menção àquilo que os chineses chamam de "ponto vermelho", uma fonte centralizada de fluxo de energia⁶⁴ (WHEELER, 1984, p. 214, tradução livre).

⁶³ No original: "(...) *the natural result of a dance theatre in which virtually any sequence of movement can be considered dance is an aesthetic which includes everyday movement and thus welcomes the participation of the untrained "dancer"; and the natural result of a dance theatre in which dance, music, décor, and lights are conceived and created independently is as further "opening up of the theatre event to many unrelated activities* (SIEGEL, 1977, p. 34). *All of these developments, progressing logically from the precedent of Cunningham and Cage, were manifested in the Happenings of the late nineteen fifties and early nineteen sixties and in the post-modern dance associated with composition classes at Cunningham's studio*" (WHEELER, 1984, p. 216).

⁶⁴ No original: "*The influence of the Orient upon Halprin's work can be accepted as a given. No member of the arts community of San Francisco during both the beat generation, the so-called "San Francisco Renaissance" of the nineteen fifties, and the hip generation of the sixties (...), could*

Sobre o uso de substâncias psicoativas neste período e a relação estabelecida entre a mistura deste uso e os estados alterados por vezes induzidos em técnicas de meditação, Wheeler menciona uma declaração de Paul McCartney de 1968: “Se tivéssemos conhecido o Maharishi antes de experimentar LSD, não teríamos precisado experimentá-lo”⁶⁵ (FAST, 1968, *apud* WHEELER, 1984, p. 253, tradução livre), uma declaração interessante se pensarmos no uso de psicoativos como um problema social decorrente de uma crise cultural – o ocidente espanando, pressionado pela postura excessivamente determinista e positivista característica da modernidade – bem como se pensarmos no papel fundamental que bailarinos e coreógrafos tiveram sobre a visão de corpo e de terapias corporais que hoje influenciam não apenas o segmento da dança, mas toda a sociedade: a cultura do cuidar de si” da busca de qualidade de vida foi, em parte, propulsionada pelos vanguardistas da dança pós-moderna. A técnica de Pilates seria um bom exemplo: criada no início do século XX, apenas hoje tornou-se moda entre as pessoas em geral, mas bailarinos vêm utilizando-a como método de treinamento e preparação para a cena desde a década de 1970 – momento em que Ron Fletcher, bailarino da companhia de Graham, abriu seu estúdio em Los Angeles e contribuiu para a difusão do método nos Estados Unidos. No Brasil, o primeiro estúdio de Pilates foi aberto em 1991, em Salvador, por Alice Becker Denovaro, primeira brasileira a se certificar para instrução desta técnica (ATHOS PILATES ESTÚDIO, 2012).

Wheeler comenta sobre o papel da dança moderna na difusão das terapias corporais alternativas como consequência da apropriação do oriente por parte dos bailarinos e coreógrafos modernos:

escape contact with Zen philosophy, meditation practice, Chinese concepts of energy flow, and the general questing after altered states of consciousness which sometimes mixed drugs with the contemplative tradition of the East. In interviews Halprin refers to what the Chinese called the “red spot”, the centralized source of energy flow” (WHEELER, 1984, p. 214).

⁶⁵ No original: “*If we had met the Maharishi before we tried LSD we wouldn’t have needed to take it at all*” (FAST, 1968, *apud* WHEELER, 1984, p. 253).

A dança moderna tem desempenhado um papel importante no potencial humano e nos movimentos holísticos de saúde. Dançarinos não apenas têm manifestado um estado de espírito e corpo que abraça as terapias corporais que emergem fora da área da dança, como a técnica Alexander e a "consciência pelo movimento" de Feldenkrais, tornando-se seus fortes expoentes, mas também vêm desenvolvendo sistemas que estão se estabelecendo na dança, como a Ideokinesis de Todd-Sweigard e os Fundamentos de Laban-Bartenieff. (...). Certamente o contato considerável de dançarinos modernos com o oriente tem sido importante no sentido de trazer receptividade a estas terapias citadas acima e, como mais tarde nossas observações sobre o Body/Mind Centering irão revelar, produz ainda uma outra apropriação do oriente, esta na forma de terapia corporal exclusivamente⁶⁶ (WHEELER, 1984, p. 274, tradução livre).

Halprin foi um exemplo de artista que começou com a dança e acabou dando prioridade ao aspecto terapêutico da prática corporal, desconectando-se do objetivo de criar um estilo ou mesmo uma técnica a ser transmitida para bailarinos e alunos, uma vez que estava mais preocupada em ajudar os alunos a encontrarem seu próprio estilo de movimentação. Sua influência foi fundamental, no entanto, para os *happenings* do final dos anos 1950 e a dança pós-moderna do início dos anos 1960, especialmente no trabalho de Simone Forti. Os *happenings*, particularmente, marcam a introdução da improvisação como produto cênico, um aspecto que nos interessa, particularmente, porque também nos baseamos neste conceito em nosso trabalho prático.

Em Halprin observa-se, segundo Novack (1990), uma valorização da improvisação como produto cênico. Ela via a improvisação tanto como um meio de desenvolvimento pessoal como uma forma de colaboração entre os dançarinos. Segundo a autora, ela apoiava-se bastante na ideia de subjetividade gestada pelo modernismo. Nos modernistas que a precederam esta subjetividade estava presente no processo de criação do coreógrafo, mas ainda não de cada bailarino

⁶⁶ No original: "Modern dance has played an important role in the human potential and holistic health movements. Dancers have been in a frame of mind and body not only to embrace and to be strong exponents of body therapies arising outside the discipline of dance, such as Alexander technique and Feldenkrais "awareness through movement", but also to develop within the dance establishment such systems as Todd-Sweigard Ideokinesis and Laban-Bartenieff Fundamentals. (...) Certainly modern dancers' considerable contact with the Orient has been instrumental in bringing about receptivity to these therapies cited above and, as later observation of Body/Mind Centering will reveal, produces yet another appropriation of the Orient, this in the form of unique body therapy" (WHEELER, 1984, p. 274).

em particular; em Halprin há uma preocupação no sentido de descobrir “como cada um pode se mover sem ser uma Doris Humphrey ou Martha Graham” (HALPRIN, *apud* NOVACK, 1990, p. 28, tradução livre).

Halprin criou uma sequência de preparação corporal relativamente simples, que se inicia no chão até chegar à posição em pé, baseada em uma concepção de organicidade, publicada em um livro intitulado *Movement Ritual* (HALPRIN, 1981), que foi utilizada como rotina de aquecimento dos laboratórios com os artistas marciais na presente pesquisa, pois estes desconheciam trabalhos de preparação corporal que levassem em conta o conhecimento teórico da estrutura anatômica, algo fundamental para o trabalho realizado, conforme descrito no Capítulo 1.

Nas palavras de Halprin, “a improvisação traz a possibilidade de tornar o processo visível para o público”⁶⁷ (HALPRIN, *apud* NOVACK, 1990, p. 28, tradução livre). Outra concepção por trás de seu trabalho é a ideia de que a improvisação proporciona uma abertura de leque, ampliando as possibilidades de movimentos, para evitar que o bailarino fique confinado a um vocabulário codificado e restrito. Ela tinha fascínio pela busca de um movimento natural, e não tardou a chegar à mesma conclusão que outros pensadores de sua época: de que os movimentos cotidianos são um rico material de trabalho para o dançarino.

Dos artistas ligados ao movimento Judson que, na análise de Wheeler, fizeram evidente apropriação do oriente em seus trabalhos, antes de entrar em Deborah Hay e Steve Paxton, cujos trabalhos discutiremos mais pormenorizadamente no próximo tópico, falaremos de Erick Hawkins.

Hawkins foi aluno de Balanchine durante quatro anos no American Ballet Theatre, mas nunca se tornou solista da companhia. Ele ensinou na escola do American Ballet e, nos anos 1930, coreografou para o Ballet Caravan, utilizando movimentos baseados na estética da companhia. Segundo Wheeler, de Balanchine ele pegou a musicalidade (que veio posteriormente a ser característica

⁶⁷ No original: “(...) ‘improvisation has the possibility of making process visible’ to the audience” (HALPRIN, 1980, *apud* NOVACK, 1990, p. 28).

do estilo neoclássico do New York City) e o aspecto predominantemente “formal” da técnica. Além disso, inspirou-se na cultura dos povos nativos do Colorado, com quem ele aprendeu “que a espiritualidade pode ser associada ao corpo, à música, à dança e à adoração”⁶⁸ (KEEFER, 1979, p. 11, tradução livre).

Hawkins foi o primeiro homem a integrar a companhia de Graham e foi casado com ela durante dois anos. Sua técnica teve como ponto de partida o rompimento com Graham, que se deu tanto no nível pessoal quanto artístico. Ele desenvolveu uma osteopatia e achou que a causa de sua lesão devia-se ao excesso de tensão presente na técnica de Graham. Para criar sua técnica, baseou-se nos livros *The Thinking Body*, de Mabel Ellsworth Todd (1949), e *Essays on Zen Buddhism*, de Daisetz Teitaro Suzuki (1961). Tinha muita bagagem em filosofia e literatura grega e latina (área de sua graduação em Harvard, na década de 1930), o que o levou a aproximar-se cada vez mais do pensamento oriental. Colocando em contraponto a tendência ocidental de conceituação com a tendência oriental de focar a atenção no componente estético da própria experiência, Hawkins concebeu “uma técnica de dança baseada em uma consciência cinestésica emergindo da integração entre corpo e mente”⁶⁹ (WHEELER, 1984, p. 234). O conhecimento de anatomia e cinesiologia, para Hawkins, era fundamental para chegar a um movimento sem tensão – outra influência importante observada na estrutura curricular do curso de dança da UNICAMP desde seu projeto pedagógico original, decorrente da experiência de sua fundadora, Dra. Marília de Andrade, com o trabalho de Hawkins⁷⁰.

Para Wheeler, a apropriação do oriente por Hawkins foi certamente no âmbito da essência:

⁶⁸ No original: “*From the Indians he learned that spirituality can be associated with the body, music, dancing and worship*” (KEEFER, 1979, p. 11).

⁶⁹ Citação completa no original: “*With regard to technique, Northrop’s distinction between the West’s tendency toward conceptualization and the East’s attention to the aesthetic component of experience (...) convinced Hawkins of the desirability of a dance technique based upon the kinesthetic awareness arising from mind/body integration*” (WHEELER, 1984, p. 234).

⁷⁰ A bailarina, coreógrafa e pesquisadora Marília de Andrade fez curso de formação na técnica Hawkins no Estúdio de Erick Hawkins, em 1984, e com Mark Harris Wintertanzwoche Wien, também na técnica Hawkins, em 1991. Fez também cursos com Simone Forti e David Gorman.

“Centrar-se totalmente na experiência” é a preocupação primordial da técnica de Hawkins. Como professor, dedica-se à autenticidade da expressão do movimento e à emancipação de um ser totalmente integrado. Certamente tal orientação na prática do movimento não representa uma apropriação superficial, mas uma apropriação fundamental do oriente⁷¹ (WHEELER, 1984, p. 238, tradução livre).

Hawkins atentava para o corpo como um instrumento natural, sujeito às leis da gravidade e da cinética. Sofreu influência do zen, o que justifica sua tendência orientalista de compreensão do corpo e do movimento. Seu treinamento enfatiza uma consciência cinestésica, a percepção do movimento nas articulações e na musculatura e a importância de sentir e pensar ao mesmo tempo, aliando o conhecimento intelectual à experiência sensorial. Segundo Novack:

(...) um número crescente de dançarinos nos anos 1960, incluindo as pessoas que eventualmente participavam do contato improvisação, partilhavam do interesse de Hawkins em um movimento eficiente, baseado em leis naturais e na experiência sensorial do movimento como um foco primário para o dançarino. A descrição do movimento pelos contato-improvisadores contém as mesmas preocupações. Ao combinar cinesiologia com a experiência “sentida”, Hawkins sugeriu uma maneira de reformular a técnica da dança e da sensação ao dançar⁷² (NOVACK, 1990, p. 33, tradução livre).

Como vimos, muitos coreógrafos norte-americanos do período moderno e pós-moderno apropriaram-se de artes corporais orientais ou correntes do pensamento oriental na elaboração de seus trabalhos. Dentre eles, falaremos ainda de Deborah Hay e Steve Paxton, a primeira por inspirar-se no *tai chi chuan* para criar as Danças Circulares e o segundo pela peculiaridade de seu olhar em relação ao aikido, arte marcial cujos princípios ele utilizou na criação do contato

⁷¹ No original: “To ‘center one’s self totally into the experience’ is the overriding concern of the Hawkins technique. Hawkins the teacher is dedicated to authenticity of movement expression and to the actualization of a totally integrated being. Surely such an orientation in movement practice represents not a surface but an essential appropriation of the Orient” (WHEELER, 1984, p. 238).

⁷² “(...) an increasing number of dancers through the ‘60s, including people who eventually participated in contact improvisation, shared Hawkins’ interest in efficient movement based on natural laws and in sensuous experiencing of movement as a primary focus for the dancer. The description of movement by contact improvisers contains the same concerns. By combining kinesiology with ‘felt’ experience, Hawkins suggested a way to reconceive of dance technique and the sensation of dancing” (NOVACK, 1990, p. 33).

improvisação, buscando pontos de confluência e divergência de nosso trabalho em relação a estes referenciais, a fim de delimitar de forma mais específica o tipo de apropriação que realizamos.

2.2.3 Debora Hay

Deborah Hay, guiada pela questão sobre qual é a natureza da experiência, da percepção e da atenção na dança, concebeu, nas décadas de 1960-1970, uma dança que fosse integrada à própria vida, e criou um grupo de Danças Circulares por considerar que estas seriam acessíveis a todos, por serem baseadas em movimentos simples e familiares que, feitos de forma concentrada, seriam capazes de levar os participantes a transcender os eventos da vida mundana. Banes (1987) descreve as danças de Hay da seguinte maneira:

Cada uma das dez danças, com cerca de uma hora de duração, é uma mistura de meditação, dança folclórica, dança ritual, Tai Chi Chuan e dança social americana. (...). Momentos de atividade extenuante, que excedem à resistência normal, são alimentados por essa energia [provida pela atividade do grupo ao som de músicas populares], que, por sua vez, é restaurada por momentos de calma interior e introspecção. (...)

As Danças Circulares e, mais tarde, A Grande Dança, foram inspirados em parte por experiências de Hay com o Tai Chi Chuan, uma sequência de movimentos e posturas desenvolvidos ao longo de séculos na China de acordo com os princípios do taoísmo. A fim de entender como as Danças Circulares operam, é necessário estudar os valores e métodos taoístas⁷³ (BANES, 1987, p. 114, tradução livre).

Hay estava convencida de que o treinamento em *tai chi chuan* levaria o sujeito a ter prazer ao realizar os movimentos e, por esta razão, ela procurava combinar a disciplina do *tai chi chuan* (que Banes apropriadamente define como uma técnica fluente e flexível) a movimentos ordinários de dança, unindo a isso,

⁷³ No original: “Each of the ten dances, about an hour long, is a hybrid of meditation, folk dance, ritual, Tai Chi Chuan, and American social dancing. (...) Moments of strenuous activity exceeding normal stamina are powered by this energy, which is restored by moments of quiet, inward-directed centering. (...). The Circle Dances and later, The Grand Dance, were inspired in part by Hay’s experiences with Tai Chi Chuan, a sequence of movements and postures developed over centuries in China, according to the tenets of Taoism. In order to understand how the Circle Dances operate, it is useful to look at Taoist values and methods” (BANES, 1987, p. 114).

também, a observação de movimentos do cotidiano, tendo em vista recuperar uma percepção que ela teve praticando esta arte marcial: "Eu transcendi meu corpo e já não me sentia responsável pelo meu próprio movimento"⁷⁴ (HAY; ROGERS, 1974, tradução livre), sensação esta que ela havia experienciado muito raramente em aulas de dança. Banes descreve a forma como Hay relacionava o *tai chi chuan* com sua dança:

Muitos dos movimentos são circulares (deslocando-se em círculo, ou deixando que os braços balancem em círculo, por exemplo) ou são baseados em imagens circulares (segurar uma bola nas mãos, por exemplo). Os participantes formam um círculo para fazer a dança, criando um fluxo ininterrupto de energia dentro do grupo. As práticas do grupo divergem do Tai Chi, que é uma forma solitária; e mesmo em sua forma marcial não coloca mais do que duas pessoas em combate. Como no Tai Chi, o abdômen é sempre relaxado, as articulações sempre soltas (ligeiramente flexionadas) e abertas, o peso é para baixo. Cada movimento nasce com a respiração e os movimentos são calmos e sustentados (mesmo quando vigorosos). Mais uma vez as danças circulares rompem com as regras do Tai Chi Chuan no que se refere às suas dinâmicas. Mas, substituindo o movimento lento do Tai Chi por uma dinâmica alternada, Hay torna as flutuações de yin e yang ainda mais pronunciadas. Os movimentos são feitos com os sujeitos sentados, em pé ou movendo-se juntos, tanto no próprio lugar quanto em círculo⁷⁵ (BANES, 1987, p. 121, tradução livre).

Com base nesta descrição de Banes, podemos elencar pontos de confluência em relação ao trabalho que realizamos: um deles é a valorização da atitude corporal presente no *tai chi chuan* (articulações soltas, abdômen relaxado, movimentos originando-se da respiração) que, mesmo no estilo louva-a-deus também está presente. O louva-a-deus, sendo um estilo considerado externo, não

⁷⁴ "I transcended my body and no longer felt responsible for my own movement" (HAY; ROGERS, 1974).

⁷⁵ No original: "Many of the movements are directly circular (running in a circle, or letting the arms swing in a circle, for example) or are based on circular imagery (holding a Ball in the hands, for instance). The participants form a circle to do the dance, creating an unbroken flow of energy within the group. The group practices diverges from Tai Chi, which is a solitary form; even in its martial form it pits no more than two in combat. As in Tai Chi, the stomach is always relaxed, the joints always soft (slightly bent) and open, the weight low. Every movement comes from the breath and the movements are calm and sustained (even when vigorous). Again the circle dances break from Tai Chi Chuan in the range of their dynamics. But by substituting alternating dynamics for the slow motion of Tai Chi, Hay makes the fluctuations of yin and yang even more pronounced. The movements are done sitting, standing or moving together in place or in the circle" (BANES, 1987, p. 121).

tem a mesma suavidade que, nas formas solitárias do *tai chi chuan*, é aparente; ainda assim, a soltura das articulações para estar preparado para a esquiva é um dos 12 princípios flexíveis⁷⁶ do estilo. Embora o sistema louva-a-deus seja menos suave que o *tai chi chuan*, ainda assim ele é menos rígido do que a técnica do *ballet* clássico, por exemplo. Há uma força que é construída nos dois sistemas de arte marcial, tanto o louva-a-deus quanto o *tai chi chuan*, mas esta força se manifesta nos momentos em que é requisitada pelo artista marcial, sem constituir uma couraça da qual o sujeito tem dificuldade de se libertar.

Por outro lado, quando Banes descreve os movimentos do *tai chi chuan* como lentos e sustentados, consideramos se tratar, de certo modo, de uma leitura unilateral. Quando se analisa pormenorizadamente os movimentos do *tai chi chuan*, não se pode dizer que sejam sempre lentos ou suaves, pois o *tai chi chuan* possui, em seu sistema, técnicas aplicadas (*tui shou*) nas quais os golpes efetivamente se manifestam. De um modo geral, pode-se dizer que o *tai chi chuan* é realizado em tempo lento e sustentado, mas há rupturas nesta continuidade, rupturas estas que estão presentes de modo potencial nas formas e de maneira manifesta nas aplicações.

Acreditamos que a visão estereotipada do *tai chi chuan* deve-se ao fato de que, em muitos casos, na transmissão deste conhecimento de uma geração para outra perdem-se os fundamentos de luta, de modo que existem hoje em dia (e já existiam na década de 1970) pessoas que praticam o *tai chi chuan* sem conhecer efetivamente as aplicações dos golpes, que estão criptografadas nas formas. O que pretendemos dizer é que, apesar de a experiência de Hay com o *tai chi chuan* ter sido profunda e essencial, isso não significa que a leitura que seus

⁷⁶ No louva-a-deus, existe uma teorização sobre princípios rígidos e flexíveis dos movimentos. Consistem ao todo em 12 princípios flexíveis e 8 princípios rígidos, que apontam estratégias a serem utilizadas na luta. Ting (1980, p. 161) explica que o termo *Yao* (flexibilidade) significa uma força que é elástica e, uma vez obstruída, pode alterar sua trajetória; é aplicada tanto com o objetivo de ataque quanto de defesa. (...) Quanto aos princípios rígidos, Ting esclarece que “o termo *Kang* (rigidez) significa aplicação de uma força poderosa e direta, essencialmente com intuito de ataque. O objetivo de aplicar tal força é derrotar imediatamente o oponente em uma única ação” (TING, 1980, p. 152).

pares e seguidores fizeram de seu trabalho reflita idoneamente a marcialidade desta arte marcial e todas as suas possíveis relações com a dança.

A apropriação do oriente feita por Hay é considerada por Wheeler uma apropriação da essência:

As Danças Circulares de Hay constituem uma apropriação da essência da visão de mundo oriental acima identificada. Ao adaptar a força de respiração do Tai Chi Chuan, uma forma feita individualmente, para as Danças Circulares, Hay acrescenta aos benefícios do Tai Chi, de consciência pessoal e percepção do micro e do macrocosmo, o benefício da experiência de grupo, tão procurado por sua era⁷⁷ (WHEELER, 1984, p. 273, tradução livre).

Os aspectos observados por Hay no *tai chi chuan* fazem parte da essência desta arte marcial; o que devemos nos questionar, enquanto ocidentais que se propõem a se apropriar de uma prática oriental, é, em primeiro lugar, se todos os aspectos essenciais de uma prática oriental nos foram de fato apresentados e, em segundo lugar, se estávamos prontos para percebê-los. Existem muitos estilos de *tai chi chuan*, dentre eles o estilo Yang, estilo Chen, estilo Wu, estilo Sun, entre outros. Alguns deles foram mais difundidos no ocidente do que outros, e mesmo entre aqueles mais difundidos (o estilo Yang, por exemplo), às vezes partes de suas estruturas nunca foram transmitidas, como o *Qigong* e as aplicações dos golpes (*tui shou*), ocorrendo uma perpetuação apenas da forma (por exemplo, a Forma 24 Movimentos do estilo Yang, bastante difundida no Brasil). Assim, fica difícil uma análise do que seria a essência total do *tai chi chuan* para determinar se a apropriação foi mais essencial ou mais superficial.

Aspectos teóricos do pensamento budista, como a ideia de forças opostas complementares (*yin* e *yang*) influenciando a dinâmica de todo movimento que existe, implicam no fato de que a afirmação de que os movimentos do *tai chi*

⁷⁷ No original: “Hay’s circle dances constitute an essential appropriation of the Eastern worldview identified above. In adapting the breath force of t’ai chi ch’uan, a solo form, to dances in a circle, Hay adds to t’ai chi’s benefits of personal awareness and of micro/macrocosmic identification, the benefit of group experience so sought by her era” (WHEELER, 1984, p. 273).

chuan são sempre lentos e sustentados parece um tanto reducionista. Estamos falando, mais uma vez, não do trabalho de Hay em si, mas da leitura que foi feita de seu trabalho. Hay atua até hoje como coreógrafa, e sua obra não se limita às Danças Circulares que ela criou no período Judson, confirmando sua compreensão da essência do pensamento oriental, fomentadora da criatividade e não de uma apropriação superficial de movimentos provenientes das artes orientais.

2.2.4 Steve Paxton

Tivemos na história da dança pós-moderna norte-americana outro coreógrafo que encontrou na arte marcial inspiração para sua dança. Em entrevista concedida a Fernando Neder, em 2006, e publicada em 2010 na revista *O Percevejo Online*, da UNIRIO, ele explica como derivou de sua experiência em aikido, arte marcial japonesa, o contato improvisação, hoje mundialmente conhecido. Ele se interessou pelos princípios mais básicos do movimento e passou a estudar dança e *performance*; no entanto, continuou sem encontrar os princípios que estava procurando. Em Nova Iorque, descobriu o aikido. Como seu mestre mal sabia falar inglês, ele começou a auxiliá-lo e, diferentemente do mestre – que, seguindo as tradições da arte marcial japonesa, transmitia os conhecimentos da forma como os havia recebido de seus antecessores – Paxton desconstruía cuidadosamente a técnica, procurando decodificar os princípios do movimento. Quando estava em Vermont, foi convidado a ensinar aikido na Bennington College, uma universidade muito cara, cujos alunos eram muito ricos e queriam aprender a se defender. Diz Paxton:

Comecei a ensiná-los, mas era impossível. Eles simplesmente não entendiam. Era loucura tentar ensiná-los do jeito que me haviam ensinado. Por exemplo, a situação do rolamento do Aikido. Eu não conseguia fazê-los entender do que eu estava falando. Eles não tinham os conceitos. Então, eu comecei a desenvolver o Contato Improvisação (CI). Primeiro, eu tinha que tirar deles a mentalidade da dança ocidental. Indo para algo um pouco mais genérico, para depois voltar através da

técnica. Essa foi a transição. E ao mesmo tempo, o trabalho sobre o Contato Improvisação começou a mudar meu corpo e minha dança. Porque é um grande sistema de *feedback* (PAXTON; NEDER, 2010, p. 3).

Paxton afirma, nesta entrevista, que o contato improvisação pode ser considerado uma forma de dança, mas não se limita a isso. Diz que se parece muito com um esporte, exceto pelo fato de não ter competição. É, nas palavras dele, “(...) um pouco como uma arte marcial, exceto que não é uma luta. Tem muito de Aikido. Somente porque eles solucionaram o problema da queda. Aikido tem belos rolamentos” (PAXTON; NEDER, 2010, p. 3). O que despertou seu interesse pelo aikido foram, justamente, as quedas e os rolamentos que caracterizam não apenas esta arte, mas também o judô.

Neder sinaliza um aspecto interessante acerca do tabu do toque, que veio a ser desvelado pelo contato improvisação:

Tocar é um processo muito importante no desenvolvimento dos mamíferos, incluindo seres humanos. Apesar disso, a cultura humana, em geral, bloqueia esse processo com tabus sexuais, apesar de oferecer fortes apelos sexuais visuais. O CI trouxe uma nova luz a esse assunto, mostrando um rico espectro de possibilidades do toque, livre de intenções sexuais (PAXTON; NEDER, 2010, p. 4).

Em nossa pesquisa não estivemos atentos ao tabu da sexualidade, mas, em compensação, uma pergunta que várias vezes emergiu ao longo da pesquisa foi a questão do medo: medo de ferir, de ser ferido; isto porque a experiência em arte marcial revela para o praticante que muitos golpes podem ser aplicados com uma intensidade que, mesmo causando certa dor, é uma dor que logo passa, e isso não é impedimento para que o artista marcial continue seu treino. Existe na maioria das artes marciais um código de ética sobre o cuidado em relação ao outro, mas é óbvio que treinar arte marcial implica machucar-se eventualmente – e, também, ferir um colega. São situações das quais os artistas marciais têm ciência, estando dispostos a arriscar-se a sofrer eventuais acidentes. Já os bailarinos, muitas vezes, por medo de machucar ou serem machucados,

muitas vezes não se arriscam nas improvisações com colegas, quando poderiam, sob nosso ponto de vista, arriscar-se muito mais do que se costuma fazer em laboratórios de improvisação. É questão de técnica, ou seja, da forma como o sujeito se arrisca, que deve ser consciente, mas também é uma questão de predisposição à autossuperação, algo que é necessariamente trabalhado para o desenvolvimento em artes marciais.

O aikido é uma arte marcial fundada por Morihei Ueshiba, nascido no Japão, em 1883. Consta no site do Instituto Sul-Brasileiro de Aikido que, nesta época, ainda vigoravam os conhecimentos e valores morais dos antigos samurais. Ueshiba era proficiente em diversos estilos de *jiu-jítsu*, esgrima e lutas com lança. Descontente, começou a “(...) peregrinar por diversas práticas ascéticas e meditativas, objetivando encontrar um significado mais profundo para a vida, ao mesmo tempo em que continuava a persistir em seus estudos através do caminho marcial. Ele criou o moderno Aikido combinando seu treinamento marcial com suas ideologias de crescimento interior e de evolução espiritual do homem” (INSTITUTO SUL-BRASILEIRO DE AIKIDO, 2012). O título máximo nesta arte marcial é o de Doshu, que se pode traduzir por “dono do caminho”. O atual Doshu chama-se Moritero Ueshiba e é neto do fundador desta arte. Neste mesmo *site*, encontra-se uma explicação cinesiológica que muito nos interessou, porque descreve um conjunto de técnicas que encontra um correspondente no *Chin-Na* chinês:

No plano corporal/mecânico, o Aikido caracteriza-se por técnicas de projeção ou torções de articulações que neutralizam o agressor, aproveitando sua própria energia com um mínimo de força física. (INSTITUTO SUL-BRASILEIRO DE AIKIDO, 2012).

As técnicas de *Chin-Na* também consistem em manobras de projeção e torções das articulações. No sistema louva-a-deus, especificamente, tais técnicas encontram-se misturadas a técnicas de socos e de chutes nos exercícios do *Sap Yeet Fart* (12 princípios) e nas técnicas diversificadas de mãos (*Sarn Sao*), que foram trabalhadas com os participantes da pesquisa.

Segundo Novack (1990), o contato improvisação originou-se como reflexo de uma mudança na ordem social dos Estados Unidos e, conseqüentemente, na forma de se pensar a arte. Surgiu em meio ao movimento da dança moderna, tendo como pano de fundo uma mudança de visão de corpo. Até então, a importância dada à aparência sobrepujava a atenção ao corpo como uma entidade orgânica. Na tradição da dança clássica, o bailarino e a bailarina eram valorizados pela sua aproximação a um ideal de corpo essencialmente apolíneo, ou seja, com formas perfeitas, e pouca atenção se dava às demandas orgânicas do corpo. A respiração, por exemplo, na dança clássica é subordinada à necessidade de uma postura esbelta, conforme afirmamos anteriormente, de modo que o bailarino é orientado desde cedo a concentrar sua respiração na região do osso esterno (respiração peitoral), pois, se expandir seu abdômen para uma respiração completa, isto afetará a imagem longilínea valorizada pela estética clássica.

Pode-se situar o início da dança moderna, cronologicamente, entre fins do século XIX e o início do século XX. O contato improvisação, embora muito influenciado pela escola moderna, surgiu mais tarde, na década de 1970, refletindo outro tipo de preocupação social. Novack (1990) estabelece os seguintes parâmetros para comparar os dois movimentos:

Semelhanças estruturais entre o início da formação da dança moderna nos anos 1920 e 1930 e a onda de dança experimental (inclusive o contato improvisação) na década de 1960 e 1970 apontam para um padrão. Bailarinos em ambos os períodos mantinham ideologias de consciência social e radicalismo, muitas vezes intencionalmente estabelecendo conexões entre ideias e conceitos de movimento social. Ambos, dança moderna incipiente e contato improvisação, foram movimentos experimentais, não formalizados a princípio, que consistem basicamente de um conjunto de princípios ou ideias sobre o movimento explorados por aquelas pessoas. Como a dança moderna, relacionada a movimentos de cultura física, o sistema de Delsarte e vários gêneros teatrais, o contato improvisação nascente estava relacionado a uma grande variedade de atividades: desporto (especialmente ginástica), aikido, terapias corporais, dança de salão e técnicas de dança moderna. Finalmente, os dançarinos em ambos os períodos produziram seus trabalhos em condições marginais, tentando financiar suas danças,

mantendo um senso de independência artística⁷⁸ (NOVACK, 1990, p. 22, tradução livre).

A autora complementa explicando que a dança moderna buscou seu espaço dentro da dança profissional, dissociando-se da dança social; já o contato improvisação manteve sua ideologia ligada à dança social.

Uma característica marcante da dança moderna foi a fundação de escolas e companhias em torno da figura de coreógrafos, conforme vimos anteriormente, assim como a improvisação como parte do processo criativo e não como algo a ser levado para o palco (pois a dança moderna ainda priorizava a ideia de se chegar a um produto cênico definido). A esse respeito, diz Lambert:

Apesar de poder ser praticada como uma atividade de embasamento holístico, compreendida pelo fluxo orgânico e integrado da percepção/ação, a tradição pedagógica da dança moderna continuou priorizando o produto e mantendo a atenção de seus praticantes focada na aquisição de resultados pré-determinados. Em uma dinâmica de exigência física e mental voltada para a conquista de ações corporais como saltos, giros, posições de equilíbrio e coordenação orquestrada das partes do corpo, em geral não há espaço em uma aula tradicional de dança moderna para a percepção e reeducação de hábitos corporais de movimento (LAMBERT, 2010, p. 34).

Esse espaço para percepção e reeducação de hábitos corporais a que Lambert se refere começou a surgir ainda dentro do modernismo. A improvisação começou a ser assumida como produto cênico no ocidente, no entanto, por volta das décadas de 1960-1970, sendo o contato improvisação uma das primeiras

⁷⁸ No original: “*Structural similarities between the early formation of modern dance in the ‘20s and ‘30s and the wave of experimental dance (including contact improvisation) in the ‘60s and ‘70s point to a repeating pattern. Dancers in both periods held ideologies of social consciousness and radicalism, often intentionally establishing connections between movement ideas and social concepts. Both early modern dance and contact improvisation were experimental movements, not formalized initially, consisting largely of a set of principles or ideas about moving which people explored. Like early modern dance, which was related to physical culture movements, Delsarte training, and various theatrical genres, early contact improvisation was related to a wide variety of activities: sports (especially gymnastics), aikido, body therapies, social dance, and modern dance techniques. Finally, dancers in both periods produced their work in marginal circumstances, trying to finance their dancing while maintaining a sense of artistic independence*” (NOVACK, 1990, p. 22)”.

manifestações que consideraram a efemeridade da dança como algo inerente à sua própria linguagem.

A preocupação com uma dança orgânica, que considerasse o fato de que o corpo do bailarino tem volume, peso e está sujeito às leis da gravidade, e que a sensibilidade deve estar aguçada e ser desenvolvida mediante uma técnica, está por trás de todo o movimento da dança moderna – e levou o coreógrafo Steve Paxton ao seu *insight* peculiar.

Paxton era ginasta e começou a dançar quando ainda cursava o colegial no Arizona. Foi para Nova York em 1958 e trabalhou com inúmeros dançarinos, atores e artistas visuais. Integrou a companhia de Merce Cunningham e foi fortemente influenciado pela ideia de que qualquer movimento pode ser considerado dança, assim como qualquer corpo pode ser visto como um meio estético. Paxton estava interessado não apenas em como o corpo se movimenta em uma aula de dança, mas como este mesmo corpo se movimenta em situações cotidianas. O que interessa particularmente à presente pesquisa, no entanto, é seu interesse pelo aspecto marcial do aikido:

(...) Paxton estudou a arte marcial japonesa aikido e começou a experimentar rolamentos, quedas e os exercícios em dupla daquela técnica (...). Ele teve contato com as experiências opostas de quietude extrema e extremo desequilíbrio; "Eu quis me lançar para fora do planeta e ver o que aconteceu, sem ter que me preocupar com a reentrada alguns segundos mais tarde", lembrou Paxton⁷⁹ (NOVACK, 1990, p. 59, tradução livre).

A sensação descrita por Paxton é muito conhecida de qualquer artista marcial: quando se é lançado em uma queda, no contexto da luta, perde-se o controle do que acontecerá com seu corpo durante algumas frações de segundo. O sujeito pode observar o que ocorre com seu corpo no exato momento da ação, mas ele não pode interferir na consequência do movimento. Por esta razão, é tão

⁷⁹ No original: "(...) Paxton studied the Japanese martial art form aikido and began to experiment with the rolling, falling, and partnering skills of that movement technique (...). He played with the opposite experiences of extreme stillness and extreme imbalance; 'I wanted to launch myself off the planet and see what happened without having to worry about the re-entry a few seconds later', Paxton recalled" (NOVACK, 1990, p. 59).

importante aprender a cair na arte marcial: um corpo rígido sofrerá um impacto maior do que um corpo que saiba adaptar-se à situação de queda.

De todos os exemplos citados neste capítulo, consideramos que o único que de fato se aprofundou na marcialidade da arte marcial foi Paxton; no entanto, a despeito de ele descrever o contato improvisação como esporte ou até mesmo arte marcial (cf. NEDER, 2006), não é desta forma que o contato improvisação é normalmente visto pelos pesquisadores e profissionais da dança. O bailarino vê o contato improvisação como dança, o que é natural, e talvez somente um artista marcial consiga enxergar os princípios de luta existentes nesta arte. A ideia de não finalizar o golpe é muito familiar para os artistas marciais; então, o fato de o contato improvisação ser uma “arte marcial sem luta” – tomando emprestadas as palavras de seu criador – talvez seja mais compreensível para um artista marcial do que para um bailarino.

Em nosso trabalho prático, os artistas marciais recorriam às técnicas de contato dos estilos de *gongfu* que já conheciam e, como estímulo imagético, viram também alguns vídeos de contato improvisação, o que os ajudou a compreender que a improvisação pode ser levada a público como um produto cênico.

2.3 Artes corporais do oriente e ecleticismo: o bailarino e a metamorfose

Bales esclarece que o interesse de bailarinos e coreógrafos pós-modernos por práticas não-dança, especialmente aquelas mais tradicionais – muitas delas orientais – veio atrelado à busca por algo essencialmente humano por meio da técnica e à evitação de tudo que parecesse artificial, especialmente as influências europeias. Diz a autora:

Desde os anos 1960 e 1970, o estudo das teorias contemporâneas de corpo e movimento (Consciência pelo Movimento, Alexander Technique, Fundamentos de Bartenieff, Body-Mind Centering, ou a Técnica Release de Skinner, por exemplo), além das técnicas antigas ou tradicionais (*yoga*, *Qigong*), vem ganhando destaque entre certas tribos de dançarinos profissionais, e se reflete fortemente na academia, em

workshops de verão e, de forma mais ou menos aberta, em algumas coreografias⁸⁰ (BALES, 2008, p. 32, tradução livre).

Além da questão do treinamento e da incorporação de princípios orientais, como a já mencionada ideia de não-ação, há ainda a se considerar que, do ponto de vista do ecleticismo, as práticas orientais configuram também uma fonte de repertórios a serem incorporados em construções coreográficas. Sobre este aspecto, Bales menciona um ponto interessante que diz respeito ao fato de a experiência em outras técnicas ter, aos poucos, deixado de ser motivo de vergonha para se tornar, ao contrário, um atributo do bailarino contemporâneo:

(...) a exposição, em si, é um valor no contexto de uma atitude pós-moderna, que prefere a justaposição à síntese (saladas, não misturas), mostrando o indivíduo no seu contexto e não isoladamente (...). Aquilo que fora outrora sublimado (...) pelos pioneiros da dança pós-moderna agora é oferecido como parte do "pacote" do artista. Ninguém tenta esconder estudos em *yoga* ou dança africana, ou experiência em Alexander, como se fossem elementos que poderiam diminuir a individualidade artística⁸¹ (BALES, 2008, p. 37, tradução livre).

Assim, quanto maior a gama de experiências corporais do bailarino e sua facilidade de transitar entre linguagens, de ter um corpo responsivo a diferentes estilos ou técnicas, mais ele é valorizado na pós-modernidade. Nesse sentido, o treinamento em artes marciais configura não apenas um meio eficaz para o processo de desconstrução, mas possibilita ao bailarino sair de sua mesmice.

⁸⁰ No original: "Since the 1960s and 1970s, study of both relatively contemporary theories of body and movement (*Awareness Through Movement, Alexander Technique, Bartenieff Fundamentals, Body-Mind Centering, or Skinner Release Technique, for example*) and ancient or traditional (*yoga, Chi Gung*) has escalated to a point of prominence among certain tribes of professional dancers, and is strongly reflected in the academy, summer workshops, and more or less overtly in some choreography" (BALES, 2008, p. 32).

⁸¹ No original: "(...) exposure itself is a value of the postmodernist attitude that prefers juxtaposition to synthesis (*salads, not melting pots*) and to show the individual in context rather than in isolation (...). What was sublimated (...) by earlier artist, is now eagerly offered as part of the artist's 'package'. No one tries to hide study of *yoga, or African dance, or Alexander work* as elements that could diminish artistic individualism" (BALES, 2008, p. 37).

Ciampa, teórico em Psicologia Social, define a mesmice como “cristalização de um processo de igualdade, movimento de reposição de uma identidade já dada” (BAPTISTA, 2002). Nós, humanos, assim como os animais, vegetais e minerais, temos tendência à *metamorfose* (um metal se oxida, uma roupa fica puída, um alimento se deteriora). O difícil é permanecer inalterado, algo que demanda um esforço grande de nossa parte e que, muitas vezes, ocorre apenas no nível da aparência. Manter a mesmice é o que a sociedade espera do indivíduo: “A *mesmice* de mim (o eu ser-posto) me identifica, discriminando-me como dotado de certos atributos, de predicacões, que me dão uma identidade considerada *formalmente* como atemporal (CIAMPA, 1986, p. 164, grifos do autor). O autor diz ainda que “(...) milhares, talvez milhões de pessoas são impedidas de se transformar, são forçadas a se reproduzir como réplicas de si, involuntariamente, a fim de preservar interesses estabelecidos, situações convenientes” (CIAMPA, 1986, p. 164).

Evocamos o conceito de mesmice de Ciampa porque observamos que o bailarino, muitas vezes, depara-se com a situação de ficar preso ao seu modo de ser, seu corpo, suas habilidades físicas, e isso, em muitos casos, se reflete em sua pesquisa de gestual, limitando-o sem que ele sequer perceba. Ser bailarino tem um significado social muito forte ligado ao vigor, à beleza e à juventude; o bailarino é frequentemente cobrado no sentido de permanecer inalterado ao invés de transformar a si mesmo – contrariando o que deveria ser a própria natureza do ofício de um bailarino, que é refletir em seu corpo a vida e suas transições.

Saindo da mesmice mediante um treinamento não-dança, o bailarino consegue romper com os padrões de movimento que acabam se sedimentando devido à própria natureza do treinamento em dança. Além disso, a arte marcial soma-se à formação eclética de um bailarino, agregando valores às suas habilidades como intérprete:

As artes marciais do oriente, por incluírem em seus sistemas de treinamento, quase sempre, aspectos filosóficos oriundos de alguma das correntes do pensamento oriental – Budismo, Taoísmo, Confucionismo

são as principais delas – coadunam-se com uma necessidade que estava justamente emergindo no ocidente naquele momento: o desejo de diluir os amálgamas que, por séculos, separaram para nós ocidentais o “corpo” do “espírito”. Desta forma, o treinamento em arte marcial vem, para muitos sujeitos, imbuído de um sentido de trabalhar a consciência de si, do mundo que o cerca, do colega de treino, configurando um exercício que transcende à repetição mecânica de movimentos à medida que se volta para o aguçamento da concentração, da percepção e da atenção, habilidades que superam a capacidade física de reproduzir movimentos (ANDRAUS, 2013, no prelo).

Quando Bales afirma que “(...) a investigação contínua em técnicas somáticas, *formas orientais* e improvisação, tanto no âmbito da coreografia quanto do treinamento (...) ironicamente começa a formar uma tradição⁸²” (BALES, 2008, p. 37, tradução livre, grifo nosso), confirmamos nosso pressuposto de que o interesse de bailarinos pelas artes orientais transcende ao universo particular desta pesquisa, dizendo respeito ao interesse de vários pesquisadores da dança – se não no Brasil, ao menos em outros países. Hoje, muitas companhias de dança contemporânea descentralizam o treinamento técnico de seus bailarinos, que não é mais oferecido exclusivamente pelo diretor do grupo, mas extraído de experiências variadas que o bailarino busca fora da companhia e que fomentam um espectro mais amplo de possibilidades técnicas, entre as quais estão incluídas as artes marciais e, mais expressivamente, as técnicas somáticas, de que trataremos a seguir.

2.4 Técnicas somáticas

Lambert (2010) descreve como se deu o surgimento daquilo que veio a ser conhecido como Educação Somática e que, juntamente com a revolução conceitual da dança que se pode atribuir aos coreógrafos e bailarinos pós-

⁸² No original: “(...) *the continued investigation into somatic practices, Eastern forms, and improvisation in both choreography and training (...) ironically begins to form a tradition*” (BALES, 2008, p. 37).

modernos, modificou para sempre a concepção de treinamento em dança na contemporaneidade:

Durante o mesmo período em que o pensamento moderno transformava a visão da sociedade sobre a arte da dança, outra tendência de estudo do corpo humano em movimento desenvolveu-se simultaneamente na Europa e nos Estados Unidos. Pessoas como Elsa Ginder, Gerda Alexander, Moshe Feldenkrais e Mathias Alexander dedicaram suas vidas para descobrir caminhos de se conquistar habilidades físicas e de curar doenças e lesões (...). Insatisfeitos com as intervenções médicas e treinamentos disponíveis em seu tempo, esses artistas e pesquisadores do corpo trabalharam intuitiva, sensorial e intelectualmente para compreender, em minúcias, seus padrões de movimento. Por um processo fundamentalmente subjetivo, envolvendo um olhar interno, buscaram novas maneiras de lidar com os processos de limitações e afinidades revelados por seus corpos. As ideias e descobertas que desabrocharam dessas investigações desenvolveram-se em métodos, que durante o desenrolar do século XX evoluíram para a consolidação de um campo disciplinar distinto, conhecido hoje como Educação Somática (LAMBERT, 2010, p. 32).

Mangione (*apud* FORTIN; LONG, 2005) elucida que a Educação Somática desenvolveu-se em três períodos: no primeiro deles (1900-1930), os pioneiros elaboraram seus métodos, baseados principalmente em processos de autocura; no segundo período (1930-1970), esses métodos foram disseminados por discípulos e seguidores e culminaram em diferentes vertentes; e no terceiro período (de 1970 até os dias atuais) esses métodos vêm encontrando aplicações cada vez mais diversificadas, em diferentes áreas, como as terapêuticas, as educacionais e as artísticas. Lambert (2010) explica o que significa o termo “soma”:

O termo soma, definido pelo terapeuta corporal norte-americano Thomas Hanna, em 1976, traduz este conceito básico da teoria somática: soma é o corpo visto do ponto de vista do próprio sujeito, de suas impressões, sensações e observações. Refere-se a uma aprendizagem que ocorre dentro do indivíduo, por meio de um processo internalizado (LAMBERT, 2010, p. 33).

Geraldi (2011), especialista na técnica Feldenkrais e nas relações desta com a dança, delinea os principais fundamentos do conhecimento somático:

O conhecimento somático consiste (...) no conhecimento sensível de si baseado na dinâmica corpo-mente, isto é, na intensificação da comunicação entre cérebro e corpo e no uso do sentido cinestésico como forma de sentir o modo tal qual nos organizamos internamente para realizar determinada ação ou movimento. Pautado na acuidade de observação de si mesmo e dos outros, o fator cinestésico leva em conta as sensações e os sentimentos – aspectos em geral pouco valorizados pela cultura e educação ocidentais – como processos importantes para o fenômeno da consciência (GERALDI, 2011, p. 4).

A Educação Somática é um campo amplo de conhecimento e foge aos objetivos deste trabalho estudá-lo detalhadamente. Portanto, selecionamos apenas duas técnicas somáticas, Alexander e Feldenkrais, para conhecer as questões que motivaram seus criadores e entender as relações destas técnicas com a visão oriental de mundo e de homem, com o intuito de delinear o tipo de pensamento sobre o corpo e o movimento em que se basearam os precursores da dança pós-moderna.

2.4.1 Mathias Alexander

Mathias Alexander (1869-1955) foi criador da técnica que leva seu nome e se baseou na noção de que corpo e mente precisam ser vistos de forma integrada. Em suas palavras:

Devo admitir que, ao iniciar minha investigação, assim como a maioria das pessoas, eu concebia “corpo” e “mente” como partes separadas do mesmo organismo e, conseqüentemente, acreditava que os males, as dificuldades e as deficiências do ser humano poderiam ser classificados como “mentais” ou “físicos” e tratados segundo critérios especificamente “físicos”. Minha experiência prática, contudo, levou-me a abandonar esse ponto de vista, e os leitores de meus livros perceberão que a técnica neles descrita baseia-se na concepção oposta, ou seja, de que é impossível separar processos “mentais” e “físicos” em qualquer forma de atividade humana (ALEXANDER, 1992, p. 23).

Em *O uso de si mesmo*, Alexander faz uma descrição pormenorizada do mau uso do corpo, relatando primeiro a sua própria experiência (ele tinha um

problema de voz relacionado a má postura) e, posteriormente, relata minuciosamente as experiências de alguns de seus alunos/pacientes. Alexander desenvolveu toda a sua técnica a partir do alinhamento da cabeça e do pescoço, como explica Barlow:

O que Alexander observou e o que havia de novo no seu método de observação? Em primeiro lugar, ele observou que o *uso* da região cabeça/pescoço era de extrema importância para o funcionamento psicofísico. O primeiro capítulo de seu livro descreve com minúcias sua esmerada observação – observação essa que foi referendada de maneira triunfante por um recente simpósio sobre seu trabalho, na Universidade de New South Wales, em sua Sydney natal. Esse simpósio reuniu cientistas de todo o mundo e demonstrou que a ênfase de Alexander nessa parte do corpo antecipou em quase cem anos as descobertas mais recentes sobre *Propriocepção, Postura e Emoção* (BARLOW, 1992, p. 2).

Rebecca Nett-Fiol, uma das organizadoras do livro *The Body Eclectic: evolving practices in dance training*, é outro exemplo de bailarina e coreógrafa que é, também, professora de Alexander, e interessa-se pela aplicação desta técnica somática na dança.

Reveilleau (2012) esclarece como a técnica Alexander pode auxiliar o bailarino:

O intuito das aulas da Técnica Alexander na dança é ensinar princípios que são fundamentais para prevenir determinados problemas, e que podem mudar o olhar que os dançarinos têm sobre si mesmos e sua dança. Neste processo de educação, certos princípios – uso e funcionamento, (...), controle primordial, apreciação sensorial imprecisa, inibição e direção – norteiam o trabalho. São princípios únicos, traçados por Alexander, que estão sendo postos em prática há mais de 100 anos (REVEILLEAU, 2012).

O mau uso do corpo observado por Alexander, decorrente da cisão entre corpo e mente que ele conseguiu transcender ao longo de sua trajetória, é característico da cultura ocidental, e foi justamente o impulso de transcender esta dicotomia que despertou o interesse do ocidente pela visão oriental no limiar do século XX.

2.4.2 Moshe Feldenkrais

Moshe Feldenkrais foi físico antes de se dedicar ao estudo da biomecânica do movimento. Desenvolveu uma lesão grave no joelho e, como muitas pessoas nesta condição, obteve indicação para cirurgia; no entanto, optou por investigar em seu próprio corpo novas possibilidades posturais e de movimentos que o levaram à cura, como elucida Geraldi:

(...) muitos desses pesquisadores chegaram, por meio da auto-observação e da organização do próprio movimento, tanto à cura de suas deficiências quanto à formulação de seus métodos de trabalho. Esse foi o caso de Moshe Feldenkrais (1904-1984), matemático, engenheiro e físico israelense criador do método que leva seu nome. Por volta do ano de 1942, viu-se às voltas com uma grave lesão nos joelhos em decorrência da prática do futebol. Em vez de submeter-se a uma arriscada cirurgia, da qual não sabia se sairia ileso, decidiu dedicar-se ao estudo da anatomia, da neurologia, da biomecânica, do comportamento e do desenvolvimento do movimento humano. Com base em suas pesquisas e experimentações teórico-práticas acerca das ligações entre cérebro e corpo, conseguiu recuperar por completo sua capacidade de locomoção (GERALDI, 2011).

Partindo da noção de que, para mudar a dinâmica de nossas reações, é necessário primeiramente mudar a nossa autoimagem, criou o sistema de autoconhecimento que ficou conhecido como Consciência pelo Movimento. Nas palavras do autor:

Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós. Naturalmente, o que está aqui envolvido é a mudança na dinâmica de nossas reações e não a mera substituição de uma ação por outra. Tal mudança envolve não somente a transformação da nossa autoimagem, mas uma mudança na natureza de nossas motivações e a mobilização de todas as partes do corpo a elas relacionadas (FELDENKRAIS, 1977, p. 27).

O método de Feldenkrais compõe-se de exercícios simples, cujo mote é priorizar o desenvolvimento da sensibilidade muscular, conforme esclarece Gaiarsa:

(...) o problema básico nestes exercícios não é o fazer, mas o sentir e, mais do que isso, exclusivamente o sentir, pois quanto mais delicadamente alimentado o gigantesco computador que nos move, mais adequado, preciso e poderoso o movimento consequente automaticamente. A ligação sensibilidade-precisão, em nossos circuitos neuromotores, é dada desde o começo, e basta sentir com finura para executar com precisão. Não são dois tempos ou duas fases – são uma só. Se estou sentado de mau jeito, na primeira folga que minha tagarelice der à minha percepção, dou-me conta do incômodo da posição; no instante seguinte, sem nenhuma sensação de iniciativa ou esforço, corrijo a posição. Muito mais exato, mas pouco usual, seria dizer... e a posição se corrige, corrige a si mesma – automaticamente – “sozinha, basta sentir” (GAIARSA, 1977, p. 11, grifo do original).

Os exercícios da técnica Feldenkrais são realizados de forma lenta e repetida, porém, a cada repetição, o sujeito é orientado a perceber o movimento de forma singular, contrariando a tendência que ainda hoje vigora em alguns círculos da dança e da educação física de repetir os movimentos mecanicamente, ignorando as necessidades do corpo.

As artes marciais asiáticas, assim como a técnica Feldenkrais, baseiam-se em inúmeras repetições dos movimentos, porque é por meio da repetição que se atinge progresso técnico; não se trata, no entanto, de uma repetição automática, mas uma repetição com autoconsciência, com o sujeito presente e atento a cada gesto que realiza, à medida que o enfoque destas técnicas está em aguçar a percepção enquanto se realiza o movimento:

Muito embora o meio de pesquisa seja o movimento do corpo no espaço e o relacionamento das partes do corpo entre si, o que está em questão no Método Feldenkrais não é propriamente a mecânica do movimento, mas a da percepção. Para compreender o movimento é preciso senti-lo, notando diferenças sutis entre uma ação e outra (GERALDI, 2011, p. 5).

Assim, uma técnica somática como Feldenkrais pode ajudar um bailarino à medida que desenvolve a sua sensibilidade para o movimento, especialmente quando ela é aplicada da forma como propõem Fortin e Long (2005), orientando os bailarinos a não se prenderem obstinadamente às sensações, mas procurando integrar as sensações às funções do movimento. Uma arte marcial, igualmente, desenvolve a sensibilidade, mas esta já vem

integrada à função do movimento, pois nas artes orientais essas coisas nunca se separaram.

O exercício de realizar movimentos que integram naturalmente sensação e função fomenta, no caso da arte marcial, uma facilidade para expressar o conflito, entendido como sobreposição de momentos de tensão e alívio, restando ao bailarino transpor para a cena esta nova habilidade adquirida usando movimentos de sua livre escolha, que não precisam ser movimentos de luta.

2.5 Do oriente às somáticas, das somáticas ao oriente: a emancipação do sujeito

As técnicas somáticas têm como pano de fundo a busca de uma visão holística do homem, valorizando-se a integração dos aspectos intelectuais e corporais não como partes separadas de um todo, mas, tal como ocorre com um holograma⁸³, cada um deles figurando como reflexo do todo. Nas palavras de Lambert, nas técnicas somáticas:

Vislumbra-se o resgate de uma visão de homem como ser total que deve ser capaz de integrar e potencializar suas diferentes inteligências – uma postura holística que favorece o trânsito entre diferentes campos de conhecimento. Na área de corpo, o enfoque volta-se para o desenvolvimento de um corpo sensível, flexível, que sabe ouvir, receber e dar; um corpo que se conhece e se autorrespeita, capaz de inventar, comunicar-se e trocar com o mundo de forma mais consciente e profunda (LAMBERT, 2010, p. 37).

No universo das artes marciais chinesas, resgatar uma visão holística de homem não faz tanto sentido, já que os orientais jamais fizeram a cisão entre corpo e espírito que nós, ocidentais, hoje tentamos reverter; no entanto, para

⁸³ Hologramas são registros de objetos que, a depender da iluminação, permitem a observação dos objetos que lhe deram origem, pois registram a fase da radiação luminosa proveniente do objeto em questão. A partir da posição relativa de cada ponto do objeto iluminado, é possível reconstruir, assim, uma imagem tridimensional.

praticantes ocidentais a arte marcial acaba tendo este papel. No fundo, aquilo que vem sendo buscado nas técnicas somáticas e na dança pós-moderna enquanto treinamento está implícito no treinamento marcial; no contexto da dança ocidental, no entanto, a recolocação do sujeito como autor de seus próprios movimentos ocorrida no século XX foi uma revolução sem precedentes na história desta arte desde o século XVI, e por isso é dotada de tanto valor.

Lambert complementa seu pensamento dizendo que, com estas habilidades desenvolvidas (i.e., um corpo sensível, flexível, que sabe ouvir, receber e dar, e demais habilidades que ela enumera), o artista “apodera-se do seu corpo, torna-se o autor de sua própria dança e, com isso, a gestualidade contemporânea torna-se também inesperada, flexível, complexa e sempre singular” (p. 37); ou seja, temos aqui um artista que é sujeito de sua própria arte justamente por basear suas criações em processos perceptivos. Na arte marcial, por sua vez, a percepção é, também, uma chave para que o sujeito crie as combinações de movimentos que o levarão a ter êxito na luta.

Uma das características dos métodos da Educação Somática é incluir em seu escopo de conhecimentos conteúdos oriundos das mais diversas áreas, como anatomia, biomecânica, fisioterapia, artes, psicologia e cinesiologia (LAMBERT, 2010, p. 34), aliando o conhecimento científico moderno a uma noção de corpo que é, sobretudo, sentida. No universo das artes marciais chinesas, ressaltamos as técnicas de *Chin-Na* como aquelas que mais envolvem um conhecimento da anatomia do corpo; este conhecimento, no entanto, não nasce da análise de um corpo inanimado, entendendo-o por partes, mas é derivado da observação do corpo vivo, de suas reações ao ambiente e de suas características quando doente ou em equilíbrio.

Somente uma medicina que nasce da observação do corpo vivo em interação com o mundo é capaz de ter em seu sistema teórico noções como a de *Qi* fluindo por meridianos ou desequilíbrios decorrentes do excesso ou diminuição do *yin* ou do *yang*. Estamos falando, aqui, da Medicina Tradicional Chinesa, e é muitas vezes a este tipo de conhecimento anatômico que um artista marcial chinês

recorre ao executar suas técnicas de luta. As técnicas de *Chin-Na*, por exemplo, somente funcionam se os ossos estiverem alinhados em ângulos bem específicos.

O conhecimento do esqueleto humano, na arte marcial, nasce da experiência do toque no corpo do outro; de tentar aplicar inúmeras vezes uma mesma técnica até compreender qual é o ângulo correto para que ela funcione. Neste processo, é possível perceber o volume e o formato de um osso como o úmero, por exemplo, sem a utilização de mapas ou esquemas visuais para se chegar a um conhecimento anatômico ou cinesiológico. É um conhecimento mais baseado na propriocepção do que em informações que se possam acessar por meio de livros – embora este tipo de transmissão do saber também exista. E, embora proprioceptivo e perceptivo, não deixa de ser um conhecimento racional – pois o artista marcial precisa ter capacidade de reflexão e análise para seguir no aprendizado das inúmeras formas que fazem parte do sistema de *gongfu* que ele treina.

Assim, consideramos que a arte marcial tem dois tipos distintos de contribuição a oferecer para um bailarino em formação: um deles diz respeito ao desenvolvimento da sensibilidade, percepção, atenção e consciência do movimento, princípios também trabalhados nas técnicas somáticas, presentes na dança desde meados do século XX; o outro diz respeito à marcialidade propriamente dita, à forma como a arte marcial ajuda o sujeito a lidar com os próprios medos e agressividade – um aspecto para o qual, a nosso ver, não foi dada muita ênfase pelos bailarinos e coreógrafos que se apropriaram de artes marciais em seus trabalhos, conforme bibliografia consultada e discutida neste capítulo.

Não vemos na arte marcial uma mera fonte de repertórios a ser assimilada à bagagem corporal do bailarino em um processo do tipo bricolagem – embora isso possa até acontecer, eventualmente –, mas a valorizamos por permitir ao sujeito uma transmutação de si mesmo e, possivelmente, uma autossuperação, fundada na reavaliação de seus valores, conceito discutido por

Mendonça (2012; 2011; 2009) em sua pesquisa sobre a educação aristocrática em Nietzsche.

A revalorização dos valores envolve uma elaboração acerca daquilo que Mendonça denomina moral dos senhores e moral dos escravos, que foge ao escopo do presente trabalho; é importante, no entanto, que se tenha a compreensão de que o sujeito que busca a revalorização dos valores é aquele que “busca se superar e superar o conhecimento na direta revalorização de valores atribuídos, dada a dinâmica de vida e morte na busca do intermediário” (MENDONÇA, 2009, p. 17). Tendo esta noção em perspectiva, entendemos a arte marcial como um recurso para o sujeito que busca a autossuperação, outro conceito de Nietzsche, elucidado por Mendonça como “busca de si mesmo” (MENDONÇA, 2009, p. 13).

Traçando uma analogia com os preceitos de Ciampa (1986), a transmutação de si que aqui formulamos pode ser entendida como um processo de permitir a própria metamorfose, condição natural de tudo que existe no mundo manifesto. A revalorização dos valores de Nietzsche, por sua vez, permite-nos sair da nossa mesmice, levando-nos a questionar até que ponto fazemos o que fazemos porque a nossa própria metamorfose nos impele a fazê-lo, e a partir de que ponto fazemos o que fazemos apenas por sabermos que aquilo é o que a sociedade espera de nós. Todo bailarino, todo artista marcial – todo artista, em geral – utiliza esta dinâmica entre metamorfose e mesmice, de forma consciente ou inconsciente, para criar. E a consciência desta dinâmica leva à autossuperação – algo constantemente buscado no treinamento marcial.

2.6. Traçando um recorte: artes corporais do oriente no ensino superior de dança no Brasil

Como vimos, o recorte de elementos orientais citados por Wheeler em seu trabalho circunscreve o judô, o karatê, o *tai chi chuan*, a escola *Bharata Natyam* de dança indiana, o Livro das Mutações (*I Ching*), a dança de Bali, o

conceito de *Qi* fluindo pelos meridianos da Medicina Tradicional Chinesa, esculturas indianas antigas, a totalidade das forças opostas complementares *yin* e *yang*, as formas teatrais japonesas Kabuki e Nô e a corrente de pensamento Zen, que foram as influências sofridas pelos coreógrafos que ele estudou. Nota-se que, com uma grande amplitude de saberes e práticas orientais, o autor não abordou especificamente estilos externos de *gongfu*, tampouco o sistema louva-a-deus especificamente, embora traga elementos do *Tai Chi Chuan*.

Quando voltamos nosso olhar para um campo do conhecimento acreditando que estamos sendo específicos (por exemplo, falar de oriente), o aprofundamento da pesquisa nos mostra como cada universo é grande e único, cabendo ao pesquisador estabelecer as fronteiras de seu assunto de pesquisa em diálogo com assuntos que são pares, mesmo que não sejam iguais; por esta razão, ao realizar um rastreamento da temática artes corporais do oriente em cursos de graduação no país, abrimos nossa investigação e reportamos disciplinas que contemplam o *yoga*, a dança indiana e outras artes orientais que muito pouco se parecem com o *gongfu* chinês, mas que comungam de certos princípios que nem sempre são abordados em artes corporais ocidentais.

Toda pesquisa requer que exista um momento em que o pesquisador abre uma fresta da janela para ver o que fazem os demais à sua volta, especialmente no caso da pesquisa em artes, uma área com tantas singularidades que fica difícil, muitas vezes, encontrar pares ou outros pesquisadores com os quais dialogar.

Bonfitto, para escrever *O ator-compositor* (2006), encontrou a mesma necessidade de traçar um recorte para poder se referir a um universo mais específico dentro daquilo que se entende por prática oriental, e apoiou-se em Grotóvsky para salientar a fragilidade da separação conceitual entre ocidente e oriente, uma vez que ela polariza os dois extremos e, muitas vezes, deixa de incluir o Oriente Médio ou a África; em seu trabalho, optou por manter a polarização e relacionar o termo oriente aos países asiáticos, e da mesma forma

fizemos no presente trabalho: usamos o termo oriente para nos referir à divisão geográfica, e restringimo-nos ao continente asiático.

Nem todos os pesquisadores da questão oriente/ocidente, no entanto, optam por manter esta polarização. Citamos o exemplo de Said (2007), que, além de entender a divisão oriente/ocidente como uma divisão geopolítica, sinaliza uma diferença entre a forma de ver o oriente dos americanos em relação aos europeus, argumentando que estes últimos, por razões geográficas, sempre estiveram em contato com povos ditos orientais. Assim, existe uma tradição de contato da cultura europeia com culturas orientais, com uma tendência de classificar o oriental como exótico, que o autor chama de orientalismo:

(...) os franceses e os britânicos – e, em menor medida, os alemães, os russos, os espanhóis, os portugueses, os italianos e os suíços – tiveram uma longa tradição do que vou chamar *Orientalismo*, um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental européia. O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mas ricas e mais antigas colônias européias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com a sua imagem, idéia, personalidade, experiência contrastantes (SAID, 2007, p. 27).

Para Said, o orientalismo está mais ligado ao modo ocidental de ver o mundo oriental do que à cultura oriental em si mesma. Hoje, com a recente globalização, temos acesso a estudos antropológicos desenvolvidos partindo do próprio pensamento oriental, como o livro *História do Pensamento Chinês*, de Anne Cheng (2008), que trata especificamente dos fundamentos do pensamento chinês e que dedica apenas o último tópico⁸⁴ para falar das relações deste com o ocidente.

Evocamos a explicação de Said sobre o orientalismo não com o intuito de desqualificar um trabalho orientalista pela não fidedignidade ao retratar o fenômeno oriental – pois, desta forma, estaríamos desqualificando nosso próprio

⁸⁴ O tópico intitula-se “O pensamento chinês confrontado com o Ocidente: época moderna (fim do séc. XVIII te início do séc. XX)”, e compreende 35 das 816 páginas que compõem o livro.

trabalho – mas como uma forma de conscientização a respeito do caráter subjetivo presente na análise de todo ocidental que se propõe a estudar uma arte chinesa, japonesa, indiana, coreana, sem ter crescido no berço destas culturas. Assim, embora nossa visão possa ser considerada orientalista, salientamos que existe, de nossa parte, uma preocupação em tentar compreender o paradigma oriental, bem como uma valorização da questão da alteridade observada por Said.

Quando Said se refere ao oriental como uma experiência de alteridade para o ocidental (“uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro”), ele aponta para indícios existentes ao longo de toda a história da civilização europeia de algo que veio a eclodir na pós-modernidade. Vimos em Scopinho que a alteridade e a diversidade cultural são vistas na pós-modernidade como riqueza de possibilidades e de interpretações; no entanto, a história da alteridade na relação do europeu com culturas orientais vem de muito longa data. Se, no período moderno, o outro foi visto como exótico e inferior, hoje este outro é entendido como possibilidade de enriquecimento de si. Nesse sentido, a abordagem de práticas orientais na formação do bailarino, as quais ainda fogem do que se entende como uma formação ortodoxa em dança, têm a função de, no mínimo, ajudar esse bailarino a tirar um pouco o foco de si mesmo, de sua história, de seus simbolismos pessoais, colocando-o em contato com o diverso, para depois retomar a busca de seu mito pessoal (cf. SANTOS, 2002) enriquecido por esta experiência com a alteridade.

2.6.1 Levantamento de disciplinas de graduação que abordam as temáticas oriente e/ou luta

Fizemos um levantamento de como as artes corporais orientais e as artes marciais vêm sendo abordadas em diferentes cursos de graduação por todo o Brasil. Atualmente contamos, no país, com aproximadamente 24 cursos de graduação em dança, 16 deles em instituições de ensino público e oito deles em instituições particulares.

Investigamos a estrutura curricular de cada um deles procurando verificar se contemplam, em suas grades, disciplinas voltadas para artes corporais orientais e/ou disciplinas de luta, com o intuito específico de checar se o assunto pertinente à presente pesquisa tem sido abordado em outras instituições de ensino superior. Não estendemos esta busca a cursos de graduação em Educação Física ou outras áreas, por estarmos interessados na particularidade das artes marciais vistas por uma perspectiva artística.

A fim de não nos estendermos demasiadamente, falaremos apenas dos cursos que possuem alguma disciplina que nos tenha chamado a atenção, seja por tratar da temática oriente ou da temática luta, deixando subentendido que os cursos que não foram mencionados não possuem em suas grades curriculares disciplinas obrigatórias voltadas para esses temas específicos – ou, em alguns casos, não disponibilizam sua estrutura curricular por estarem em processo de criação ou reconhecimento pelo MEC. É importante salientar que quase todos os cursos de graduação têm em suas estruturas curriculares disciplinas eletivas, com ementa livre, que permitem que docentes ministrem um assunto específico; não foi possível considerar, a partir do nosso levantamento, disciplinas com a temática artes corporais do oriente e/ou artes marciais voltadas para a dança que eventualmente tenham sido ministradas nesta condição.

No curso de licenciatura em dança da UFAL, em Maceió-AL, existem as disciplinas *Danças Tradicionais dos Povos I e II*, cujas ementas^{85,86} proporcionam certa flexibilidade para abordar práticas corporais de outros países, embora sem o comprometimento de tratar da questão oriente/ocidente e, igualmente, sem voltar o olhar para as especificidades da luta.

⁸⁵ Ementa: “Estudo teórico e prático das danças Tradicionais dos Povos, como patrimônio cultural da humanidade e seu relacionamento com as diferentes concepções de ser humano e da natureza nos diversos momentos históricos e diferentes culturas – ritos de passagem, festas e danças. A evolução dos conceitos de corpo e movimento. Vivências do repertório das danças de diversos países” (UFAL-CURRÍCULO, 2012).

⁸⁶ Ementa: “Estudo teórico e prático das danças Tradicionais dos Povos procurando uma identificação e análise dos conceitos básicos do corpo e o movimento em determinados contextos e sua concepção de totalidade. Uso de atividades que englobem o corpo de forma criativa em diferentes relações de tempo, espaço, forma e energia. Vivências do repertório das danças de diversos países” (UFAL-CURRÍCULO, 2012).

A UFRJ tem quatro disciplinas optativas cujo enfoque aproxima-se do nosso assunto específico: *Yoga e Dança A*⁸⁷, *Yoga e Dança B*⁸⁸, *Fundamentos do Yoga*⁸⁹ e *Fundamentos da Capoeira*⁹⁰, as três primeiras por tratarem de uma abordagem de corpo indiana (isto é, oriental), e a última por tratar de uma prática corporal ligada à luta, embora não oriental.

Encontramos também a capoeira na UNICRUZ, em Cruz Alta-RS, que tem em seu currículo a disciplina optativa *Capoeira*⁹¹ (UNICRUZ-CURRÍCULO, 2012), e na UFG, em Goiânia-GO, cujo trabalho de capoeira é desenvolvido dentro das disciplinas de danças brasileiras, valorizando-se o aspecto da construção de uma corporalidade brasileira, assim como ocorre nos cursos de graduação em dança e em artes cênicas da UNICAMP.

Na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal, a docente Lara Rodrigues Machado desenvolve um trabalho também ligado à capoeira. Autora da tese “O jogo da construção poética: processo criativo em dança”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, a docente utiliza, dentre outros elementos, a capoeira como elemento de construção técnica e dramática. Citamos, ainda, o trabalho de Evani Tavares Lima, atualmente pós-doutoranda em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), autora do livro “Capoeira angola como treinamento para o ator”, publicado pela Fundação Pedro Calmon, em 2008.

⁸⁷ Ementa: “Os fundamentos, a filosofia e a prática do yoga e suas relações com a dança” (UFRJ-CURRÍCULO, 2012).

⁸⁸ Ementa: “Os fundamentos e a prática de ásanas e pranayamas e suas relações com a dança” (UFRJ-CURRÍCULO, 2012).

⁸⁹ Ementa: “A disciplina Fundamentos do Yoga objetiva promover uma aplicação prática dos princípios básicos do Yoga de Patanjali ao contexto do ensino e aprendizagem e do bem estar para as tarefas em ambiente profissional (laboral) através da integração de sequências de exercícios físicos, respiratórios e mentais, propiciando a harmonização entre os indivíduos do grupo, reduzindo o nível de estresse, aumentando a concentração, a autoconfiança e o rendimento” (UFRJ-CURRÍCULO, 2012).

⁹⁰ Ementa: “Aspectos da origem e evolução da Capoeira. Princípios das técnicas básicas das habilidades motoras específicas. Noções das regras e o contexto sócio-histórico-cultural. Princípios didáticos-pedagógicos para o processo ensino-aprendizagem” (UFRJ-CURRÍCULO, 2012).

⁹¹ Ementa não disponível no site da universidade.

A presença expressiva de disciplinas que contemplam a capoeira como parte de seu conteúdo programático justifica-se, geralmente, pelo valor atribuído à cultura brasileira em diferentes projetos pedagógicos em cursos superiores no país. Ao mesmo tempo em que consideramos fundamental a busca de uma identidade pelo bailarino – um meio de dar coesão àquilo que ele cria a partir de sua formação eclética – e compreendemos que esta identidade está ligada ao acesso do bailarino à sua própria cultura, consideramos que o aspecto da luta, presente também na capoeira, é uma habilidade fundamental a ser desenvolvida pelo bailarino, pois o conflito, seja de que natureza for, é frequentemente conteúdo da dança. A capoeira, juntamente com o aikido, judô, karatê, *gongfu*, tem elementos fundamentais a oferecer a um bailarino em formação, que dizem respeito seu aspecto de luta, que faz dela geradora de conflitos que, por sua vez, manifestam-se por meio da dinâmica tensão/relaxamento. Acreditamos que treinar qualquer forma de luta leva um bailarino a desenvolver a capacidade de trabalhar o conflito em cena, o que é fundamental, uma vez que ele é a base da dramaturgia; a dança ocidental, ao longo da história, acabou por perder esta dimensão, reduzindo o conflito às relações com o próprio corpo, como no exemplo da tensão e relaxamento da técnica de Graham.

Não podemos deixar de mencionar o curso de graduação em dança da UNICAMP, que tem em sua estrutura curricular as disciplinas *Artes Corporais do Oriente I e II*. A ementa da disciplina *Artes Corporais do Oriente* é flexível o suficiente para que se possam abordar artes chinesas, indianas, japonesas, coreanas, muçulmanas, entre outras. Segundo a ementa, a disciplina “apresenta e familiariza o aluno com as técnicas corporais do oriente. Aborda os princípios que regem as artes corporais orientais, enfocando os seus aspectos práticos e teóricos” (UNICAMP-CATÁLOGO, 2011). Há uma grande amplitude de artes que podem ser entendidas como orientais e que podem vir a ser oferecidas por meio desta disciplina, envolvendo muitos profissionais e enriquecendo a experiência dos alunos. Durante muito tempo, essas disciplinas foram ministradas pela

professora Maria Lucia Lee⁹², e tratavam especificamente da cultura chinesa, com grande riqueza, pelo fato de a docente ter nascido na China e ser uma estudiosa do assunto.

Atualmente, a professora Marília Vieira Soares oferece aulas da dança clássica indiana *Odissi*⁹³ não exatamente nesta disciplina, mas como *Tópicos Especiais*, que têm uma ementa livre justamente para dar abertura para conteúdos que não estejam contemplados na estrutura curricular oficial do curso. A presente pesquisa teve como parte de suas atividades, também, o oferecimento desta disciplina, durante dois semestres, na forma de um estágio docente⁹⁴, sob o título *Tópicos Especiais em Artes Marciais*, propiciando tanto o desenvolvimento de nosso estudo prático quanto um espaço de diálogo entre graduação e pós-graduação, à medida que a pesquisadora esclareceu os procedimentos teórico-metodológicos da pesquisa aos alunos, trazendo para a sala de aula reflexões acerca da pesquisa acadêmica em artes.

O curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo, na modalidade Dança, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, não tem disciplinas específicas sobre a questão do oriente, mas tem em sua grade curricular uma disciplina que trata do corpo em outras culturas: *Corpo na Cultura: Estudos Interculturais*⁹⁵ (PUC/SP-CURRÍCULO, 2012), embora não se possa afirmar, a partir da ementa da disciplina, se estão incluídas culturas orientais.

Não realizamos uma investigação de cursos de graduação em artes cênicas/teatro do país para verificar se possuem disciplinas ligadas à temática

⁹² Maria Lúcia Lee formou-se em Física (na USP) e atualmente é professora colaboradora do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Diretora da escola Via 5 Oriente/Ocidente, Arte e Cultura, foi ela quem introduziu o Lian Gong em 18 Terapias no Brasil.

⁹³ Marília Vieira Soares é graduada em dança pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. É professora no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP e professora convidada da Universidade de São Paulo. Seu trabalho em dança envolve o ensino da dança clássica indiana *Odissi* e, também, a Técnica Energética, criada por ela com base no Método Energético em Direção Teatral desenvolvido pelo Prof. Dr. Miroel Silveira.

⁹⁴ As disciplinas foram oferecidas por meio do Programa Estágio Docente (PED), sob supervisão da professora Daniela Gatti, então coordenadora do curso de graduação em dança da UNICAMP, no 2º semestre de 2011 e no 1º semestre de 2012.

⁹⁵ Ementa não disponível no site do curso.

orientes, porque o nosso recorte era a dança, porém mencionamos o trabalho de Ricardo Carlos Gomes, do qual temos conhecimento, que estabelece relações com a cultura oriental na preparação do ator. Ricardo Carlos Gomes é docente do curso de graduação em artes cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), e coordena o grupo de pesquisa *Núcleo de Estudos em Artes*, vinculado ao Instituto de Filosofia, Artes e Cultura dessa universidade. Uma das linhas de pesquisa deste grupo, *A arte do ator entre Oriente e Ocidente*, tem como objetivo

(...) uma investigação teórico-prática sobre as possibilidades de apropriação dos princípios da arte do ator oriental como paradigmas para o ator brasileiro, dentro de uma perspectiva transcultural. Outro foco deste trabalho é a divulgação junto à comunidade acadêmica do riquíssimo patrimônio das artes cênicas asiáticas, tão pouco conhecidas no nosso país, cujo confronto com a tradição brasileira é seguramente uma útil contribuição para a reflexão sobre nossa identidade cultural (DGP/CNPq, 2012).

O docente ministra, também, a disciplina *A Arte do Ator Oriental*, que compõe a grade de disciplinas eletivas do curso de graduação em artes cênicas da Universidade (UFOP-CURRÍCULO, 2012). Ele trabalha com o *Kathakali*, estilo de dança clássica indiana predominante no Sul da Índia que, segundo Portinari, “Começou com uma casta de guerreiros cujos feitos eram expressos em pantomimas” (PORTINARI, 1989, p. 42) e se caracteriza por ser uma dança viril e agressiva, que reproduz combates, com o uso de máscaras e trajes suntuosos para enfatizar a dramatização.

Ainda em nível de graduação, e na área de artes cênicas/teatro, existem na estrutura curricular do curso de graduação em artes cênicas da UNICAMP as disciplinas *Técnicas corpóreas: Luta I e II*, cujas ementas são “Introdução aos elementos técnicos de uma luta ou arte marcial enfatizando os aspectos lúdicos presentes no jogo de combate” e “Utilização de elementos do jogo de combate em situações de conflito dramático” (UNICAMP-CATÁLOGO, 2011), às quais os conceitos elaborados nesta tese estão bastante vinculados.

2.6.2 Levantamento de disciplinas de pós-graduação que abordam a temática oriente

No panorama da pós-graduação, em virtude da especialidade dos pesquisadores, a presença de disciplinas ligadas a temáticas orientais é mais expressiva, uma vez que os pesquisadores destas temáticas, muitas vezes, acabam orientando trabalhos e ministrando disciplinas sobre o assunto de suas pesquisas. Citaremos o exemplo de alguns pesquisadores que atuam em programas de pós-graduação com temáticas voltadas para a questão oriental.

A primeira delas é a pesquisadora Ciane Fernandes, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro da UFBA, que desenvolveu o projeto “*Übergang: o estudo comparativo da dança-teatro contemporânea e a clássica indiana de estilo Bharatanatyam*”, com Bolsa Virtuose concedida pelo Ministério da Cultura do Brasil de janeiro a dezembro de 2003 (FERNANDES, 2012).

Ainda na área de dança indiana, citamos novamente o trabalho da Profa. Marília Vieira Soares, no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, onde ministra disciplinas abordando o estilo *Odissi* de dança clássica indiana. Tivemos a oportunidade de cursar a disciplina *Zona de Contágio: Intersecções Oriente e Ocidente: Estudo técnico-expressivo dos gestos*, cujo conteúdo programático era o *Odissi*, e tomamos contato com o sistema de treinamento técnico nesta arte (*choukas, tribangas*); ao final, aprendemos a coreografia *Dashavatar*, que se subdivide em dez momentos, correspondentes a dez encarnações de Vishnu. Quatro delas foram trabalhadas na disciplina: *Matsya* (peixe), *Kurma* (tartaruga), *Varaha* (javali) e *Narasimha* (meio homem, meio leão). Foi uma experiência rica com a gestualidade indiana e seus simbolismos, uma vivência que, assim como o *gongfu*, consideramos que poderia fazer parte da formação de um bailarino mesmo que ele não queira especializar-se nestas linguagens, pois são experiências com amplo potencial de colocar um bailarino em contato com a alteridade e rever suas próprias mesmices.

Citamos, ainda, o trabalho do professor Matteo Bonfitto, atual coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, citado anteriormente. Na obra *O ator-compositor*, Bonfitto (2006) traz a questão da ética no teatro oriental, e, analogamente, falaremos neste trabalho da ética no *gongfu*. O autor desenvolveu, neste livro, o conceito de “ação física” a partir de Stanislavski, Pina Bausch, Grotowski e de manifestações do teatro oriental. Observou que, na história do teatro ocidental, deu-se muita ênfase aos elementos constitutivos do texto dramático, e deixaram-se de lado os aspectos performáticos e a questão da ética. Diz o autor:

Um primeiro dado (...) está relacionado à transmissão de princípios éticos já no processo de formação do ator Nô, processo este que tem início aos sete anos e vai até os cinquenta, média de idade de um japonês da época (século XV). O ator deve dedicar-se integralmente à sua arte, e estar disponível para aperfeiçoar-se a vida inteira (BONFITTO, 2006, p. 14).

Bonfitto explica, neste trabalho, que a razão de ser desta dedicação reside no refinamento e na complexidade da linguagem Nô, que exige um tempo para assimilação de seus códigos, e salienta que a importância do aspecto ético foi reconhecida por diretores renomados do século XX, como Stanislavsky, Brecht, Grotowski e Peter Brook. Esta ponte observada por Bonfitto tem relevância para a área da dança se a considerarmos um aprimoramento daquilo que foi preconizado pelos bailarinos e coreógrafos pós-modernos norte-americanos: a busca de um outro tipo de relação com a arte performática, uma relação que envolve dedicação e ética; um desejo de buscar algo essencialmente humano através da técnica⁹⁶ (BALES, 2008); a arte vista como meio de aprimoramento de si, ou de autossuperação, como vimos em Mendonça (2009). É importante notar que

⁹⁶ Transcrevemos a citação completa: “O desejo de jogar fora o velho e descobrir algo novo ou essencialmente humano, ou até mesmo universal, continua a ser um tema constante; os primeiros modernos jogaram fora tudo que parecesse demasiado acomodado, sobrecultivado ou europeu” (BALES, 2008, p. 32, tradução livre). No original: “*The desire to throw off the old and uncover something either new or essentially human, or even universal, remains a continuing theme, Early moderns were throwing out and off anything that seemed too staid, over-cultivated or European*” (BALES, 2008, p. 32).

Bonfitto possui, também, experiência com o teatro balinês, caracterizado pela presença do Dragão de Bali, cuja semelhança com a Dança do Leão chinesa é notória, denotando que pesquisadores envolvidos com a questão do oriente têm muito a trocar, tendo em vista a consolidação desta área de conhecimento dentro da grande área de Artes da Cena.

Na PUC-SP, o Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica possui um Centro de Estudos Orientais, coordenado pela professora Christine Greiner, pesquisadora da cultura e da arte japonesas:

No Centro de Estudos Orientais, os estudos do corpomídia (...) são o ponto de partida para entender a comunicação entre culturas, a partir dos processos de mediação chamados por Homi Bhabha de "entre-lugares", característicos dos nomadismos no mundo pós-colonial. Nestes casos, tem-se analisado o "corpo situado" a partir do estudo de experiências performáticas, marcadas pelas relações entre Japão e ocidente e exploradas por orientandos envolvidos na pesquisa a partir de diferentes objetos de estudo (cinema japonês, animé, teatro, dança e cidades). A escolha do Japão não exclui outras culturas asiáticas e do Oriente Médio, mas decorre da trajetória acadêmica da professora que, nos últimos dez anos, teve a oportunidade de desenvolver pesquisas, a partir de duas bolsas de estudo da Fundação Japão, para a Universidade Kinki de Osaka e para a Universidade de Tóquio (COS/PUC-SP, 2012).

Note-se que os pesquisadores citados até agora tratam predominantemente de artes orientais japonesas e indianas. Especulamos que a razão para que as pesquisas em dança voltadas ao estudo da cultura chinesa sejam ainda incipientes é o fato de a abertura econômica da China para o contato com o ocidente ter sido tardia, tendo ocorrido apenas na década de 1960, por razões políticas.

Um século antes, na década de 1860, teve início a imigração chinesa para os Estados Unidos, segundo Wheeler:

A descoberta de ouro na Serralheria Sutter, no norte de São Francisco, em 1848, provocou a primeira imigração em grande escala de pessoas da Ásia para os Estados Unidos. Embora existisse apenas um número insignificante de chineses nos Estados Unidos em 1848, em 1852 já havia 20 mil chineses, em 1860 um em cada dez californianos era chinês, e até o final da década de 1860 havia 63.000 (FIELDS, 1981, p. 70). Os

trabalhadores chineses atraídos pela corrida do ouro para a Montanha de Ouro, como eles chamavam a América, mais tarde foram fundamentais na construção da Estrada de Ferro Central Pacific, cuja construção iniciou em 1867. Por todo o oeste dos Estados Unidos, chineses trabalharam em diferentes serviços, em lavanderias ou como cozinheiros, o que mais tarde os levou a serem estereotipados e ridicularizados nas paródias feitas pelo teatro comercial da virada do século em Nova York⁹⁷ (WHEELER, 1984, p. 74, tradução livre).

Já a imigração japonesa para os Estados Unidos foi mais tardia:

Enquanto os chineses haviam chegado à Montanha de Ouro em grande número por volta de 1850, o censo de 1870 encontrou apenas setenta japoneses nos Estados Unidos. A presença de japoneses no país demorou a acontecer. A política Shogun de isolamento havia proibido os ocidentais de se aproximarem do modo de vida japonês além da base holandesa em Nagasaki (FIELDS, 1981, p. 76). Finalmente, em 1854, o comodoro Perry, com dois navios de guerra, negociou um tratado com os japoneses e, em 1860, o primeiro enviado japonês para a América visitou São Francisco, Washington e Nova York. (...). O trampolim do Japão para a Califórnia veio a ser o Havaí. Um fluxo de trabalhadores japoneses para plantações de cana-de-açúcar havaianas logo começou e continuou por alguns anos, com quase mil japoneses deixando Tóquio para um contrato de três anos no Havaí em 1887. Em 1890, 2.039 japoneses estavam na porção continental dos Estados Unidos, alguns vindos diretamente do Japão, outros via Havaí. Quando os Estados Unidos anexaram as ilhas do Havaí, em 1890, a região passou a ter uma grande população japonesa e, apesar das incursões de missionários cristãos, o budismo permaneceu vivo⁹⁸ (WHEELER, 1984, p. 75).

⁹⁷ No original: “The discovery of gold at Sutter’s Mill North of San Francisco in 1848 triggered the first large scale immigration of Asian people to United States. While only a negligible number of Chinese were in America in 1848, by 1852 there were twenty-thousand, by 1860 one in ten Californians was Chinese, and by the end of the 1860’s there were sixty-three thousand (FIELDS, 1981, p. 70). Chinese workers lured by the gold rush to Gold Mountain, as they called America, later were instrumental in the building of the Central Pacific Railroad, with work on that project beginning in 1867. Throughout the western United States Chinese worked in service capacities, becoming the laundrymen and cooks later to be stereotyped and ridiculed in parodies on the turn of the century commercial stages of New York” (WHEELER, 1984, p. 74).

⁹⁸ No original: “While the Chinese had arrived at Gold Mountain in great numbers around 1850, the 1870 census found only seventy Japanese in the United States. The presence of Japanese people here was slow in coming about. The Shoguns’ policy of isolation had forbidden Westerns to come closer to Japanese life than a Dutch outpost at Nagasaki (FIELDS, 1981, p. 76). Finally in 1854 Commodore Perry and two warships negotiated a treaty with the Japanese, and in 1860 the first Japanese envoy to America visited San Francisco, Washington and New York. (...). The stepping stone from Japan to California was to be Hawaii. A stream of Japanese workers to Hawaiian sugar plantations soon began and continued for some years, with almost one thousand leaving Tóquio for a three year contract in Hawaii in 1887. By 1890 two thousand and thirty-nine Japanese were on the United States mainland, some having come directly from Japan, some via Hawaii. When the United States annexed the Hawaiian Islands in 1890, the region had a large Japanese population in which, despite the inroads of Christian missionaries, Buddhism was live” (WHEELER, 1984, p. 75).

No Brasil, aconteceu o inverso: a história de imigração chinesa é mais recente, enquanto tivemos uma imigração japonesa expressiva no início do século XX, o que talvez justifique a predominância de escolas tradicionais de karatê neste país, se comparadas às escolas de *gongfu* – que, em muitos casos, não vêm de linhagem tradicional. Observa-se ainda que ambas as imigrações são mais recentes no Brasil do que nos Estados Unidos, o que justifica uma influência das artes chinesas e japonesas sobre a dança moderna norte-americana, influência esta que, no Brasil, ainda é muito recente: chegou-nos através da própria dança moderna norte-americana. Hoje em dia, como decorrência da globalização, temos cada vez mais pesquisadores brasileiros interessados nas artes orientais, e vemos uma perspectiva bastante interessante de crescimento dos estudos nesta área.

No que concerne à especificidade do estilo de *gongfu* louva-a-deus, além de nossos trabalhos anteriores (ANDRAUS, 2004; 2010), citamos a pesquisa de Vicencio (2011) que, na Universidade de Brasília (UnB), desenvolveu a dissertação *Reencontrando o equilíbrio: as possibilidades do uso do Gong Fu no treinamento dos atores e criação de cenas*, que traz uma análise do discurso de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, sugerindo o treino em *gongfu* como uma ferramenta importante na formação do ator, baseando-se em uma concepção holística do ser humano. Para tal, a autora enfatizou o treino de *Qigong* e a compreensão de elementos da filosofia taoísta, como os conceitos de *yin* e *yang*, utilizando também os movimentos característicos do louva-a-deus como repertório para os processos criativos, acreditando que “(...) esta técnica corporal possa colaborar na desconstrução dos padrões corporais e no desenvolvimento da criatividade” (VICENCIO, 2011: V).

Salientamos a pesquisa de Vicencio pela sua relação mais íntima com o presente trabalho, uma vez que a pesquisadora também realizou o estudo no Instituto Lai Kungfu, porém na unidade de Goiânia⁹⁹, mantendo, portanto,

⁹⁹ O Instituto Lai Kungfu – Núcleo Goiânia é dirigido pelo Prof. Marcelo Gabriel, graduado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás e especialista em Filosofia da Arte pela Faculdade de Filosofia e Teologia do Estado de Goiás.

similaridades no que se refere à linhagem do estilo de *gongfu* pesquisado. Alguns dos conceitos pertinentes ao *gongfu*, em geral, e ao sistema louva-a-deus, especificamente, são de suma importância para a compreensão da presente pesquisa, motivo pelo qual destinamos o próximo capítulo a analisá-los.

CAPÍTULO 3

Considerações sobre o *gongfu* e habilidades trabalhadas no treinamento marcial

Como vimos na Introdução, *gongfu* é o nome pelo qual é conhecido no ocidente todo o conjunto das artes marciais chinesas. O termo que literalmente significa arte marcial é *wushu* (武术); o termo *kuoshu*, que significa “esporte nacional”, também encontra propagação entre os chineses. A predominância do termo *kungfu*, grafado com a letra “k”, deve-se à ampla difusão desta arte marcial entre os norte-americanos que, por aproximação fonética, romanizam-no desta forma há décadas. Assinalamos a variedade de termos empregados para nos referir ao *wushu* e esclarecemos uma vez mais que, nesta tese, utilizamos o termo *gongfu* por ser a romanização oficial (*pin yin*) e o termo mais difundido no ocidente como sinônimo de arte marcial.

Sublinhamos que não tratamos do *gongfu* em território chinês, mas de seu desenvolvimento em outro espaço e tempo: o Brasil, país onde sua difusão é recente e no qual esta arte encontra cada vez mais adeptos. O *gongfu* tornou-se conhecido no ocidente apenas na década de 1960, momento em que, segundo a Federação Internacional de Wushu (INTERNATIONAL WUSHU FEDERATION, 2012), foram criadas as primeiras formas para competição, e houve uma tentativa de padronização. A *International Wushu Federation* (IWUF) foi criada em 3 de outubro de 1990, e um campeonato mundial bienal acontece desde 1991. O aceite da IWUF como membro da *General Association of International Sports Federations* (GAISF) é ainda mais recente: ocorreu em 22 de outubro de 1994.

O termo *gongfu* estende-se a inúmeras modalidades de arte marcial chinesa, entre elas o sistema louva-a-deus, ensinado no Instituto Lai Kungfu, onde desenvolvemos a pesquisa. O termo *gongfu*, na verdade, aplica-se a situações que transcendem o universo da arte marcial. É possível, por exemplo, dizer que uma pessoa “ganhou *gongfu*” ao ter-se aprimorado em culinária, pintura, entre outras modalidades, pois *gongfu* refere-se à habilidade que se adquire mediante um treinamento extensivo em uma determinada atividade, e não necessariamente à arte marcial.

Conforme enunciado na Introdução, o sistema louva-a-deus foi criado há aproximadamente 380 anos, na província de *Shantung*, por um mestre

chamado Wong Long. Segundo a história de criação do estilo, o artista marcial Wong Long, após muitos anos sendo derrotado por seu *Sihing* (= irmão mais velho de *gongfu*), teve um *insight* criativo ao passear em um bosque e observar a luta entre um louva-a-deus e uma cigarra. Ele capturou o inseto e, provocando-o com um graveto, observou seus movimentos de ataque e defesa, a forma como recuava e avançava e, especialmente, a forma como utilizava as patas para agarrar o outro animal. No estilo de *gongfu* louva-a-deus, o movimento de mãos que imita a forma da pata do inseto recebe o nome *diw sao* (em cantonês)¹⁰⁰. Para maiores detalhes sobre a história do sistema louva-a-deus e os aspectos qualitativos dos movimentos presentes neste estilo, ver Instituto Lai Kungfu (2012) e Andraus (2004; 2010).

Desde a década de 1960, o *gongfu* vem sendo assimilado pela dramaturgia ocidental, seja em filmes, seriados de televisão ou no teatro; os filmes de Bruce Lee e, mais recentemente, Jet Lee e Jackie Chan, são os mais conhecidos. No teatro, em maio de 2009, o Via Funchal trouxe para o Brasil uma temporada do espetáculo *Monges de Shaolin – A lenda do kungfu*, da Companhia de Artes Marciais Ti Zen Kung Fu, que misturou apresentações de *wushu* moderno, combates combinados e demonstrações de resistência e força por meio de práticas de *qigong*, com um belo trabalho de iluminação, sonoplastia e cenografia valorizando a apresentação, rompendo as barreiras entre o *gongfu* e o teatro. A peça conta a lenda da origem do *gongfu* e faz amplo uso desta técnica no trabalho corporal dos atores, embora não se limite a esta linguagem.

No cinema, dois exemplos seriam a trilogia *Matrix* (WACHOWSKI BROTHERS, 1999; 2003a; 2003b), para a qual foi necessário realizar um trabalho específico de treinamento em *gongfu* com os atores, pois nem todos tinham domínio desta linguagem antes da realização das filmagens, e o filme *O Tigre e o Dragão* (LEE, 2000), cujo elenco principal era formado por atores com treinamento marcial ou, ao menos, familiarizados com o *gongfu*.

¹⁰⁰ Na China existe um idioma oficial, o mandarim, e inúmeros dialetos, entre eles o cantonês, usado na cidade de Cantão, no sul da China.

A luta sempre fez parte do cotidiano do homem. Antes do advento das armas de fogo, as lutas eram travadas com as próprias mãos ou com as chamadas armas brancas, muitas delas presentes no *gongfu*: lança, sabre, espada, bastão, entre outras. O homem foi, aos poucos, sistematizando sua luta, e deste processo teve origem a arte marcial chinesa e todo seu refinamento técnico.

Entendemos que, por ser a luta um conflito natural ao ser humano, ela é frequentemente assunto da arte – e o *gongfu* é um dos possíveis meios técnicos de expressão deste conflito, motivo da disseminação das técnicas de *gongfu* entre atores, além da questão do cuidado de si e do aspecto ético, conforme assinalado por Bonfitto (2006), que se tornaram uma espécie de meta entre *performers* do século XX e que estão presentes nas artes marciais asiáticas – assuntos que examinaremos neste capítulo.

A arte marcial diz respeito a dois tipos de conflito. O primeiro deles, mais evidente, refere-se àquele que se exterioriza entre pessoas, grupos ou até mesmo entre nações: conflito de interesses, o desejo de um em confronto com o desejo de outro. Existe, no entanto, em cada ser humano, uma ambiguidade de desejos, ou uma ambiguidade entre o desejo e a autocensura, que o leva a ter conflitos interiores, na maioria dos casos entre o que deseja e o que deve fazer. Este conflito frequentemente leva ao autoquestionamento e, quando o sujeito transcende esta dicotomia tendo em perspectiva um aprimoramento de si, pode levar à autossuperação. Retomamos aqui o fragmento de Heráclito que diz: “Tudo se faz por contrastes; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (BORNHEIM, 1991, p. 36). Este fragmento pode ser aplicado quando se pensa nas forças em oposição que cada um tem dentro de si. Estas forças opostas frequentemente vêm à tona no contexto da arte marcial chinesa por meio da própria técnica. As ideias complementares de *yin* e *yang* expressam-se qualitativamente nos movimentos, que se revelam, ao mesmo tempo, fortes e flexíveis. Nas técnicas do sistema louva-a-deus, em particular, temos frequentemente forças opostas coexistindo harmonicamente em um mesmo movimento.

Quando dizemos, neste trabalho, que a luta é um conflito natural ao ser humano, esta concepção em muito transcende a noção simplória de que uma atitude de luta resume-se a mera disposição para a briga. A arte marcial, ao contrário, com seus princípios éticos, frequentemente procura desconstruir este tipo de visão que se tem acerca do artista marcial.

Nem todas as culturas sistematizaram a luta com o refinamento com o qual os chineses o fizeram. No Brasil temos a capoeira, que é uma técnica de luta – tendo adquirido uma roupagem de dança e de jogo porque, de acordo com os mitos de sua criação, os escravos que a inventaram precisavam dissimular o próprio treinamento – e contempla também um aspecto ético, tanto no que se refere ao respeito pelo adversário quanto à busca de um aprimoramento de si. No entanto, seu lugar na sociedade brasileira não é o mesmo que aquele ocupado pelo *wushu*, na China, pois, neste e em outros países da Ásia, Europa e Oriente Médio, homens guerreavam antes do advento da arma de fogo, e o treinamento marcial era, de fato, um treinamento para a guerra. A história do Brasil testemunhou pequenas rebeliões, mas não se pode dizer que exista aqui uma cultura em torno da guerra, com sistematização do trabalho de corpo visando à eficiência marcial, como ocorreu em outros países. Existe, atualmente, uma valorização de artes marciais importadas, entre elas o *gongfu* – que, por sinal, tem no Brasil um número bastante expressivo de praticantes.

O respeito pelo adversário e a busca de um aprimoramento de si, tanto na arte marcial chinesa quanto na capoeira, na verdade não estão desvinculados, pois um leva ao outro: é preciso aprimorar-se para respeitar o outro e também é preciso respeitar o outro para aprimorar-se. Se eu não preservo meu colega de treino, com quem treinarei? As artes marciais, justamente por lidarem com a injúria física, não escapam a um conjunto de normas que regulamentem questões desta natureza, pois, se não tivessem princípios éticos fundamentando sua práxis, não se preservariam como atividade legalizada nas sociedades modernas.

Ainda que não exista uma arte que seja marcial – no sentido de ser uma técnica pensada para a guerra – e que seja, também, originariamente

brasileira, a luta é um ingrediente presente na ancestralidade de todos nós, e por isso todos têm potencial para praticar artes marciais, independentemente de terem ou não nascido em uma cultura que valorize esta prática; por esta razão, entendemos que, hoje em dia, tornou-se comum praticar alguma delas, como o jiu-jítsu, o muai thay, o aikido, o *gongfu* (que estão entre os mais procurados neste momento), ou aquelas que, no Brasil, são mais tradicionais, como o karatê ou judô.

Em algumas dessas artes marciais, o treinamento é voltado exclusivamente para o combate; outras possuem sequências coreográficas que o indivíduo pratica sozinho. No karatê, essas sequências são chamadas *kata*; no *gongfu* podem ser chamadas de *kuen*, rotinas ou simplesmente “formas”. Há sistemas de arte marcial chinesa que possuem poucas formas (por exemplo, o *win chun*), enquanto outros possuem um vasto conjunto de formas belas e apreciáveis. Adentramos, aqui, as especificidades técnicas do sistema louva-a-deus, retomando o que afirmamos no Capítulo 1 sobre a organização dos exercícios em quatro grandes categorias: 1) *kuen*, ou formas (técnicas realizadas individualmente); 2) os *sarn sao*, ou técnicas aplicadas em duplas; 3) os *ling*, ou lutas combinadas, também realizadas em duplas; e 4) o combate, que é o que nesta tese estamos chamando de luta. A distinção entre essas quatro categorias é fundamental para se compreender o que foi o recorte da pesquisa.

Ao iniciar-se no sistema louva-a-deus, o estudante aprende algumas formas e alguns *sarn sao*. As formas lhe fornecem um repertório básico que contém as características cinesiológicas dos movimentos do sistema, e os *sarn sao* propiciam uma iniciação aos exercícios de contato com o outro. Após alguns anos, o estudante começa a aprender os *ling*, o que exige que ele conheça várias formas e seja capaz de memorizar sequências longas de movimento. Apenas quando já é mais experiente, seu professor o inicia nos treinos de combate – aqueles em que um executante não sabe o que o outro irá fazer. Neste momento, ele precisa ter habilidade para combinar aleatoriamente os movimentos aprendidos sem saber como o outro responderá aos seus estímulos. Isto exige

uma habilidade de improvisação para a qual ele geralmente não foi treinado, pois, nos treinos, o professor frequentemente demonstra algumas combinações de golpes para que o aluno consiga usar em suas primeiras experiências treinando luta.

O treino que suscita no aluno a capacidade de criar ele mesmo combinações de golpes inusitadas é o treino de combate, que se inicia apenas no nível avançado e que ocorre em tempo muito rápido. É natural que os sistemas de *gongfu* não prevejam, em seu ensino, a luta em tempo lento, pois isso deturparia seu próprio objetivo. Esta foi uma das primeiras etapas deste trabalho: especular se improvisar com movimentos de luta em tempo lento afetaria, de alguma forma, o processo de aprendizagem dos artistas marciais e se auxiliaria na aquisição da habilidade de luta, ideia esta que norteou as práticas iniciais. Depois veio a percepção de que, ao contrário, o treinamento marcial poderia auxiliar na habilidade de improvisar em dupla de um bailarino. Naturalmente, a melhor forma de aprender a improvisar é improvisando, mas no *gongfu*, quando isto ocorre, já se está em situação de luta, com outros elementos envolvidos, como a velocidade, o medo e a ansiedade em relação a machucar o outro e machucar-se – os quais, via de regra, inibem a criatividade.

Perceber a luta como improvisação nos auxiliou a perceber ainda mais o *gongfu* como arte. A pesquisa trouxe evidências de que o substrato que move o artista marcial não difere tanto assim daquele que move o artista cênico. As finalidades destas duas modalidades artísticas são distintas (o artista cênico atua para alguém que assiste, enquanto na arte marcial não há um espectador, apenas ele como espectador de si), mas ambas tratam de um objeto semelhante: a materialização de um impulso em forma de movimento, o que ocorre mediante uma técnica. O étimo *gongfu*, conforme visto, significa “habilidade adquirida mediante um treinamento extensivo”, o que o aproxima etimologicamente da palavra técnica, derivada do *tekné* grego, e também da palavra arte.

Assim como houve, no movimento da dança moderna e pós-moderna norte-americana, um interesse pelas artes orientais, esta pesquisa foi conduzida a

partir de uma crença no fato de que beber em fontes orientais pode, de alguma forma, auxiliar o bailarino ocidental na busca de uma técnica que lhe permita acessar sentidos para o movimento expressivo. Muitos bailarinos e coreógrafos embrenharam-se e ainda se dedicam ao estudo de técnicas orientais para um aprimoramento técnico a ser instrumentalizado para a dança, conforme vimos no Capítulo 2. Um dos diferenciais deste trabalho em relação ao que já foi realizado na história da dança foi o aprofundamento do sentido da luta, considerando ela própria como um elemento poético. Nos laboratórios com artistas marciais, particularmente, a luta foi o ingrediente principal da poética dos produtos cênicos. Esta foi a razão de estes produtos terem evoluído até as etapas finais na forma de improvisação, e não como composições coreográficas: a luta, afinal, nunca é totalmente codificada, e, portanto, os artistas marciais conseguiram aderir com facilidade à linguagem da improvisação.

Quando dizemos que a luta nunca é totalmente codificada, há um aspecto interessante a salientar no que diz respeito às danças orientais que, via de regra, geralmente são codificadas, e também no caso delas isso não significa um cerceamento total das decisões tomadas no ato da cena. Bonfitto (1994), ao entrevistar o bailarino de kabuki, Miguel Falci Jr. (aluno da Escola de Dança Fujima), pontua que “é frequente, quando se fala de trabalho do ator nos teatros orientais, afirmar-se que, por serem linguagens já codificadas, elas dariam menos espaço à criatividade do ator” (BONFITTO, 1994, p. 62), ao que Falci Jr. responde:

Eu não concordo. O ator para conseguir transmitir algo no kabuki tem que superar as formas. Você “tem” as formas, mas pode executá-las de maneiras diferentes. É justamente este percurso que faz você chegar ao personagem (BONFITTO, 1994, p. 62).

Mesmo na dança clássica ocidental a codificação também prevê vazios a serem preenchidos pela intuição e sensibilidade do intérprete; o problema da codificação na dança clássica ocidental é que ela foi feita em um contexto histórico que já não existe mais. Os simbolismos das danças orientais, ao contrário, fazem

sentido para bailarinos e espectadores de seus países até hoje, porque seus mitos nunca foram desmistificados por um saber científico oficial.

Há ainda outro aspecto técnico a ser destacado no que diz respeito a habilidades trabalhadas nos exercícios de *sarn sao*, *ling* e combate, e que poderia ser levado em conta na formação de um bailarino: a facilidade de mover-se junto com o outro observada nos artistas marciais. As técnicas de *sarn sao*, *ling* e combate só funcionam se as percepções de si mesmo e do outro estiverem muito aguçadas. O objetivo destes exercícios, no *gongfu*, é justamente treinar o princípio de mover-se junto com o adversário, para aproveitar os impulsos de movimento do outro em benefício próprio. A capacidade de reagir ao outro deve, portanto, estar presente o tempo todo, e isto nos levou a associar os treinos de contato do *gongfu* à técnica de improvisação por estímulo-resposta, bastante difundida entre bailarinos. Em treinos de luta, os dois sujeitos estão tão sincronizados que se pode dizer que improvisam juntos. Esta foi, sem dúvida, a chave que levou à nossa hipótese de pesquisa, de que tal habilidade poderia beneficiar, também, bailarinos em formação.

3.1 Técnicas de contato no *gongfu* e no sistema louva-a-deus: *tui shou*, *chin-na*, *shuaijiao*, *sanshou* e o princípio *sticking hands* do sistema louva-a-deus

Existem no sistema louva-a-deus e em outros sistemas de *gongfu*, como o *tai chi chuan*, exercícios de aplicação em dupla que pretendem, além de ensinar golpes básicos de luta, aguçar a percepção do outro. Com os braços em contato, as duas pessoas movem-se percebendo a intensidade da pressão do toque do outro e, após alguns minutos de exercício, as duas pessoas passam a se mover juntas. Apesar de se tratar de luta, é um trabalho em parceria, principalmente considerando a importância dada ao código de ética presente na arte marcial chinesa, conhecido como *wude*, que preconiza o respeito e a valorização dos demais membros da comunidade como se fossem membros da família.

O *tui shou*, conjunto de técnicas aplicadas presente no *tai chi chuan*, é um exercício preparatório para a luta: os dois executantes realizam movimentos circulares e fluentes até que um deles decida aplicar um golpe. O termo *tui shou* pode ser traduzido por “mãos que empurram”, e exercícios com esta característica estão presentes também em outros sistemas de arte marcial interna, como o Pa Kua Chang (*Baguazhang*), o Hsing-I Chuan (*Xingyiquan*) e o I-Chuan (*Yiquan*). A ideia central destas técnicas é usar a força do adversário contra ele mesmo. O aprimoramento nestas técnicas depende da capacidade de relaxar o corpo, de aparar o movimento do outro, aderir e manter contato, aguçando a própria sensibilidade. O *tui shou* desenvolve, ainda, as habilidades de desviar do golpe do outro – para isso, geralmente o movimento se inicia no quadril e se desenvolve, em perspectiva circular, para as extremidades; e, também, de ceder à intenção do golpe do adversário, dependendo da força de um e do outro naquele determinado instante. Deste modo, o oponente não encontra um ponto de apoio e, assim, perde o equilíbrio.

Conforme vimos no Capítulo 1, tanto os artistas marciais quanto os bailarinos fizeram o exercício de improvisação por estímulo-resposta, muito comum em aulas de dança, em que uma pessoa movimenta-se reagindo ao toque da outra. Como os artistas marciais, particularmente, tinham experiência com as técnicas de contato que acabamos de descrever, seu estímulo-resposta ficava semelhante a um exercício de *tui shou*, porém os movimentos nem sempre eram finalizados como golpes: às vezes a movimentação da dupla levava a uma pegada (um praticante sustentando outro no ar), ou então movimentos com elaboração simbólica (abraço, fuga, entre outros). O *Estudo de Improvisação para Sonata para Cello e Piano de Rachmaninoff*, ilustra bem esta situação.

Outra categoria de técnicas de contato no *gongfu* é conhecida pelo nome *chin-na*, presente também em vários estilos, inclusive o louva-a-deus. Chow e Spangler dizem o seguinte a respeito do *chin-na*:

O Chin-Na afirmou-se como uma das principais artes marciais chinesas desde o seu aparecimento, cerca de 370 anos atrás, durante a dinastia Ming. Embora relativamente desconhecido nos países de língua inglesa, devido à falta de mestres legítimos de Chin-Na no Ocidente, elementos desta arte com base científica estão incluídos em praticamente todos os sistemas conhecidos de Kung Fu. Técnicas deste sistema, que envolvem imobilizar e derrubar, são utilizadas mais do que quaisquer outras técnicas de defesa mãos vazias¹⁰¹ (CHOW; SPANGLER, 1982, p. 76, tradução livre).

Chin-na pode ser conhecido também como *Qin-na*. O primeiro termo (*chin*, ou *qin*) significa “capturar”, “pegar”, “agarrar”, e o segundo termo (*na*) pode ser traduzido por “segurar”, “controlar”. Ou seja, o artista marcial segura o braço do oponente e, alinhando seu próprio esqueleto ao dele de uma maneira determinada, consegue imobilizá-lo e controlá-lo. As técnicas de *chin-na*, portanto, são técnicas de imobilização que fazem grande uso de torções, deixando a articulação do oponente em uma posição tal que se torna impossível, para ele, desvencilhar-se do opositor. Quanto à história desta técnica, Chow e Spangler afirmam:

(...)o Chin-Na desenvolveu-se no início dos anos 1600, quando oficiais do governo procuraram por métodos mais adequados para subjugar os criminosos sem necessariamente matá-los. O Chin-Na foi concebido como um sistema de captura e detenção (Chin significa "capturar", Na significa "segurar"). Como ele foi aperfeiçoado na dinastia Ch'ing posterior (AD 1644-1911), tornou-se parte do programa de formação básica para militares da China, bem como policiais das províncias. Enfatizando apreensão, torção e travamento das articulações, o Chin-Na também emprega pequenos chutes, socos e técnicas semelhantes às de muitos outros estilos de Kung Fu. A diferença essencial é que o Chin-Na não tem as longas formas predefinidas com função de memorização e prática, como a maioria dos sistemas chineses¹⁰² (CHOW; SPANGLER, 1982, p. 76, tradução livre, grifo nosso).

¹⁰¹ “*Chin-Na has taken a firm hold as one of the leading Chinese martial arts ever since its emergence approximately 370 years ago during the Ming dynasty. Although relatively unknown in the English-speaking world due to a lack of legitimate Chin-Na masters in the West, elements of this scientifically based art are included in virtually every known system of Kung Fu. Techniques of this seizing and throwing system are utilized more than any other empty-hand self defense style*” (CHOW; SPANGLER, 1982, p. 76).

¹⁰² “(...) *Chin-Na evolved in the early 1600s, when government officials sought more restraining methods to subdue criminals without necessarily killing them. Chin-Na was devised as a system of capturing and detaining (Chin means “to capture”, Na means “to hold”). As refinements were developed in the subsequent Ch'ing dynasty (a.D. 1644-1911), Chin-Na became part of the basic training program for Chinese military personnel as well as province policemen. Emphasizing*

Observamos, no trecho em destaque nesta citação, aquilo que afirmamos anteriormente sobre existirem sistemas que possuem muitas formas, como o louva-a-deus; outros que possuem poucas formas, como o *win chun*; e o *chin-na*, que, segundo os autores, pode ser considerado um sistema independente de *gongfu*, mas que também está presente como parte de outros sistemas, conforme explicado pelos autores.

É preciso considerar que mesmo os artistas marciais que são especialistas em um determinado sistema muitas vezes têm ou já tiveram experiência em outros, levando toda a sua experiência para a prática de ensino. Relembramos, também, o pensamento de Bruce Lee, que propõe transcendermos a divisão da arte marcial em estilos ou sistemas, centrando a habilidade marcial na experiência de cada um e na capacidade humana de expressar-se com seu corpo.

O *chin-na*, por prescindir de formas enquanto método de memorização e treinamento, configura-se essencialmente como uma técnica de contato, sempre treinada por duas pessoas. Podemos observar na Figura 26 uma técnica de *chin-na* praticada no sistema louva-a-deus, chamada *tin si sao*, que pode ser traduzido, aproximadamente, por “mão das mil agulhas”.



Figura 26. Técnica de *chin-na* treinada na escola pesquisada. Campinas, 2012.

seizing, twisting and locking of the joints, China-Na also employs short kicking, punching and striking techniques similar to those of many other styles of Kung Fu. The essential difference is that Chin-Na does not have prescribed performance sets or long forms of movement to memorize and practice like most Chinese systems.” (CHOW; SPANGLER, 1982, p. 76).

Para aplicar corretamente uma técnica de *chin-na* é necessário um bom conhecimento de anatomia, pois o ângulo entre os braços dos dois sujeitos precisa estar precisamente correto para que a técnica funcione:

O Chin-Na combina a aplicação do senso comum com o conhecimento de um médico de anatomia, ou seja, a estrutura óssea, formação de músculos e de todas as áreas vitais, especialmente do sistema nervoso. Em vez de gastar anos aperfeiçoando uma forma até que sua execução passe a fazer parte de sua natureza, o especialista em Chin-Na vai gastar seu tempo ganhando conhecimento sobre os meandros do corpo humano. Ele estuda como os músculos e os ossos se movimentam e como eles podem rasgar e romper. Ao analisar todo o sistema nervoso, ele aprende as localizações exatas das áreas mais vulneráveis do corpo. Ele entende como um puxão leve ou o pressionar de um dedo pode paralisar o braço do agressor; por sua vez, ele será capaz de restaurar a normalidade ao membro. O perito em Chin-Na compreende e age sobre os pontos fortes e fracos do corpo¹⁰³ (CHOW; SPANGLER, 192, p. 77, tradução livre).

Um equivalente do *chin-na* na arte marcial japonesa seria o aikido, ou mesmo o jiu-Jítsu, que também são artes marciais baseadas no princípio de agarrar, embora o *chin-na* seja mais antigo que estas¹⁰⁴. Uma semelhança entre estas artes pode ser estabelecida por não priorizarem o treino de formas, diferentemente do que ocorre em outros sistemas, como o louva-a-deus, *choy lay fut*, entre outros. O conhecimento aprofundado do corpo e de suas possibilidades articulares e musculares presente no aikido chamou a atenção de um bailarino pela primeira vez nos anos 1960-1970: Steve Paxton, conforme vimos no Capítulo

¹⁰³ “*Chin-Na combines common sense application with a physician’s knowledge of anatomy, i.e., bone structure, muscle formation and all the vital areas, especially those within the nervous system. Instead of spending years perfecting a set until it becomes second nature or an instinctual part of the performer’s being, the Chin-Na exponent will spend his time gaining knowledge about the intricacies of the human body. He will study how muscles and bones move freely and how they may rip and break. By analyzing the entire nervous system, he learns the exact locations of the most vulnerable areas of the body. He will understand how a slight poke or press of a finger may paralyze an aggressor’s arm; in turn, he will be able to restore normalcy to the limb. The Chin-Na expert comprehends and acts upon the strengths and weaknesses of the body*” (CHOW; SPANGLER, 192, p. 77).

¹⁰⁴ A Federação Paulista de Aikido atribui a Morihei Ueshiba, nascido em 1883, a criação do Aikido (FEPAI, 2012). Já o *chin-na*, conforme visto anteriormente, teve sua origem no início do século XVII.

2, derivou o contato improvisação das pegadas, quedas e rolamentos do aikido somadas à sua experiência em dança.

No universo das artes marciais chinesas encontra-se ainda o *shuaijiao*, também com grande enfoque para imobilizações e quedas. *Shuai* pode ser traduzido aproximadamente por derrubar, e *jiao* pode ser traduzido por chifres ou chifrar, resultando em “chifres que derrubam” ou “chifrar e derrubar”. Segundo Antunes:

Quando as técnicas com “mãos vazias” começaram a se desenvolver, elas primeiramente enfatizaram a luta com técnicas de agarrar e derrubar. O *Shuaijiao* desenvolveu-se a partir de técnicas primitivas de luta até se transformar em uma forma muito refinada de arte marcial. *Shuaijiao* é o estilo mais antigo de Wushu (mais conhecido no ocidente como Kung Fu), podendo-se encontrar na história escrita da China registros da prática de suas técnicas há quase 5.000 anos atrás (aproximadamente 2.700 a.C.), nos tempos do Imperador Amarelo, Huangdi (ANTUNES, *apud* INSTITUTO LAI KUNGFU, 2012).

Citamos, ainda, o *sanshou*, forma desportiva do combate dentro do *gongfu* e, portanto, com ênfase para o trabalho de contato, embora com pontos permitidos e pontos proibidos muito bem delimitados devido à vinculação com campeonatos:

O *Sanshou* (散手, literalmente, "punhos livres") é a forma desportiva de combate dentro do Kung-Fu. Sem perder potencial marcial, ele difere do combate tradicional por não empregar técnicas excessivamente perigosas como torções localizadas e golpes contra pontos críticos ou vitais como olhos, garganta, joelhos e genitais (SENDA, 2012).

Alguns participantes da pesquisa tiveram experiência em treino de *sanshou*, e isto também facilitou o aparecimento de pegadas (um sustentando o outro) nas improvisações, pois, no *sanshou*, um sujeito procura romper a conexão do outro com o solo para derrubá-lo e, muitas vezes, faz isso elevando momentaneamente seu adversário no ar.

O *sanshou* foi instaurado pelo governo chinês após a guerra da Coreia como forma de implementar o treinamento do exército. Paralelamente ao *sanshou*

utilizado no contexto militar, desenvolveu-se o *sanshou* desportivo que, conforme vimos, não emprega as técnicas letais presentes nos sistemas tradicionais (ataques nos olhos, garganta, genitais). O *sanshou* desportivo, como o próprio nome diz, foi desenvolvido para ser um esporte de competição, e nele faz-se uso de capacetes, luvas, caneleiras e coquilhas. Está associado ao termo *sanda*, que significa, literalmente, “luta livre”.

Finalmente, no louva-a-deus uma das características mais marcantes é o princípio de *sticking hands*, ou mãos coladas, que o aproxima, de certa forma, das artes marciais consideradas internas (*tai chi chuan*, *bagua*, *yiquan*). Certamente os socos e chutes são os aspectos mais visíveis da luta no louva-a-deus, mas eles são entremeados com técnicas de mãos coladas, o que leva um praticante deste sistema a invadir a guarda (equiparável à kinesfera) de seu adversário com muito mais facilidade.

Em todas as técnicas citadas, o uso do corpo como um todo é fundamental para a eficácia da técnica, seja o movimento das mãos sendo gerado a partir de uma espiral que nasce da coluna vertebral e reverbera para as cinturas pélvica e escapular, até repercutir nos membros; seja utilizando o corpo todo para aderir ao adversário e promover a queda, especialmente no caso do *shuaijiao* e do *sanshou*.

O uso do corpo inteiro presente nas diversas técnicas de contato das artes marciais chinesas foi estimulado durante os laboratórios da pesquisa, tanto com artistas marciais quanto com bailarinos, uma vez que a orientação era que utilizassem movimentos provenientes das diversas técnicas que cada um já havia treinado em sua história de vida. A arte marcial chinesa comum a todos os participantes artistas marciais era o louva-a-deus, mas, como afirmamos anteriormente, havia participantes com experiência em *sanshou*, karatê, judô, e até mesmo em lutas não orientais, como a capoeira. Todas as técnicas de luta foram tomando corpo, junto a movimentos do cotidiano, gerando, no caso dos artistas marciais, um caminho para a expressão, e, no caso dos bailarinos, um

caminho para a autoconsciência e a consciência do outro, o que também promove, em última instância, a expressividade.

Passamos, então, a perceber cada vez mais a arte marcial como uma elaboração estética, uma vez que a codificação das técnicas do *gongfu*, em geral – e do louva-a-deus especificamente – prevê uma preocupação com a forma dos movimentos como um elemento da própria linguagem corporal e que, além disso, a luta em si pode ser vista como um elemento poético quando se entende o conflito como uma experiência comum a todos os homens.

Situando o *gongfu* como sendo, ele próprio, uma elaboração estética, é mais simples compreendê-lo como uma experiência factível na formação de um bailarino. Ainda que não seja necessário uma experiência ser estética para ela ter validade enquanto treinamento, certamente tal característica ajuda a despertar nos bailarinos o desejo de experimentá-la – entendendo a *aisthesis* como faculdade de compreender pelos sentidos, sensibilidade – algo que não só está presente, como é fundamental à prática da arte marcial.

3.2 *Gongfu* como elaboração estética

Os artistas marciais que participaram da primeira etapa da pesquisa transcenderam suas condições de lutadores e mergulharam no universo da dança, transitando por áreas fronteiriças entre esta e a luta. Ao longo do caminho, surgiu o desejo de trabalhar com bailarinos – o que de fato viemos a fazer posteriormente. Naquele momento, no entanto, lançamo-nos uma pergunta: “Por que não trabalhar com artistas marciais em uma pesquisa sobre arte?”, o que nos levou à necessidade de conceituar o *gongfu* como uma elaboração estética.

Aprender a lutar envolve uma técnica, envolve “ganhar *gongfu*”; portanto, em nosso entendimento, trata-se também de uma arte, pois requer dedicação, disciplina e desejo de aprimorar-se. Envolve uma técnica de si, uma autoconsciência que resulte em movimento direcionado e motivado por uma intenção. O fato de haver intencionalidade leva automaticamente a um movimento

expressivo, e esta pode ser a chave para relacionar as artes marciais às artes cênicas. O que torna uma ação dramática, senão a intencionalidade por trás do gesto? O que é este algo que impulsiona o ator para o gesto expressivo e o artista marcial para um golpe eficaz? Este algo pode ser entendido como uma força motriz ligada àquilo que motiva o sujeito que dança¹⁰⁵, luta ou atua. Pode ser chamado de espírito, em uma acepção parcimoniosa, que não pretende complicar a arte, mas simplificá-la. Um espírito que move o corpo sem precisar ser uma entidade separada deste.

Embora a arte marcial seja reconhecida predominantemente pelo seu aspecto esportivo, o fato de ser arte é inegável, e reflete-se em seu próprio nome: não se diz esporte marcial, mas arte marcial. E ela é arte porque envolve o domínio de uma técnica, não no sentido moderno em que se pensa a técnica, mas de acordo com uma noção mais arcaica, considerando-se o contexto do pensamento ocidental, que seria o conceito grego de *tekné*. Arte e técnica, então, unem-se em um único conceito: não a técnica moderna ou tecnicista, mas a técnica entendida como meio para o desabrigo de uma verdade (discussão baseada em HEIDEGGER, 1997).

Técnica é uma palavra com um conjunto amplo de sentidos que, na maioria das vezes, não são excludentes. Pode ser usada com o sentido de meio para se atingir um objetivo – e, neste sentido, na área de dança ela ainda subdivide-se em categorias distintas, como técnica para realizar movimentos (como é normalmente vista, ou seja, entendida como sinônimo de exercícios técnicos), ou as técnicas de improvisação e de composição, ambas muito exploradas enquanto conteúdo disciplinar da dança, porém nem sempre vistas como técnica. Ainda vigora, entre muitos bailarinos, a ideia de que improvisar é lançar-se a realizar movimentos de forma assistemática; no entanto, proceder de

¹⁰⁵ A dança, em alguns casos, é desprovida da busca de sentido e, portanto, talvez não seja tão simples relacioná-la à luta quanto é relacionar o teatro à mesma; no entanto, no que concerne à esfera do treinamento, consideramos que o bailarino, ao treinar sua habilidade de lidar com o conflito, aprimora sua expressividade mesmo na dança pura – entendida como aquela em que se realiza o movimento desvinculado da ideia de ação – desenvolvendo, assim, sua habilidade em diferentes modalidades de dança.

forma sistemática no processo criativo não apenas não tolhe a criatividade do bailarino, como pode ajudá-lo a manipular os materiais levantados nas improvisações.

A palavra técnica pode, ainda, ser usada no plural, como sinônimo de exercício (técnicas de contato do *gongfu*, significando exercícios de contato do *gongfu*), e neste trabalho ela é usada desta forma em alguns momentos, pois na escola pesquisada é comum usar-se o termo desta forma. E há ainda o sentido – mais comum para os bailarinos – de técnica como aquilo que se adquire treinando várias técnicas – e que coincide com aquilo a que os chineses chamam de *gongfu*.

A raiz etimológica da palavra *gongfu* é semelhante à do termo grego *tekné*: está ligada à aquisição de uma habilidade mediante treinamento extensivo, mas que, ao mesmo tempo, não submete o sujeito à técnica. É esperado do artista marcial que ele domine as técnicas de forma natural e não obsessiva. Cada artista marcial realiza objetivamente os princípios de cada técnica, mas o resultado formal deste treinamento depende de cada corpo, de cada sujeito, de cada história. Em uma forma como *Bung Bo*, por exemplo, que é uma das mais difundidas do sistema louva-a-deus, ainda que dois praticantes realizem os mesmos movimentos, centrados na intenção dos golpes, cada um encontrará uma maneira própria de usar o peso, o tempo, a fluência e o espaço. Essas diferentes nuances acontecem porque o sujeito que realiza as técnicas é valorizado, diferentemente do que se observa, por exemplo, em um ballet como *O Lago dos Cisnes*, no qual, excetuando-se os solistas, é esperado dos bailarinos que pareçam iguais.

O *gongfu* não se trata de uma prática esportiva a ser treinada tendo em vista apenas a lapidação de um corpo anatomicamente mapeado – buscando, por exemplo, fortalecimento muscular para prevenir lesões e assegurar que o praticante esteja pronto para o próximo combate em um campeonato. O *gongfu* é uma experiência de vida, e os estilos tradicionais, particularmente, foram concebidos não para lutar em competições organizadas, mas para a defesa da própria vida.

Os campeonatos e competições de *gongfu* estão se proliferando, e pode-se dizer que grande parte dos praticantes brasileiros é movida pelo impulso de participar dos campeonatos regionais, interestaduais, brasileiro, sul-americano etc. Tais eventos têm seu valor, pois mantêm vivo, de alguma forma, o interesse por essas artes marciais. Na China também existem atualmente os campeonatos e competições, que já se faziam presentes em séculos passados. A própria história do estilo louva-a-deus tem em sua linhagem de mestres aqueles que participavam de campeonatos. No entanto, o *gongfu* foi criado para defender a própria vida, e essa ligação com a defesa da própria integridade física o torna indissociável da esfera da *aisthesis*, do sentir.

Nos atuais campeonatos de *gongfu* existem regras que determinam, mediante pontuação, quem será o vencedor da luta, e o uso de equipamentos de proteção (capacetes, luvas, coquilhas) tornou-se essencial. No entanto, o uso de equipamentos tolhe muitos dos movimentos presentes no *gongfu* tradicional, no qual acertar um ponto proibido pode significar a preservação da própria vida. O louva-a-deus, particularmente, tem inúmeros usos para as mãos que são inviabilizados pelo uso de luvas, a começar pelo próprio *diw sao*, movimento que caracteriza o estilo (ver Figura 27), ou então o *choi yang*, movimento em que os dedos indicador e médio perfuram os olhos do adversário, ou ainda o *sor how*, movimento de interceptar a garganta com a mão espalmada; e são justamente estes movimentos peculiares realizados com as mãos que levam a uma elaboração estética, segundo a qual o artista marcial preocupa-se com as formas que seu corpo desenha no espaço (correspondendo à esfera do apolíneo) e, também, com as pulsões que o motivam a mover-se (correspondendo à esfera do dionisíaco).



Figura 27. *Diw sao*, movimento de mãos característico do louva-a-deus.

Em Nietzsche, as ideias de apolíneo e dionisíaco sustentam outra dicotomia que é observável no universo da arte marcial chinesa: as formas de *gongfu* tornam aparentes as pulsões que surgem do conflito interno percebido em si mesmo pelo sujeito. Segundo Castro, Nietzsche fala das:

(...) "figuras penetrantemente claras" dos dois grandes deuses da arte grega que, segundo a interpretação heterodoxa de Nietzsche, são *Apolo* e *Dionísio*. Compreendidos como impulsos (*Triebe*) estéticos, poderes artísticos (*künstlerische Mächte*) que não pertencem ao homem, mas à própria natureza, são essas duas pulsões que determinam, em sua constante contraposição de origens e objetivos, o contínuo desenvolvimento da arte. Apolo, o deus da forma, que ilumina a arte do figurador plástico, a apolínea, e Dionísio, pai da arte não figurada da música. Impulsos que, nesta leitura inovadora, se encontram e se reconciliam na *tragédia ática*, onde a forma está a serviço do informe, da verdade dionisíaca que encena. Observamos, contudo, que esta filosofia da arte vai além da oposição entre forma (*morphé*) e matéria (*hylé*) que orienta a estética clássica: se a arte é, para Nietzsche, fruto da força transfiguradora da embriaguez, a aparência da forma não remete a outra coisa que não seja seu próprio trabalho de potencialização da vida (CASTRO, 2008).

O impulso de vida depende de faculdades tais como atenção, percepção e consciência, que, no treinamento marcial, são amplamente utilizadas. Toda a técnica do *gongfu* foi lapidada para ser treinada de forma concentrada, atenta e perceptiva, buscando-se a precisão do movimento sem separar a funcionalidade da estética, e é nesse sentido que aqui pensamos a estética: como *aisthesis*, ou sentir. Em outras palavras, as técnicas de *gongfu* dependem

do aguçamento da sensibilidade para funcionarem. Concentração, atenção e percepção coadunam-se em uma rede de percepções físicas que leva a um determinado conhecimento. Reportamo-nos às palavras de Santaella (1994) para uma conceituação inicial de estética, que posteriormente desenvolveremos:

A palavra “estética” é derivada do grego *aisthesis*, significando sentir. A raiz grega *aisth*, no verbo *aisthanomai*, quer dizer sentir, não com o coração ou com os sentimentos, mas com os sentidos, rede de percepções físicas (...). O termo é hoje tão largamente utilizado que pode servir para qualificar tanto as filosofias do belo, quanto a elegância de uma fórmula matemática, os objetos artísticos, ou até mesmo um crepúsculo, as cercanias do mar, um rosto trabalhado pelo tempo (...). Na história da Filosofia, contudo, essa palavra encontrou designações relativamente bem definidas. O primeiro a utilizá-la filosoficamente foi Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), em 1735, no texto denominado *Reflexões Filosóficas sobre Algumas Questões Pertencentes à Poesia*, onde ela foi definida como a ciência da percepção em geral. Na sua obra posterior, *Aesthetica*, essa ciência da percepção foi tomada como sinônimo de conhecimento através dos sentidos, a “perfeição da cognição sensitiva” que encontra na beleza o seu objeto próprio (...) (SANTAELLA, 1994, p. 11).

Segundo a autora, embora a palavra estética tenha sido inserida no contexto filosófico em 1735, desde o mundo grego já se formulavam questões relativas à estética, “especialmente no pensamento de Platão (428-348), em cuja obra encontramos a primeira teoria da arte e do belo de que temos notícia” (SANTAELLA, 1994, p. 12). A autora elucida que Platão levantou os problemas relativos à criação e Aristóteles foi o primeiro a formalizá-los, na *Poética*, “obra que, sem margem de erro, pode ser qualificada como a teoria da arte e crítica mais influente em toda a história do Ocidente” (p. 12).

Como ciência da percepção, a estética tem sido norte para muitos estudos nas diversas áreas artísticas, como as artes plásticas, a música, o teatro e a dança; não encontramos, no entanto, estudos brasileiros em estética sobre artes marciais chinesas e, tampouco, filósofos da arte que tenham se debruçado sobre esta questão, uma vez que é muito recente a disseminação das artes orientais no ocidente, ocorrida predominantemente no século XX. Mendonça elabora uma interessante comparação entre a filosofia e os pressupostos da arte marcial:

A teoria dos contrários, expressa por Heráclito (*apud*. BORNHEIM, 1991) na Grécia antiga e retomada por diversos pensadores, com destaque para Nietzsche, no século XIX, diz respeito à matriz teórica que pretendemos discutir ao longo destas reflexões, sobretudo por apontar a necessidade da busca de si. Esta teoria dos contrários permite a composição de forças opostas, isto é, de eros e tãatos, de vida e morte, de amor e corrupção, de vitória e derrota, não como forças estanques, mas como forças que se completam na oposição, buscando se superar continuamente. Desta forma, questionamos: em que consiste a filosofia das artes marciais na dimensão individual e interna? Ou, em outros termos, é possível afirmar a filosofia das artes marciais na dimensão individual e interna da luta? (MENDONÇA, 2013, no prelo).

Essas questões são respondidas pelo autor na obra citada, apontando para a asserção de que a prática da arte marcial tem um propósito de fortalecimento do indivíduo que se baseia na dimensão individual e interna da luta, sendo relacionável, portanto, à filosofia; para chegar a esta concepção, o autor estabelece uma comparação entre a biografia de Nietzsche e as características que definem um artista marcial:

Em que pese o fato de não se tratar de artista marcial ou sequer de um autor que tenha escrito sobre arte marcial, consideramos sua trajetória como típica de um exímio lutador. (...) Nietzsche (1999) foi um escritor, filósofo e filólogo, mas sua vida pode ser caracterizada como a de um lutador. Definimos lutador como aquele sujeito disposto a confrontar-se com suas fraquezas, com suas convicções, com suas verdades. Nietzsche foi um dos mais importantes críticos da história da filosofia e, na medida em que partia de sua autocrítica para criticar o conhecimento, e de sua busca interna para colocar em relevo a superação de seu tempo, pode ser aqui compreendido como um lutador por excelência (MENDONÇA, 2013, no prelo).

Uma relação entre a arte marcial chinesa e a filosofia ocidental foi vislumbrada, já há algumas décadas, por Bruce Lee, que cursou Filosofia na Universidade de Washington:

Minha especialização em filosofia era intimamente relacionada com a combatividade da minha infância. Eu muitas vezes me questiono sobre algumas coisas: O que vem depois da vitória? O que as pessoas valorizam tanto na vitória? O que é a glória? Que tipo de vitória é gloriosa? Quando o meu tutor me ajudou na escolha de meu curso, ele me aconselhou a fazer filosofia por causa da minha curiosidade. (...). Quando eu contei aos meus amigos que iria fazer filosofia, todos ficaram

maravilhados. Todos pensaram que era melhor eu ter escolhido Educação Física, devido ao meu vínculo com as artes marciais, porém eu estava interessado na filosofia. Por uma questão de fato, as artes marciais e a filosofia parecem ser antitéticas entre si. Mas eu acho que a parte teórica das artes marciais chinesas parece estar ficando indistinta. Cada ação deve ter os seus porquês e os para quê, e deveria haver uma teoria completa e eficiente para fazer um backup de todo o conceito da arte marcial chinesa. Eu desejo infundir o espírito da filosofia nas artes marciais, portanto, eu insisto tanto em estudar filosofia¹⁰⁶ (LEE, *apud* LITTLE, 2012, tradução livre).

Nosso propósito ao trazer esta breve discussão para o presente tópico é demonstrar a relação entre arte marcial e estética – um ramo da filosofia –, à medida que a autocrítica, a autossuperação e a dimensão interna da luta envolvem também a questão dos sentidos. É mediante a percepção do mundo externo que o homem pode estabelecer contato com o conflito interno entre as forças opostas que tem dentro de si. Como se dá, então, essa percepção do mundo externo, necessária para o contato com o conflito interior? Fisiologicamente, por meio dos cinco sentidos: visão, tato, olfato, audição e paladar, que se classificam como exteroceptores, à medida que respondem principalmente aos estímulos externos ao corpo, como a luz, o calor, som, odor, toque (LAMBERT, 2010). Já a percepção de si mesmo em interação com o mundo externo envolve outro mecanismo, conhecido como propriocepção:

(...) existe um sentido que monitora nosso corpo por dentro, permitindo-nos descrever nossas experiências cinestésicas internas. É um guia de máxima importância para a dança: o sistema proprioceptivo. Diretamente

106 No Original: "My majoring in Philosophy was closely related to the pugnacity of my childhood. I often ask myself these questions: What comes after victory? Why do people value victory so much? What is glory? What kind of "victory" is "glorious?" When my tutor assisted me in choosing my courses, he advised me to take up Philosophy because of my inquisitiveness. He said, "Philosophy will tell you what a man lives for." When I told my friends and relatives that I had picked up Philosophy, they were all amazed. Everybody thought it would be better to go into physical education since it was the only extracurricular activity I was interested in, from my childhood until I graduated from my secondary school, it was Chinese Martial Arts. As a matter of fact, martial art and Philosophy seem to be antithetical to each other, but I think that the theoretical part of Chinese Martial Art seems to be getting indistinct. Every action should have its why and wherefore; and there ought to be a complete and proficient theory to back up the whole concept of Chinese Martial Arts. I wish to infuse the spirit of Philosophy into martial art, therefore I insist on studying Philosophy" (LEE, *apud* LITTLE, 2012).

relacionado à percepção do movimento, com receptores sensoriais vinculados aos músculos, tendões e ligamentos, o sistema proprioceptivo informa onde as partes do corpo estão no espaço e em relação umas às outras, organizando a posição do corpo em relação à gravidade, à mobilidade contínua e ao ritmo dos movimentos (...). Nossa rede proprioceptiva sente mudanças nos tecidos – ângulos, pressões, torções, contrações, descompressão –, construindo uma imagem do nosso estado corporal. Sua relação com a atividade motora monitora desde os movimentos reflexos até complexas ações aprendidas. É o mecanismo fisiológico responsável pela eficiência das técnicas de trabalho corporal, que se pautam na integração corpo/mente. A investigação corporal e os trabalhos de reeducação do movimento estimulam diretamente a atuação desse sistema, criando novas sensações nos tecidos do corpo, que redefinem limites e possibilidades do organismo (LAMBERT, 2010, p. 46).

Existe ainda um terceiro sistema perceptivo, a interocepção, ligada às condições internas do corpo, referindo-se a processos fisiológicos involuntários como os batimentos cardíacos, a pressão sanguínea, entre outros. Lambert explica que “os receptores interoceptivos vestibulares da orelha interna são particularmente significantes para o movimento, porque eles informam sobre a mobilidade dinâmica do corpo no espaço/tempo” (LAMBERT, 2010, p. 93).

Segundo Lambert, com todos esses mecanismos perceptivos funcionando em harmonia, como um todo coerente, entra em ação um sexto sentido, o cinestésico, que seria o sentido do movimento:

Cinestesia refere-se a um conhecimento que procede da sensorialidade. Etimologicamente, significa sensação ou percepção do movimento. Em Educação Somática, essa palavra alude à interocepção que um indivíduo tem de seu corpo, proveniente dos sentidos internos – principalmente os proprioceptivos, incluindo também o tato, o olfato e o paladar. Podemos focar o corpo cinestésicamente de maneira objetiva – percebendo seu cheiro, peso, temperatura, tensão muscular – ou subjetivamente, o que essas percepções instigam no imaginário e na intuição (LAMBERT, 2010, p. 64).

A consciência dos três sistemas perceptivos citados e o aguçamento do sentido cinestésico concedem, tanto a um bailarino contemporâneo quanto a um artista marcial, uma consciência de si mesmo no espaço e de como se relacionar com o outro; no caso da arte marcial, essas percepções precisam ocorrer em

tempo rápido, em virtude do tempo próprio da luta – que não foi feita para durar. Lutar não é apenas reagir instintivamente com socos e chutes desprovidos de técnica: envolve uma elaboração requintada dos movimentos, realizada como se fosse reação instintiva, e é esse um dos aspectos que mais chamou nossa atenção para esta arte em específico.

A linguagem corporal presente no *gongfu* desvela uma luta simbólica. Mais do que isso, podemos dizer que o *gongfu* é uma luta poética, pois, diferentemente de uma briga de rua, suas técnicas envolvem cuidadosa sistematização, que é transmitida entre gerações, envolvendo um rigor para que os elementos técnicos e estéticos não se percam. Desta forma, é importante atentar para o lado estético do *gongfu*, pois suas características poéticas suplantam questões como o treinamento de força ou a preparação física para o combate – o que faz dele, segundo nosso ponto de vista, uma linguagem artística tanto quanto a dança, o teatro e demais modalidades reconhecidas como arte no ocidente.

O *gongfu* envolve um estudo acurado dos movimentos não apenas segundo suas características mecânicas, mas um estudo da maneira como esses movimentos são sentidos e percebidos pelo artista marcial. As primeiras formas de *gongfu* foram elaboradas em uma época em que não havia a possibilidade de registrar movimentos em foto ou vídeo para ensiná-los às gerações posteriores. As formas são, portanto, a mídia encontrada pelos ancestrais para a transmissão do conhecimento. Especulamos que o fato de serem belas está relacionado ao prazer em executá-las, pois, somente assim, seria possível assegurar a transmissão deste conhecimento. Os antigos mestres provavelmente não racionalizaram a questão a este ponto; mas pode-se afirmar que, intuitivamente, elaboraram coreografias de luta que satisfizessem tanto à necessidade de transmissão dos fundamentos de luta quanto à necessidade de serem estéticas para que seus discípulos não abandonassem o treinamento. À medida que o sujeito se sente bem realizando as formas e gosta, também, de observá-las sendo

executadas por outros artistas marciais, o conhecimento se dissemina tanto como técnica de luta quanto como arte.

3.3 *Gongfu* e *tekné*: uma analogia

Ao explorar a etimologia do termo *gongfu* – que, conforme vimos, refere-se não exatamente à arte marcial, mas à habilidade que se conquista após muitos anos treinando esta arte – foi possível traçar uma analogia com o termo *tekné* e relacioná-lo, desta forma, à arte ocidental. Para tal, buscamos apoio em pensadores das tradições filosóficas ocidentais, primeiro devido ao acesso mais fácil – tendo em vista que o acesso ao pensamento chinês é um tanto restrito para quem desconhece o idioma em qualquer uma de suas formas (mandarim, cantonês e outros dialetos) –, segundo porque falamos de um *gongfu* praticado no Brasil, que sofre influências culturais que superam aquelas circunscritas ao território e à cultura chinesa. Vejamos uma analogia entre os termos *gongfu* e *tekné* que estabelecemos em trabalho anterior:

O termo *gongfu* não é de fácil tradução. Seu sentido está ligado à aquisição e aprimoramento de uma habilidade, não apenas esportiva ou artística. Quando uma pessoa torna-se especialista em qualquer prática mediante um treinamento árduo, pode-se dizer que ela “ganhou *gongfu*”. A expressão “ganhar *gongfu*” tem implícita a ideia de uma mudança de *status* adquirida ao longo dos anos de treinamento em alguma habilidade. Percebe-se que esta compreensão do termo não difere muito da ideia de *tekné*, que significa “modo exato de fazer uma tarefa” (Bosi, 1991). O termo *tekné* era usado pelos gregos especificamente para se referir a afazeres que hoje em dia são identificados como artísticos, como a música ou a pintura (ANDRAUS, 2010, p. 190).

Essas atividades eram geralmente transmitidas de pai para filho, seguindo uma tradição oral, de forma muito semelhante àquela segundo a qual se deu a transmissão das artes marciais na cultura chinesa até aproximadamente a década de 1960. Nesta ocasião, com a divulgação do *gongfu* pelo cinema e seriados de televisão, especialmente na figura de Bruce Lee (cf. ANDRAUS; SANTOS; MENDONÇA, 2011), houve um aumento da procura pelo *gongfu* e os

mestres começaram a ensinar, inclusive, para ocidentais. Mesmo no ocidente, foi desta forma que as tradições foram transmitidas entre gerações, e há termos nos vários idiomas (*mestiere*, no italiano; *métier*, no francês) para identificar este saber artesanal transmitido de pai para filho e que envolve uma vida de dedicação para o aprimoramento de uma técnica.

Enquanto a noção moderna de técnica envolve a ideia de submeter a natureza ao controle humano – e, no caso do bailarino, submeter a si mesmo a um domínio corporal que lhe permita realizar movimentos, muitas vezes, sobre-humanos¹⁰⁷ –, na noção antiga de técnica o sentido era mais próximo da ideia de permitir que a natureza se revele, como na acepção de Heidegger¹⁰⁸, que utiliza o termo *desabrigar* para expressar esta comparação, diferenciando a técnica moderna daquilo que, segundo ele, seria a essência da técnica:

A técnica não é [...] meramente um meio. É um modo de *desabrigar*. Se atentarmos para isso, abrir-se-á para nós um âmbito totalmente diferente para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do *desabrigamento*, isto é, da verdade (HEIDEGGER, 1997, p. 53).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Nachmanovitch (1993) cita em seu livro *Ser Criativo: o poder da improvisação na vida e na arte* a ideia de Michelangelo, que dizia: “A estátua já está contida na pedra, sempre esteve na pedra desde o princípio dos tempos, e o trabalho do escultor é *vê-la e libertá-la*,

¹⁰⁷ Lambert (2010), baseada em Foucault, elabora uma crítica ao corpo dócil, que não podemos deixar de equiparar ao corpo de muitos bailarinos hoje: “É dócil o corpo passível de coerção, o corpo que pode ser manipulado, que aceita ser reduzido à noção de corpo-objeto; ser transformado e aperfeiçoado como uma adaptação, uma capacidade, útil aos parâmetros dominantes, mas ao mesmo tempo diminuído em sua força política de questionamento prático ou ideológico da realidade (FOUCAULT, *apud* LAMBERT, 2010, p. 22). A autora afirma também que “No caso da arte da dança, essa visão automatizada do corpo-objeto reverberará no artista por meio da obediência a uma postura estética que codifica o uso do tempo, do espaço e das formas de movimento, fechando-se a um olhar experimentador” (LAMBERT, 2010, p. 19). O *gongfu* aproxima-se muito mais de uma visão antiga de técnica do que desta visão calcada na ideia de domínio do homem sobre a natureza, e prevê, portanto, um desvelamento do potencial marcial e expressivo do homem, e não a subjugação deste a uma ou outra técnica específica.

¹⁰⁸ Filósofo alemão do século XX, influenciado por Kierkegaard, Nietzsche e por seu mestre, Edmond Husserl, fundador da fenomenologia, seguia ele também como método a fenomenologia e a hermenêutica.

retirando cuidadosamente o excesso de material” (p. 17, grifos do autor); ou seja, a mesma noção de desabrigoamento ou desvelamento de uma verdade.

Para os gregos, a *tekné* era um meio de expressão de algo que vinha de uma fonte mais primária – a própria natureza. O artista ou artesão dava forma à pedra, ao couro, às fibras dos tecidos, e o enfoque estava mais naquilo que era produzido do que no eu do artista. Na arte ocidental antiga, pode-se falar de um eu que, na verdade, pressupõe um não-eu, porque a criação tem uma importância igual ou maior que o próprio artista. Este não-eu está, igualmente, presente no treinamento do artista marcial, posto que o *gongfu* recebeu muitas influências das principais correntes do pensamento chinês, como o taoísmo e o budismo; neste último, particularmente, a doutrina do não-eu (*anatta*) sugere a inexistência de uma essência pessoal imutável e independente, contrapondo-se, neste aspecto, ao *atman* da doutrina hinduísta, que corresponderia à ideia de um eu transcendente, e também à maior parte das crenças e religiões ocidentais.

O budismo teve origem na Índia, com Gautama Sakyamuni (aprox. 560-480 a.C.), contemporâneo de Confúcio¹⁰⁹, e chegou à China por volta dos séculos III e IV, revolucionando a percepção chinesa, que já se encontrava em processo de transformação devido à queda da dinastia Han. Durante os quatro séculos desta dinastia, criaram-se instituições e hábitos políticos que levaram à consciência de uma identidade chinesa: “A visão de mundo característica dos Han ultrapassa de longe [...] os limites históricos da dinastia que deu seu nome à etnia propriamente e à língua: é a partir de então que os chineses começam a perceber-se como ‘os participantes de uma mesma civilização’” (CHENG, 2008, p. 329).

Com o fim da dinastia Han ocorreu uma ruptura política: Cao Pi tornou-se o primeiro imperador da dinastia Wei (220-265), que controlava o Norte da

¹⁰⁹ “Príncipe herdeiro de um pequeno reino aos pés do Himalaia, foi educado numa vida de luxo e de prazeres, que ele abandona para abraçar a vida de religioso mendicante, após ter tido – por ocasião de quatro saídas em que é surpreendido sucessivamente pela visão de um velho, de um doente, de um cadáver e de um monge munido de sua tigela de esmolar – a revelação de que “tudo é ilusão (*mâyâ*)”. Aos 35 anos, tendo atingido a iluminação sob a árvore da Iluminação (*bodhi*), é conhecido como o Buda, “o Iluminado”. Em seguida, passa o resto da vida a ensinar (sua primeira pregação é o famoso sermão de Benares) e morre em *parinirvâna* com a idade de 80 anos” (CHENG, 2008, p. 393).

China; Shu detinha o comando do Sudoeste da China; e Wu comandava o Sudeste, época que ficou conhecida como o período dos Três Reinos. O império chinês só foi reunificado pelos Sui, em 589 (CHENG, 2008, p. 366).

A divisão geopolítica em Norte e Sul levou a uma mudança no pensamento chinês: desfez-se a visão unitária presente na dinastia Han e passou a existir, nos debates intelectuais, um impulso para a criatividade individual, abrindo-se caminho para a influência budista recém-introduzida no território chinês.

O budismo é um universo muito amplo, e ultrapassa os propósitos desta pesquisa desvendar seus pormenores; importa salientar, por ora, que existem diferentes correntes do budismo na China, mas que em todas elas está envolvido um conjunto de exercícios visando à ampliação da percepção e, igualmente, isto ocorre na prática da arte marcial chinesa.

Exercícios de percepção e atenção estão sempre presentes no *gongfu*, pois o que está em questão é a defesa da própria vida. Em uma situação de luta, a origem do ataque, no corpo do outro, e a parte do seu corpo que o atacante tem como alvo são sempre imprevisíveis, especialmente no louva-a-deus, um estilo rápido em sua essência. Isto exige que o praticante transite o tempo todo entre: 1) percepção de si; 2) atenção ao outro; e 3) estar “em guarda”, em estado de prontidão – que seria uma atenção ao todo. Existe uma diferença sutil entre as duas últimas: enquanto estar atento ao outro pressupõe o direcionamento da atenção a um adversário real, estar em guarda implica estar atento a um número amplo de possibilidades.

As possibilidades de ataques que o adversário pode desferir contra o sujeito serão imperceptíveis se ele estiver focado apenas em si mesmo. No *gongfu*, essas três modalidades de atenção precisam ser constantemente treinadas, depuradas, e consideramos que este treino de atenção pode trazer benefícios à experiência de um bailarino, à medida que desenvolve a capacidade de trabalhar em conjunto. Evidentemente existem na dança contemporânea sistemas que promovem esta habilidade, especialmente as técnicas somáticas,

que têm no trabalho de atenção-percepção-ação o seu carro-chefe; no entanto, em alguns casos a aplicação de métodos somáticos à dança poder leva à falsa impressão de que basta aguçar a percepção de si, enquanto, na verdade, é fundamental que o bailarino, no trabalho somático, seja direcionado a não se aprisionar demais às sensações, conforme apontado por Fortin e Long (2005). Já a arte marcial desenvolve necessariamente a atenção ao outro, pois este é um pressuposto da própria situação de luta. Não é um estado no qual se pretende chegar, mas um estado que é condição para a própria execução da técnica. Além disso, a marcialidade coloca o sujeito frente a frente com seus medos¹¹⁰, sua própria agressividade e suas fraquezas:

A arte marcial, em sentido *lato*, diz respeito ao uso do corpo como instrumento para o fortalecimento do sujeito. Desse modo, contra as doenças e fraquezas internas, o sujeito das artes marciais busca sua dimensão individual e interna, isto é, busca trabalhar a força reconhecendo a fraqueza que tem, da mesma forma que busca trabalhar a segurança a partir da insegurança que vive. A compreensão da arte marcial, então, diferente de um conjunto de técnicas que buscam preparar o sujeito para a guerra contra o outro: diz respeito à contínua busca interna do indivíduo em relação às suas fraquezas (MENDONÇA, 2013, no prelo).

Embora a dança moderna tenha se apropriado de princípios do pensamento oriental (cf. WHEELER, 1984), não se pode dizer que tenha se apropriado especificamente deste princípio de luta contra as próprias fraquezas, pois a assimilação foi sempre feita tendo em vista objetivos inerentes à própria dança. A relação entre a dança e as formas coreográficas de *Tai Chi Chuan* é um tanto óbvia, mas um estudo aprofundado das aplicações marciais de cada movimento do *Tai Chi Chuan* geralmente escapa aos interesses de um bailarino e é deixado de lado. Conforme explicitado, no *gongfu* existem as formas e as

¹¹⁰ Sobre a questão do medo, Mendonça afirma: “Ao superar o medo e, portanto, o terceiro exemplo aqui discutido, o indivíduo fica pronto para a luta contra suas fraquezas e, portanto, interlocutor de si mesmo. Esta preparação para a luta revela o que tem a arte marcial de mais concreto e sublime: seu telos, a superação de si mesmo. A superação do medo não significa não sentir mais o medo, mas a capacidade de lidar com ele de forma franca, direta e objetiva” (MENDONÇA, 2013, no prelo).

aplicações, além dos exercícios de *Qigong* (trabalho de energia interna baseado na sincronicidade entre respiração e movimento), e parece-nos que a grande tendência dos bailarinos é apropriarem-se das formas e/ou dos exercícios de *Qigong*, deixando de lado a compreensão das aplicações de luta. Podemos especular que evitar as aplicações é evitar deparar-se justamente com as próprias fraquezas – pois é no treino de luta aplicada que o artista marcial se expõe ao risco de perder; seria, então, uma fuga de si, característica do homem moderno, como elucida Mendonça:

A fuga de si caracteriza o homem moderno e, em se tratando do artista marcial, sua meta coincide com o conhecimento de si; logo, o interlocutor a quem dirigimos nossa atenção busca sua singularidade e isto se dá na solidão. É importante registrar que este conhecimento de si ocorre na dimensão individual e solitária e, por esta razão, muitos indivíduos fogem desta possibilidade. Ao fugir de si, o indivíduo se apequena e, pequeno, não é capaz de saltar para o cume da montanha para exercer a liberdade do espírito (MENDONÇA, 2013, no prelo).

Quando um bailarino escolhe se apropriar apenas dos aspectos que lhe interessam de uma arte marcial, estaria ele evitando os aspectos que não seleciona? Ou tratar-se-ia apenas de uma distorção devida ao fato de os conteúdos se perderem na transmissão oral de um saber? É fato que, mesmo no universo da arte marcial, há quem treine sem ter clareza das aplicações dos movimentos que está realizando. O *gongfu* tem despertado o interesse de bailarinos na condição de técnica de si, como um reflexo da pós-modernidade na dança, pois esta técnica de si leva a certo tipo de estética baseado na necessária presença do sujeito no momento da ação. Para ser técnica de si, no entanto, o aspecto marcial não pode ser deixado de lado.

3.4 *Gongfu* como técnica de si

Como vimos, as artes marciais chinesas geralmente são valorizadas no mundo ocidental enfatizando-se o aspecto do autocuidado, e a questão da luta é

relegada a um segundo plano. A cultura ocidental valoriza aquilo que aparece, o que é evidente, e a luta diz respeito a um conflito interno que, muitas vezes, é ignorado. Além disso, no contexto dos movimentos é dada ênfase para as formas (porque estas aparecem enquanto fenômeno) e para os treinos de *Qigong* (porque estão ligados à manutenção da saúde), e as aplicações marciais dos movimentos vão, ao longo dos anos, se perdendo. Nós, ocidentais, por termos historicamente realizado uma cisão entre corpo e espírito, sentimos uma necessidade de voltar o olhar para a recuperação da capacidade de autocuidado e, ao notar que as práticas orientais possuem este aspecto, passamos a idealizá-las e querer aproveitar delas justamente este fator; mas não podemos ignorar a arte marcial em sua completude:

Não é verdade (...) que toda técnica oriental busque exclusivamente um cuidado de si. Nas artes corporais japonesas a força do “cuidado de si” é evidente devido à influência zen, muito expressiva naquele país. Na China, no entanto, com sua pluralidade étnica, política, idiomática e, inclusive, filosófica – as principais correntes filosóficas chinesas, budismo, confucionismo e taoísmo, são diferentes entre si – verifica-se, entre as artes marciais, desde aquelas que priorizam aquilo que se poderia chamar de “técnicas de si”, aludindo ao pensamento de Foucault (2006), até aquelas nas quais essas técnicas existem, mas são menos expressivas (ANDRAUS, 2010, p. 194).

Menos expressivas, neste caso, não significa que sejam menos importantes, mas que são um dentre muitos conteúdos a serem praticados pelo artista marcial. Espera-se que o praticante dedique-se sozinho ao trabalho de *Qigong* e, nos treinos, maior ênfase é dada às formas e técnicas de luta aplicadas.

Poderíamos classificar as técnicas de si, no universo das artes marciais chinesas, como aquelas agrupadas sob o nome genérico de *Qigong*. Para uma definição de *Qi*, ou *Chi*, reportamo-nos a Yin Hui He e Zhang Bai Ne, para quem o *Qi* seria “[...] a substância da matéria que está em movimento. Ela é tão fina, que não há nada no seu interior, e tão grande, que não há nada no seu exterior. Tudo o que é matéria é resultado do *Qi* em movimento” (HE; NE, 2001, p. 5).

No sistema louva-a-deus, os exercícios de *Qigong* estão agrupados sob o nome de *Lohangong*. O *Qigong*, além de ter caráter terapêutico, tem o sentido mais amplo de fortalecer o espírito – e, neste íterim, consideramos ser possível estabelecer uma analogia entre o *Qigong* e as técnicas de si aventadas por Foucault (2006). Ele fala sobre o termo grego *heautoû epimeleîsthai*, que significa “ocupar-se consigo mesmo” – não no que diz respeito a ocupar-se com a saúde, os bens materiais ou relacionamentos amorosos, mas ocupar-se consigo mesmo na condição de “[...] sujeito da *khrêsis* (com toda a polissemia da palavra: sujeito de ações, de comportamentos, de relações, de atitudes)” (FOUCAULT, 2006, p. 72). Diz o autor:

Havia, se quisermos, muito antes de Platão, muito antes do texto do *Alcíades*, muito antes de Sócrates, toda uma tecnologia de si que estava em relação com o saber, quer se tratasse de conhecimentos particulares, quer do acesso global à própria verdade. A necessidade de pôr em exercício uma tecnologia de si para ter acesso à verdade é uma idéia manifestada na Grécia arcaica e, de resto, em uma série de civilizações, senão em todas, por certo número de práticas que passo a enumerar e que evoco muito sistematicamente (FOUCAULT, 2006, p. 59).

As práticas enumeradas por ele consistem em ritos de purificação, de concentração da alma, a técnica do retiro e a prática da resistência. Sobre os ritos de purificação, ele elucida que, na Grécia arcaica, estes eram considerados necessários para ter acesso aos deuses, para praticar sacrifícios, para ouvir o oráculo ou interpretar sonhos. Sobre a concentração da alma, esta era considerada “móvel”, passível de ser agitada e influenciada pelo mundo externo; logo, eram necessárias técnicas que evitassem sua dispersão. O retiro era considerado “[...] uma certa maneira de desligar-se, de ausentar-se – ausentar-se mas sem sair do lugar – do mundo no qual se está situado” (FOUCAULT, 2006, p. 60), que poderia ser chamada de “técnica de uma ausência visível”. A prática de resistência, que seria um quarto exemplo de técnica de si, consistiria em praticar a habilidade de resistir a provações dolorosas e difíceis e a tentações.

Práticas semelhantes a essas estão presentes nas tradições do *gongfu*, assim como de outros povos. Na dança pós-moderna, observa-se uma retomada das técnicas de si como meio de potencializar a capacidade criativa e expressiva, como vimos nas técnicas somáticas emergentes nos anos 1930, que foram rapidamente assimiladas por bailarinos e coreógrafos em busca de um sistema de treinamento que rompesse com os ditames do treinamento em dança clássica, desafiando a dor e o sofrimento impostos aos bailarinos. Muitas propostas de treinamento em dança contemporânea assemelham-se às práticas de cuidado de si presentes entre os gregos e os orientais: o movimento deve partir da respiração, e ser, portanto, orgânico, privilegiando-se o autocuidado, e é a partir da valorização da subjetividade que se inicia o processo criativo.

Muitos artistas do período pós-moderno buscaram em fontes orientais a inspiração para ressignificar a técnica e transcender a visão tecnicista da técnica. Não foi a primeira vez, no entanto, que ocidente e oriente dialogaram na História: na própria filosofia ocidental citamos Heráclito ao afirmar que “não se entra no mesmo rio duas vezes”, ou no fragmento já citado “[...] tudo se faz por contraste, da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (*apud* BORNHEIM, 1991, p. 36), pensamentos facilmente relacionáveis com aqueles presentes nas correntes de pensamento orientais.

Sugerimos que, ao abordar as artes marciais chinesas, não fiquemos presos à idealização de que somente nelas existe a preocupação com o cuidado de si (como se pôde observar, havia esta preocupação no ocidente desde o pensamento grego), e também de que nelas somente existe tal preocupação – pois o objetivo delas é o aprimoramento em luta, e o cuidado de si é apenas parte de seu sistema. O *Tai Chi Chuan*, por exemplo, é frequentemente procurado por pessoas que almejam uma prática de meditação em movimento; de fato ele tem esse aspecto, mas não se pode ignorar que se trata de uma arte marcial. Em nossa compreensão, ao apropriar-se da experiência em arte marcial enquanto treinamento técnico, não basta o bailarino atentar apenas para os aspectos que lhe interessam, seja o cuidado de si ou habilidade técnica de execução das formas

individuais: é necessário um mergulho mais aprofundado no universo das artes marciais para assimilá-las com toda a marcialidade que elas implicam – ou seja, com compreensão efetiva dos princípios de luta –, conforme enunciamos anteriormente e aprofundaremos no Capítulo 4.

Todos os sistemas de *gongfu*, sejam eles internos ou externos, são marciais: ainda que possam ter o cuidado de si como parte de seu sistema, não se resumem a isso. De todos, o *Tai Chi Chuan* é, sem dúvida, o mais confundido com terapia: muitas pessoas praticam esta arte marcial no Brasil sem saber aplicar marcialmente os movimentos que executam, visando apenas ao objetivo de cuidar de si.

As razões que levaram à disseminação da visão da arte marcial chinesa como terapia não são claras. Possivelmente os próprios chineses que imigraram para o ocidente, predominantemente para os Estados Unidos, ao longo do século XX, tenham utilizado este aspecto – de fato existente no *gongfu* – como forma de divulgar o trabalho e conseguir alunos, posto que a valorização do cuidado de si, como visto em Foucault, estava se tornando uma preocupação importante no início do século XX, diante da evolução tecnológica desenfreada e geradora de conflitos das mais diversas ordens na sociedade ocidental. No entanto, o *gongfu* é marcial em suas origens, e também o é em sua própria essência: não se deve treiná-lo, seja ele um estilo externo ou interno, sem o objetivo de aprender a lutar. No treinamento do bailarino, em particular, a experiência em *gongfu* não pode resumir-se a aprender as coreografias das formas ou os exercícios de *Qigong*, mas é fundamental a experiência em técnicas de contato.

Salientamos, enfim, que o *gongfu* contempla em seu sistema técnicas de si, mas não se resume a isto. Da mesma forma, as vertentes pós-modernas da dança que voltam seu olhar para o cuidado de si, por mais que pretendam fomentar o autocuidado do intérprete, não podem ficar limitadas a este autocuidado como um objetivo em si mesmo. O objetivo da arte marcial é a luta, e o cuidado de si é apenas um meio; igualmente, o objetivo da dança é a expressão, e o cuidado de si é apenas um meio.

É importante salientar que o cuidado de si, hoje, é uma discussão muito ampla, presente em diversas áreas de conhecimento e entre públicos diversos, especialmente porque o século XX testemunhou uma valorização da medicalização que gerou uma resistência da população e propulsionou no homem pós-moderno o desejo da autonomia, que inclui uma retomada do *heautoû epimeleîsthai*, ou cuidado de si. Conforme afirma Moulin:

(...) o domínio da medicina encontrou o seu limite em uma resistência da população a abdicar de sua autonomia. A multiplicação de suas intervenções, algumas delas tocando a integridade da pessoa, seus modos de reprodução e sua maneira de morrer, suscitou a inquietação da própria corporação, que permitiu a seu lado um lugar para a sociedade civil e para as autoridades políticas e religiosas. A história do corpo no século XX é a de uma expropriação e de uma reapropriação que talvez chegue um dia a fazer de cada um o médico de si mesmo, tomando a iniciativa e as decisões com pleno conhecimento de causa. Sonho encorajado pela ideia de uma transparência do corpo, um corpo totalmente exposto, explorado em suas profundezas e, afinal, diretamente acessível ao próprio sujeito (MOULIN, 2009, p. 15).

Por que enfatizar que o *gongfu* não se limita à ideia de autocuidado e autoconsciência, se este é justamente o aspecto desta arte que vem auxiliando na tradição da dança e que, nos laboratórios práticos desta pesquisa, acreditamos que também tenha ajudado os artistas marciais a atingirem rapidamente a prontidão necessária para as improvisações em duplas? A razão é que, embora o autocuidado e a autoconsciência sejam subjacentes ao treino de *gongfu*, eles vêm como consequência do treinamento; então, esses aspectos não precisam ser buscados pelo sujeito: eles serão desenvolvidos naturalmente se o bailarino se dedicar a um treinamento em *gongfu* sem se preocupar em como relacioná-lo à dança.

Quando uma pessoa decide treinar arte marcial apenas para melhorar sua qualidade de vida, o que se observa é que, depois de poucos meses, ela desiste de treinar. A melhora na qualidade de vida ou no estado de saúde é um reflexo da transformação interior que o *gongfu* viabiliza, e esta transformação só acontece se a pessoa pratica o *gongfu* em sua plenitude. Analogamente, não

adianta o bailarino treinar *gongfu* pensando em instrumentalizá-lo para sua dança. Ainda que ele não venha a se tornar um artista marcial, é necessário um mergulho efetivo no *gongfu* e a vivência de todos os seus princípios, inclusive e, principalmente, o aspecto da luta, o que só pode se dar mediante um aguçamento dos sentidos – portanto, de uma experiência estética nesta arte marcial.

3.5 Conceituando luta: ética marcial, conflito, efemeridade e construção de sentido

Quando falamos em assimilar a marcialidade do *gongfu*, não nos referimos ao aspecto da agressão contra o outro, mas à clareza de como funcionam os movimentos que se está realizando. Obviamente, quando se tem êxito em um movimento de luta, a agressão é uma consequência; e, para isso, existe em todas as artes marciais asiáticas alguma espécie de código de ética que assegure o cuidado em relação ao outro. No *gongfu*, este código de ética é designado pelo termo *wude*:

O artista marcial é sempre orientado a não acertar o golpe. Deve treinar com intencionalidade, porém controlando sua força, pois no ambiente de treino está em família. Seu professor é considerado um pai e seu colegas de treino são considerados irmãos e irmãs (...), aos quais ele deve respeitar, se forem mais velhos, e proteger, se forem mais novos. Existe um código de ética marcial, denominado *wude*, que preconiza uma conduta esperada por parte do artista marcial, como respeitar e honrar a tradição, ser leal consigo mesmo e os demais e honrar sempre seus mestres. Assim, o treinamento em artes marciais pode ser profícuo [no que diz respeito ao controle da agressividade], ao suscitar no sujeito atitudes como o respeito e a valorização do outro (ANDRAUS, 2013, no prelo).

Valorizar o outro, na arte marcial, é um pressuposto para valorizar a si mesmo: as duas virtudes não se desenvolvem a não ser de forma conjugada. A valorização e a preservação do outro, no entanto, não exclui do universo marcial a questão do conflito, especialmente considerando-se a natureza dialética da luta interior inerente a todo ser humano. Sobre a tensão emergente de conflito entre

forças opostas, Heráclito, conforme afirmamos anteriormente, foi um filósofo que a percebeu e assumiu como princípio de transformação, o que Almeida (2007) explica na seguinte passagem:

(...) Heráclito de Éfeso aparece como o primeiro cosmologista que verdadeiramente intuiu a tensão criativa suscitada pela guerra que, incansavelmente, travam entre si os diferentes “opostos”. Uso o adjetivo substantivado “oposto” porque não tenho outro que possa melhor designar as diversas forças que, lutando umas contra as outras e cooperando umas com as outras, não cessam de se incluir, de se entrelaçar, de se separar, de se superar e, por isso mesmo, de se transformar. Não se trata pois de uma “oposição” no sentido de uma irredutibilidade ou de uma autonomia absoluta por parte das forças ou das pulsões que conflitam ou que se “opõem” *mutuamente*. Aliás, não haveria nenhum sentido falar de “irredutibilidade” ou “autonomia absoluta” no seio de um conflito, visto que todo conflito já supõe relação de forças e, portanto, troca, superação e participação no mesmo universo simbólico, na mesma linguagem. Só posso combater o meu inimigo se eu conhecer, falar e, melhor ainda, *amar* a sua linguagem (ALMEIDA, 2007, p. 48, grifos do autor).

No pensamento oriental, temos inúmeros exemplos da observação de que a natureza se compõe de forças opostas em interação dinâmica, expressa nas polaridades *yin/yang*, ação e não-ação, ser e não-ser, entre outras, como se observa na seguinte passagem do *Daodejing*:

O retorno é a ação do Tao
A suavidade é a função do Tao
Todas as coisas do universo provêm do ser
E o ser tem origem no não-ser (LAO TSE, 2000, p. 99).

Especula-se que o *Daodejing* tenha sido escrito por volta de 600 a.C.. Difícil não observar semelhança em relação ao pensamento de Heráclito, que viveu pouco tempo depois (aprox. 535 a.C. – 475 a.C.) e em cujos aforismos a noção de complementaridade entre forças opostas observáveis na natureza é tão presente.

Cheng (2008) elucida que o princípio *wu-wei* (não-ação) proposto por Laozi é uma resposta do pensador a preocupações dominantes em sua época; no caso, um contexto de luta dos principados mais poderosos pela hegemonia e o

desejo de encontrar uma maneira de escapar ao círculo vicioso da violência. Segundo a autora, rejeitando o moralismo confuciano e o ativismo moísta, Laozi propõe que nada fazer é a melhor resposta à tirania e ao massacre característicos daquele contexto sociopolítico. Em suas palavras:

Laozi parte da constatação, aliás muito simples e ao alcance de todos, de que, tanto no mundo natural quanto no mundo humano, a força acaba sempre voltando-se contra si mesma (...). Assim, o não agir visa romper o círculo da violência. De que maneira? Absorvendo a agressão, abstendo-se de agredir em troca para não cair no revide, na escalada sem fim, e para, no final das contas, fazer com que a agressão se torne inútil (CHENG, 2008, p. 212).

O *wu-wei* se disseminou por entre as diferentes correntes do pensamento chinês e veio se tornar um princípio fundamental nos diferentes sistemas de *gongfu*. Como princípio filosófico¹¹¹, a aplicação deste princípio, como de qualquer outro, ganha outras conotações em outros contextos, porém mantendo sua essência; no caso, não vivemos no Brasil, hoje, um contexto de guerra como o da época de Laozi, mas o princípio se aplica ao lidar com nossos conflitos internos, sendo este um motivo que leva muitas pessoas, hoje em dia, a buscar o treinamento marcial.

O aspecto dialético inerente a tudo que existe se expressa na arte marcial por meio da própria técnica: o sujeito recebe, ao mesmo tempo, orientação para mover-se com intencionalidade marcial e para não desferir o golpe, preservando seu colega. Esse comando dialético é gerador de potência. Ao longo dos anos, esta habilidade é incorporada aos movimentos, e o artista marcial ganha em expressividade. A beleza da arte marcial é uma somatória da clareza que o sujeito tem daquilo que realiza (aplicações dos golpes) com a potência de realização que ele consegue imprimir em cada movimento em particular. A partir deste jogo tem início o sentido estético desta arte, pois os movimentos marciais realizados com tal potência são belos para aquele que aprecia e fazem sentido para o sujeito que os realiza. Este seria, então, um aspecto fundamental da luta:

¹¹¹ Na acepção de Cheng, a obra de Laozi pode ser considerada filosófica.

ser potencializadora de conflito. A capacidade de corporificar a dualidade entre desferir e não desferir um golpe torna o artista marcial hábil em expressar um conflito interior e comunicá-lo por meio do movimento.

Outro ponto fundamental da luta é a sua efemeridade. A luta não foi feita para durar. As lutas intermináveis dos filmes de ação retratam situações muito raras em que há equilíbrio de força entre os oponentes. O mais comum, no entanto, é um sujeito sobrepujar rapidamente o outro, ainda que no momento seguinte os papéis se invertam. A luta geralmente inicia e finaliza em uma fração diminuta de tempo. Por isso ela é, talvez, ainda mais efêmera do que a dança ou o teatro: porque não existe a intenção de fazer com que ela dure.

Nesse sentido, equiparamos a luta com a improvisação, na dança. O preparo técnico do artista marcial faz uma espécie de lapidação do sujeito, prepara-o para a luta, mas o que ocorre de fato no momento do combate não pode ser previsto. A luta exige criatividade, ainda que esta criatividade não leve a um produto ou criação. A dança, como arte do movimento que nunca se conclui, tem algo de efêmero, mas quando há texto coreográfico o bailarino sabe o que irá fazer; o que varia é apenas *como* ele irá fazer. Assim, equiparamos neste trabalho a coreografia às formas de *gongfu* e a improvisação cênica com a luta ou o combate, que é o que ocorre quando a linguagem que está presente no corpo do artista marcial se manifesta de forma não planejada:

A improvisação é a intuição em ação, uma maneira de descobrir a musa e aprender a responder ao seu chamado. Mesmo quando trabalhamos de uma maneira muito estruturada, podemos começar pelo sempre surpreendente processo de livre criação, no qual não temos nada a ganhar nem a perder. O jorro da intuição consiste num rápido e contínuo fluxo de opções, opções, opções. Quando improvisamos com o coração, seguindo esse fluxo, as opções se transformam em imagens, e as imagens em novas opções, com uma tal rapidez que não temos tempo de sentir medo ou arrependimento diante do que a intuição está nos dizendo (NACHMANOVITCH, 1993, p. 47).

A improvisação pode tanto ser uma etapa do processo criativo, propiciando levantamento de material, quanto ela própria ser um produto cênico. É

importante considerar que levar uma improvisação para o palco requer não apenas habilidade por parte dos improvisadores, mas um treinamento do olhar do público, que muitas vezes precisa reaprender a apreciar uma arte que prime pelo simples. Na improvisação, há momentos em que aparentemente nada acontece, mas são justamente estes momentos que geram potencial para aquilo que se materializa. São pausas cuidadosamente estudadas, que fazem parte do texto. A improvisação cênica é, a nosso ver, uma chave para relacionar a dança à luta.

No que diz respeito à pausa, Bonfitto (1994), em sua tese *A pregnância do vazio: o ensino e a prática do Kabuki*, analisa esta forma teatral japonesa em termos históricos e estéticos, e um dos conceitos trabalhados pelo autor é o conceito de vazio no kabuki. Transcrevemos aqui uma citação de Takeshita na qual Bonfitto se apoiou para elaborar seu pensamento: “O objetivo do zen é desenvolver a percepção do vazio no momento em que ele se dá” (TAKESHITA, *apud* BONFITTO, 1994, p. 19). Trazendo tal premissa para o trabalho do bailarino, é a partir desta percepção do vazio, no momento em que ele acontece, que o bailarino começa a conseguir utilizar as pausas com consciência, integrando-as como um elemento de linguagem e não como meros acidentes.

É interessante notar que não é possível prever, em uma improvisação, os momentos em que o vazio acontece, mas é possível perceber esses momentos e assumi-los, bem como definir sua duração, visando à construção de uma dinâmica. Bonfitto observa:

Em muitas gravuras e pinturas japonesas notamos que nos espaços pictóricos é perceptível a existência de “vazios”. Observando mais atentamente, percebemos que este “vazio” exerce uma função central na composição de cada obra. É através dele que a “porção temática” adquire um sentido. Ao mesmo tempo que constrói um equilíbrio dinâmico, cria um espaço semântico aberto (BONFITTO, 1994, p. 53).

Assim como, na tradição da dança, a técnica – aqui entendida como um conjunto de procedimentos para o sujeito alcançar aquilo que deseja – muitas vezes se confunde com o ato de dançar, também na tradição da arte marcial

existem movimentos que são treinados cotidianamente e que, não raro, não são luta: são as formas, sequências coreografadas que, conforme vimos anteriormente, servem para criar um repertório de movimentos e preparar o sujeito para a luta. Mas em que, afinal, consiste a luta?

Podemos pensar na luta em sua concepção mais vulgar – luta implicando a ideia de defesa da própria integridade física – ou então como conflito entre as forças opostas que existem no sujeito, conforme vimos em Heráclito e aqui retomamos na conceituação de Mendonça sobre a arte marcial como busca de si mesmo:

(...) a vivência da arte marcial, no sentido individual e interno que defendemos, diz respeito à busca de si mesmo. Ora, a aceção filosofia das artes marciais, assim, baseia-se na vertente de Heráclito de Éfeso. Heráclito optou pela vida individual e solitária e, na busca de si mesmo, construiu a filosofia do devir. A consideração de que não há o Ser, mas que existe o devir, é fundamental para a dimensão também da arte marcial. Heráclito afirma que o movimento é uma lei constante, logo, tudo muda (MENDONÇA, 2013, no prelo).

Para estabelecer uma aproximação entre este pensamento de Heráclito e uma possível filosofia das artes marciais, o autor pauta-se no fato de que “o sujeito desta arte deve ser dinâmico e atento o suficiente, com suas forças internas, para se estabelecer” (MENDONÇA, 2013, no prelo). Consideramos este conflito um material de trabalho cênico e, de fato, nas observações de um dos participantes da pesquisa, este aspecto apareceu, ao afirmar que “diferentemente da luta, nas improvisações buscamos a manutenção do conflito” (P1).

Outro aspecto fundamental da luta e que interessou a este trabalho é a questão da construção de um sentido para os movimentos. A busca de um sentido para os movimentos não é um problema no universo da arte marcial, pois, nela, impulsos como defender-se, atacar e harmonizar-se com o outro são intrínsecos à própria técnica. Além disso, é dada muita ênfase ao entendimento de como se aplicam os golpes, com uma visão pragmática dos movimentos, mas esse pragmatismo não tem a conotação de mero utilitarismo. Pelo contrário, ele diz

respeito à clareza que o sujeito tem daquilo que está realizando, e afeta diretamente o sentido estético do movimento. É como se o caráter estético não fosse possível sem a consciência e a clareza do sentido de cada movimento em particular. Todo movimento é feito visando ao êxito na luta, mesmo aqueles tão plásticos que nos fazem pensar que estamos assistindo a uma dança.

Existe, é claro, uma limitação desses sentidos, pois nem todo movimento está codificado no vocabulário das técnicas marciais – apenas os de luta. Quando se orienta, no entanto, um artista marcial a buscar em sua movimentação cotidiana imagens para fomentar a sua criatividade, a destreza corporal adquirida mediante um longo treinamento em artes marciais permite-lhe expressar com facilidade aquilo que um leigo certamente não conseguiria. O treinamento do artista marcial, de alguma forma, fornece-lhe subsídios para criar movimentos expressivos, mesmo que este não seja um objetivo trivial deste treinamento.

Apoiamo-nos em Santos (2002) para afirmar que o movimento é universal e está presente em todo corpo, em todo homem, em toda cultura. Os movimentos presentes na arte marcial não diferem daqueles presentes nas diferentes linguagens de dança, ou mesmo dos movimentos realizados no cotidiano, pois são executados a partir da estrutura anatômica, que não difere de um homem para o outro, conforme elucidado por Bruce Lee (1971)¹¹². Os movimentos podem, com a devida reconfiguração, ser usados para expressar conteúdos alheios à estética da arte marcial chinesa. Mudam as roupagens com que são realizados, mas as matrizes cinesiológicas são semelhantes. O homem desde sempre precisou comer, aquecer-se, construir artefatos, conquistar territórios e lutar, e ele vem, ao longo da história, expressando todos esses sentidos por meio do corpo.

O treinamento em arte marcial não se limita a ensinar ao sujeito movimentos de luta, mas a expressar-se de forma global, como elucidada Lee (1971)

¹¹² Como vimos em citação anterior, Lee afirma: “(...) teria que existir humanos com três braços e quatro pernas para que existisse outro estilo distinto de luta” (LEE, 1971).

em entrevista a Pierre Berton. O entrevistador pergunta: “Por quê iriam querer [os atores James Garner, Steve McQueen e outros] aprender artes marciais chinesas? Por um papel?”, ao que Lee responde:

Em realidade não. (...). Para mim, ao menos na forma na qual ensino, qualquer tipo de conhecimento conduz, ao final, ao conhecimento de si mesmo. Portanto, as pessoas acudem a mim para que lhes ensine não a defender-se ou a dar surras em alguém, e sim o que querem é aprender a expressar-se através do movimento. Seja fúria, determinação ou o que quisermos. Assim, em outras palavras, o que digo é que me pagam para que lhes ensine, através do combate, a arte de expressar-se com o corpo humano (LEE, 1971).

Em nosso trabalho, de forma similar, não nos interessou, em momento algum, reproduzir a luta em cena, mas partir dos princípios físicos envolvidos no treinamento em arte marcial para chegar à construção de conflitos cênicos que, na maioria das vezes, não eram luta, mas a expressão do conflito interior posto em diálogo com o outro. Baseamo-nos na possibilidade da superação de si como meio de aprimoramento da habilidade de conectar-se ao outro nas improvisações em dupla, e acreditamos ser possível desenvolver esta habilidade mediante treinamento marcial.

CAPÍTULO 4
Análise e discussão dos depoimentos dos participantes

Para este capítulo, fizemos a transcrição de trechos dos depoimentos dos participantes, tanto artistas marciais quanto bailarinos, buscando eixos temáticos para nortear a nossa análise. Como se tratava de grupos distintos, consideramos que seria enriquecedor se estabelecêssemos categorias diferentes para a análise cada um dos grupos. Percebemos que as impressões dos artistas marciais poderiam contribuir muito para a nossa discussão, a despeito de nossa hipótese estar focada na questão da formação do bailarino, pois a forma como o artista marcial pensa o movimento e a técnica diferencia-se daquelas mais comuns na dança, e pode, portanto, abrir para nós bailarinos perspectivas inusitadas de compreensão do movimento humano. Por outro lado, as impressões dos bailarinos traziam o relato da realidade cotidiana da dança e dos progressos obtidos com o trabalho, trazendo um sentido de aplicabilidade maior para a pesquisa realizada. Como o objetivo não foi estabelecer uma comparação entre os dois grupos, optamos por assumir a criação de categorias diferentes para artistas marciais e bailarinos, procurando depreender de cada discurso os aspectos que permitiriam um aprofundamento de nossa discussão.

A definição de eixos temáticos para análise de elementos levantados a partir de questionários e depoimentos em pesquisas qualitativas ocorre tanto quando se escolhe trabalhar com Análise do Discurso quanto com Análise de Conteúdo. Em nosso caso, preocupamo-nos com a materialidade dos textos e com a recorrência de termos e expressões nas falas dos participantes; portanto, com os conteúdos, como explicam Caregnato e Mutti:

A maioria dos autores refere-se à AC [Análise de Conteúdo] como sendo uma técnica de pesquisa que trabalha com a palavra, permitindo de forma prática e objetiva produzir inferências do conteúdo da comunicação de um texto replicáveis ao seu contexto social. Na AC o texto é um meio de expressão do sujeito, onde o analista busca categorizar as unidades de texto (palavras ou frases) que se repetem, inferindo uma expressão que as representem (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 682).

Segundo as autoras, tanto a Análise de Discurso quanto a Análise de Conteúdo tomam como objeto o discurso, rejeitando a noção de que a linguagem é neutra; no entanto, na Análise de Discurso, a influência das áreas da linguística, do materialismo histórico e da psicanálise levou a um descentramento do sujeito e à valorização do sentido em relação ao conteúdo, muitas vezes um sentido que não é percebido pelo próprio sujeito. Nesta pesquisa não trabalhamos desta forma, mas focando nos sentidos percebidos pelos sujeitos, e que foram tratados, portanto, como conteúdos. As autoras estabelecem diferenças entre as duas formas de análise:

A maior diferença entre as duas formas de análises é que a AD [Análise de Discurso] trabalha com o sentido e não com o conteúdo; já a AC trabalha com o conteúdo, ou seja, com a materialidade linguística através das condições empíricas do texto, estabelecendo categorias para sua interpretação. Enquanto a AD busca os efeitos de sentido relacionados ao discurso, a AC fixa-se apenas no conteúdo do texto, sem fazer relações além deste. A AD preocupa-se em compreender os sentidos que o sujeito manifesta através do seu discurso; já a AC espera compreender o pensamento do sujeito através do conteúdo expresso no texto, numa concepção transparente de linguagem (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 683).

A função do estabelecimento de categorias, neste trabalho, foi organizar a análise, encontrando pontos em comum nos discursos dos sujeitos para discuti-los, estabelecendo relações entre eles, conforme explicam Caregnato e Mutti:

No texto que marca a diferença teórica entre conteúdo e sentido, a AC costuma ser feita através do método de dedução freqüencial ou análise por categorias temáticas. (...). A análise categorial poderá ser temática, construindo as categorias conforme os temas que emergem do texto. Para classificar os elementos em categorias é preciso identificar o que eles têm em comum, permitindo seu agrupamento. Este tipo de classificação é chamado de análise categorial (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 683).

Os eixos temáticos foram elaborados a partir dos discursos, ou seja, emergiram dos próprios textos, de modo a agregar aspectos levantados pelos artistas marciais e pelos bailarinos separadamente. Esses aspectos estavam, naturalmente, em consonância com as diretrizes de nosso embasamento teórico, que foram discutidas com os participantes, os quais, por sua vez, acrescentaram aos dados a eles apresentados suas próprias percepções sobre o trabalho desenvolvido, enriquecendo a discussão.

Seguindo a mesma ordem em que foram desenvolvidas as práticas, procederemos primeiramente à análise e discussão dos depoimentos dos artistas marciais e, depois, dos bailarinos.

4.1. Depoimentos dos artistas marciais do Instituto Lai Kungfu

A experiência realizada com os artistas marciais rendeu observações interessantes. Em resumo, os artistas marciais interessaram-se pelas técnicas de improvisação originárias da dança porque estas os estimulavam a pensar a técnica no contexto da própria arte marcial. Eles não tinham, no entanto, o desejo de apresentar os trabalhos para um público. Em outras palavras, não estavam preocupados com o olhar de um espectador: tinham apenas eles mesmos como espectadores de si. Apenas um trabalho desenvolveu-se até se tornar um produto cênico: o já mencionado *Estudo de Improvisação para Sonata para Cello e Piano de Rachmaninoff*, que foi apresentado no 10º Aniversário do Instituto Lai Kungfu, em 2010.

Nas improvisações com os artistas marciais, eles partiram da experiência que já tinham em luta. As técnicas do *gongfu* – que, em sua maioria, partem de uma postura que chamamos de “guarda” (um braço à frente em contato com o braço do oponente, ponto de origem de aplicação da maioria dos golpes do louva-a-deus) –, logo se transformavam em outras possibilidades de contato inusitadas para o louva-a-deus, como utilizar o corpo do outro como apoio para saltos, quedas, pegadas. Além disso, nas improvisações em dupla os artistas

marciais deviam reagir ao toque de seu parceiro e improvisar, ou seja, criar soluções para os conflitos que se apresentavam durante a improvisação, o que exigiu criatividade e capacidade de reagir rapidamente durante a própria improvisação, assim como ocorre no combate.

O trabalho realizado com os artistas marciais teve como objetivos: 1) apresentar um trabalho de alongamento diferenciado, mais orgânico, inspirado em técnicas somáticas e/ou exercícios técnicos de dança contemporânea; 2) apresentar a técnica de improvisação por espelho e perceber quais facilidades e dificuldades os artistas marciais levantariam a partir desta experiência; 3) apresentar a técnica de improvisação por estímulo-resposta e, igualmente, observar como os artistas marciais reagiriam a esta experiência; e 4) observar se os artistas marciais teriam facilidade ou dificuldade em trazer os movimentos do cotidiano para suas improvisações, em busca de um exercício pleno de criatividade.

Tendo em perspectiva estes objetivos, as práticas foram direcionadas de modo a contemplá-los, e um questionário foi elaborado pela pesquisadora para verificação destes aspectos. Além do questionário, houve nesta etapa com os artistas marciais a gravação em vídeo de alguns depoimentos, que foram transcritos e tratados também como texto, de modo a assegurar a privacidade dos participantes mediante a atribuição de codinomes (P1, P2, P3, e assim sucessivamente). A partir dos depoimentos, finalmente, foram derivadas as categorias para a análise (Quadro 1).

Quadro 1. Categorias analisadas junto aos artistas marciais.

A	Impressões sobre o trabalho de alongamento.
B	Facilidades e dificuldades percebidas durante a realização do exercício de espelho.
C	Facilidades e dificuldades percebidas durante a realização do exercício de estímulo-resposta.
D	Integração com elementos do cotidiano e possibilidade de expressar-se criativamente.

Procuramos, desta forma, checar se os artistas marciais consideraram que os exercícios de improvisação ajudaram ou não em sua formação marcial, conforme discutiremos dentro de cada categoria.

4.1.1 Impressões sobre o trabalho de alongamento (categoria A)

No que diz respeito à parte de alongamento e consciência corporal, os artistas marciais perceberam uma diferença no enfoque de trabalho, que foi mais organicista se comparado ao tipo de alongamento ao qual estão habituados. A sequência de alongamento trabalhada com eles baseou-se predominantemente naquela descrita por Anna Halprin em seu livro *Movement Ritual* (HALPRIN, 1981), na qual, diferentemente de uma aula tradicional de alongamento, existe um cuidado no que diz respeito à transição entre as posturas, formando uma série contínua de movimentos realizados em sincronia com o trabalho de respiração.

Usávamos o princípio de alternar grupos musculares e repetir os alongamentos, ou seja, fazíamos um exercício que alongava o quadríceps, mudávamos para outro que alongava a cadeia posterior da coxa e, depois, retomávamos o exercício para alongar quadríceps, e assim sucessivamente. Desta forma, os participantes sentiam que, na segunda tentativa, depois de ter trabalhado outras cadeias musculares, a musculatura em questão cedia bem mais que na primeira, e este foi o principal ponto de interesse relatado por eles, pois nunca haviam feito alongamento desta forma. Vejamos os depoimentos:

Eu reparei que, por mais “leve” que seja, ajuda a gente a ter consciência de como o corpo é duro. No alongamento formal que a gente faz nos treinos a gente consegue fazer; mas hoje... nesse alongamento, senti o corpo pesado (...) e vi como nada funciona direito. É uma outra consciência do que eu preciso pra minha arte marcial (P3).

Minha impressão da 1ª parte da aula (alongamento e consciência corporal) foi muito boa. Como poucas vezes se enfatiza essa parte no contexto dos treinos, uma espécie de exercício adicional, com um momento para alongamento, me pareceu muito oportuno (P7).

(...) as orientações ministradas sobre consciência corporal e reflexão sobre os movimentos e o corpo foram de muita valia. Um detalhe curioso: os exercícios evidenciaram algumas limitações – particularmente limitações de alongamento – que normalmente passariam despercebidas; no entanto, a própria reflexão já traz claramente um possível caminho a seguir como superação destas limitações (P2).

O participante P2 mencionou, ainda, outro aspecto, que seria a relevância de um estudo anatômico e cinesiológico dos movimentos do louva-a-deus:

De maneira análoga, penso que o enfoque de consciência corporal poderia ser aplicado a exercícios específicos de artes marciais, tais como formas, sequências ou mesmo técnicas de luta – acredito que tal enfoque facilitaria o trabalho do instrutor, ao mesmo tempo em que proporcionaria mais uma ferramenta de evolução e superação ao praticante (P2).

A clareza do uso das estruturas corporais (formato e dimensão dos ossos, disposição das cadeias musculares) pode, de fato, auxiliar na realização das técnicas de *gongfu*. Um exemplo seria o *chin-na*, que, conforme visto anteriormente, depende do conhecimento exato do esqueleto, das articulações e tendões para que se realizem adequadamente as torções, imobilizações e quedas.

4.1.2 Facilidades e dificuldades percebidas durante a realização do exercício de espelho (categoria B)

No que diz respeito às facilidades e dificuldades na realização do exercício do espelho, os participantes relataram, por um lado, facilidade, devido à própria experiência na arte marcial – na qual se aprende os movimentos reproduzindo os movimentos do professor – e, por outro lado, dificuldade em espelhar a forma, ou seja, realizá-la para o outro lado. Isto ocorre porque a maioria das formas do sistema louva-a-deus é codificada para um lado apenas – exceção à forma *Sap Baht Sao*, na qual, no primeiro caminho, uma pequena sequência de movimentos é repetida para o lado invertido. Quando propusemos realizar este exercício com artistas marciais foi, justamente, pensando que este seria um

exercício interessante, à medida que ajudaria a desenvolver a habilidade de pensar o movimento durante a própria ação, sendo este um requisito indispensável para os treinos de luta. O depoimento a seguir demonstra o que acabamos de expor:

No gongfu, devido à maneira como se aprende as técnicas e as formas, ganha-se bastante prática em copiar quase que instantaneamente e de modo bem preciso os movimentos executados por outra pessoa. Isso me permitiu realizar o exercício de espelho sem muitas dificuldades. A dificuldade que se evidenciou foi justamente a de precisar espelhar os movimentos (ao invés de ter que copiá-los como se fosse a sombra da outra pessoa), sobretudo quando eram feitos de perfil ou de costas (P1).

Outro participante também referiu dificuldade em reproduzir os movimentos de forma espelhada ao invés de fazê-lo como se fosse a sombra (ou seja, sem inverter a codificação):

Achei o exercício do espelho definitivamente interessante e, em geral, difícil. Interessante porque exige um estado de concentração e atenção o tempo todo – sensação semelhante ao treino de luta. Enquanto este estado de atenção se mantém, o exercício flui naturalmente, com facilidade. Por outro lado, existem momentos em que minha mente resolve decodificar uma técnica pré-estabelecida e, de certa forma, antecipar o movimento – algo do tipo: “Ok, isso é a técnica X na base Y” – estes eram justamente os momentos em que facilmente perdia a conexão com o parceiro e, conseqüentemente, o ritmo; afinal, normalmente as técnicas preestabelecidas [do louva-a-deus] têm uma tendência de serem executadas com ênfase para o lado direito do corpo, e isso se evidenciava diretamente no exercício do espelho, quando o outro mudava a sequência esperada (P2).

A dificuldade de inverter os movimentos para a esquerda veio somada, neste caso, a uma dificuldade em permanecer o tempo todo apenas reproduzindo os movimentos. Quando o parceiro iniciava a sequência, este participante deduzia o restante e, então, se o colega modificava o movimento no meio do exercício – pois tinha liberdade para isso –, ele se perdia na tarefa de inverter.

Apesar desta dificuldade mencionada pelos participantes, no geral todos se saíram muito bem nas improvisações. Eles deixavam de espelhar por alguns momentos, mas mantinham-se centrados na própria ação e na do colega, e

logo retomavam a proposta de espelhar. Embora P2 tenha dito que “perdia a conexão”, na realidade o que se observava, de fora, era uma variação do tema, que logo viria a ser retomado – ou seja, a composição em si ficava interessante, pois, embora o movimento não estivesse idêntico ao do colega, a relação ainda estava estabelecida. Como os artistas marciais estavam sempre muito conscientes das próprias ações, esses momentos percebidos por eles como ruptura não ficavam evidentes para o espectador. E, mesmo assim, eram poucos os momentos em que isso acontecia, pois eles apresentaram, em geral, facilidade para realizar o exercício do espelho, conforme salientado pelo participante P1:

Foi interessante ver a relativa facilidade que a maioria dos participantes tinha para copiar os mais variados movimentos, apesar de nunca terem feito nada parecido antes. Gestos da dança, de outras artes marciais, os criados na hora, eram assimilados rapidamente e realizados com bastante precisão. Particularmente, atribuo essa facilidade ao treino de Louva-a-Deus e do Zhou Yi Quan, pois ambos os sistemas possuem movimentos muito complexos (P1).

De fato, os dois sistemas citados pelo participante possuem movimentos de difícil memorização e aprendizagem. Leva-se um tempo para compreender efetivamente as aplicações implícitas aos movimentos, ao mesmo tempo em que, em termos formais e qualitativos, fazem um uso sofisticado do fator espaço, produzindo desenhos bastante peculiares e que, além de tudo, possuem uma cadência rítmica também muito singular.

O participante P7 considerou o exercício fácil, mas mencionou, igualmente, dificuldade em espelhar. Um aspecto novo trazido por este participante em seu depoimento foi a dificuldade de criar:

Achei o exercício do espelho relativamente fácil e engraçado, sobretudo quando, em certos momentos, eu não conseguia repetir o movimento de modo espelhado. Era mais estranho quando eu mesmo precisava ditar a sequência dos movimentos a serem repetidos pela outra pessoa (P7).

Este participante sentiu-se mais confortável em copiar do que em criar sequências, o que é compreensível, já que copiar os movimentos de outra pessoa,

independentemente de ser simultaneamente ou não, é algo que faz parte da práxis da arte marcial; já a tarefa de criar sequências implicava, neste exercício, o esforço de pensar enquanto se estava realizando o movimento, bem como a capacidade de tomar decisões rapidamente.

A orientação foi para que não se limitassem aos movimentos do louva-a-deus; ao contrário, já que a maioria tinha experiência em outras artes marciais (karatê, judô ou outros estilos de *gongfu*), foi solicitado que deixassem esses outros movimentos acontecerem, assim como gestos do cotidiano.

Para alguns participantes, o exercício de criar foi tranquilo e estimulante, como relatou o participante P4:

De acordo com o que você tem de elementos da sua vida, você reflete nos movimentos, é engraçado. Se eu tenho um trabalho que relaciona com alguma coisa, com certeza muito eu vou fazer de acordo com isso. É muito interessante, justamente pra gente ver: “O que tá dentro de mim?”, “Como eu coloco isso pra fora?” (P4).

Nos estágios iniciais, os participantes eram orientados a trocar de comando durante o exercício; primeiramente eles podiam sinalizar o momento da troca e, com o tempo, conseguiam fazer esta troca sem sinalizar, apenas percebendo que o outro ia parar (ou que aquele que estava copiando queria “dizer” algo). No entanto, os participantes que tinham mais facilidade em criar acabavam demorando para ceder o comando da improvisação, e não era raro o parceiro ter que “roubar”^{113a} esse comando, porque o primeiro “não queria parar de falar”^{111b} – o que, ao final do laboratório, se tornava motivo de brincadeiras e descontração.

^{113a,b} Entre aspas porque são falas dos participantes.

4.1.3 Facilidades e dificuldades percebidas durante a realização do exercício de estímulo-resposta (categoria C)

Sobre as facilidades e dificuldades reportadas nos depoimentos a respeito do exercício de estímulo-resposta, no geral, os participantes o consideraram um pouco limitante; consideramos que isso se deve ao fato de que já estavam, na realidade, qualificados para o passo seguinte, que foi integrar todas as técnicas: espelho, estímulo-resposta, preencher espaços vazios formados pelos movimentos improvisados do colega e, ainda, usar de forma consciente o espaço geral em seus planos e níveis, bem como a dinâmica da música, que logo veio a ser introduzida.

Quando iniciamos cada uma das técnicas de improvisação, consideramos que seria mais sistemático apresentar cada uma delas isoladamente, para depois integrá-las. No caso do estímulo-resposta, os participantes foram orientados a apenas reagir aos estímulos dos colegas, para salientar a percepção da intensidade do toque e dos direcionamentos sugeridos pelo outro. No entanto, para os artistas marciais, esta proposta se tornava rapidamente desinteressante, pois já estão acostumados, no cotidiano de seu treinamento, a equalizar a reação de seus movimentos a diferentes intensidades de toque: treina-se suavemente com alunos que estão iniciando e mais enfaticamente com alunos mais adiantados, sendo que a própria dinâmica do treino colabora para que se mude de um parceiro suave para um parceiro muito forte e, em seguida, para outro novamente suave, em questão de segundos. Acreditamos que foi por esta razão que os artistas marciais se sentiram limitados pela técnica de estímulo-resposta em sua capacidade de exploração criativa dos movimentos.

O principal aspecto levantado nos depoimentos sobre o exercício de estímulo-resposta foi o seu uso como um recurso para o treino de iniciantes na própria arte marcial. Transcrevemos um trecho de uma conversa entre dois

participantes na qual eles exploram verbalmente as técnicas que poderiam ser utilizadas nos exercícios, especialmente com crianças:

P3: *...a possibilidade (...) de usar isso como um elemento de treino eu achei fantástico. Antes eu via, mas nesse agora [estímulo-resposta] ficou muito claro.*

P4: *...com criança eu acho que dá pra usar muito...*

P3: *...é, porque tem aquela coisa lúdica, ela vai estar treinando e vai estar brincando ao mesmo tempo... Dá pra trabalhar isso com **sarn sao**...*

P4: *...eu peguei umas coisas do **chin-na**...*

P3: *e se eu não soubesse nenhuma arte marcial, eu conseguiria fazer? (grifos nossos)*

A resposta à pergunta formulada pelo participante é, ao nosso ver, positiva. Embora na arte marcial a apresentação a um público não seja uma meta, as formas de *gongfu* geralmente são muito bonitas, o que é consequência do fato de o artista marcial estar centrado e consciente de si, do outro e do mundo que o cerca; consciente do próprio corpo em movimento em um espaço-tempo construído em conjunto com o outro – e, por isso, único, pois não é possível voltar atrás e construí-lo de outra forma. Com efeito, esta é a natureza da própria improvisação, e consiste, portanto, em uma chave para relacionar a arte marcial à dança.

Sobre o exercício de estímulo-resposta, o seguinte depoimento traduz com precisão a ideia de manutenção do conflito para sustentar a improvisação:

A continuidade que os movimentos deveriam ter nesse exercício a partir do contato físico contínuo entre os participantes mostrou-se bastante semelhante aos exercícios do Zhou Yi Quan e às técnicas que praticamos no estilo Louva-a-Deus, que têm como característica forte a curta distância combinada com a grande variedade de suas técnicas aplicadas de forma encadeada, marcando a sua continuidade. Novamente eu tinha ferramentas para me ajudar no exercício. Embora as técnicas deste estilo sejam aplicadas em linha reta, a circularidade do exercício não me incomodou, pois é um elemento presente no Zhou Yi Quan. E, quando os movimentos se davam no solo, a movimentação rasteira da capoeira surgia eventual e espontaneamente.

*Como eu tendia a não realizar esse exercício de maneira muito racional, todos esses elementos se combinavam de forma bastante espontânea. A única coisa com a qual me preocupava era não deixar a movimentação da dupla estancar, e para isso **bastava perceber para onde estava***

sendo direcionada a força que a outra pessoa realizava e favorecê-la, tomando oportunamente o comando do exercício.

Gostei da experiência de utilizar as técnicas de arte marcial num contexto onde o que se buscava não era a finalização do conflito – como na luta –, mas exatamente o contrário, a sua manutenção. Isso me deu a sensação de como se estivesse em um jogo de estratégia, cujo objetivo era não deixar o conflito cessar, o que fazia com que eu criasse brechas em movimentos que poderiam terminar em uma imobilização ou torção (P1, grifos nossos).

Perceber para onde uma força está sendo direcionada e favorecê-la é o princípio mais fundamental de todas as técnicas de contato na arte marcial, e foi utilizado tecnicamente neste trabalho para atribuir fluidez ao encadeamento dos movimentos e dinâmica às improvisações. A construção da dinâmica dava-se, justamente, pela alternância de momentos como este descrito pelo participante (de dar continuidade a um movimento que, marcialmente, poderia ser finalizado com uma imobilização ou torção) e momentos raros em que, de fato, os movimentos eram finalizados – e isso culminava em ruptura, desencontro, distanciamento. Quando um participante rompia com o fluxo contínuo do movimento, a busca pela manutenção do conflito estava latente no colega, e vice-versa; isso gerava uma tensão cênica que só se esgotava ao final da improvisação.

O exercício de compor e decompor rapidamente as técnicas para criar sequências efetivas na luta foi apontado pelo participante P1 como relevante para o desenvolvimento técnico de um artista marcial, especialmente no caso de um sistema complexo como o louva-a-deus:

Imagino que o exercício [estímulo-resposta] seja uma possibilidade de familiarizar o praticante de louva-a-deus com o seu repertório de técnicas. Por ser um sistema de luta complexo, é bastante comum observar seus praticantes inexperientes ficarem imobilizados no combate, por não conseguirem pôr em prática o seu conjunto de técnicas – muito embora as tenham, supostamente, treinado e repetido centenas de vezes. Pensando em um “estímulo-resposta” em que seja permitido apenas o uso de movimentos de luta, o exercício seria um meio possível de aprender a soltar o corpo e ganhar confiança no próprio conhecimento marcial; um meio termo entre praticar mecânica e isoladamente as técnicas e a prática da luta, visto que não se trabalharia com sequências

predeterminadas ou previsíveis, mas também estaria ausente a dinâmica mais pesada e agressiva do combate (P1).

Os exercícios de improvisação trabalhados com os artistas marciais não diferem tanto assim de um treino de luta, exceto pelos objetivos – na luta pretende-se sobrepujar o adversário e, na dança, há uma preocupação com a impressão causada no espectador. Tecnicamente, esta diferença se expressa pela variação do fator tempo. Os exercícios de estímulo-resposta com os artistas marciais eram como “lutar em câmera lenta”, propiciando a cada um deles a possibilidade de articular as técnicas mentalmente e realizar as diferentes combinações de movimentos.

Com os exercícios de improvisação originários da dança, os participantes fizeram as lutas se estenderem no tempo para que pudessem observá-las com mais acuidade: faziam lentamente os movimentos do sistema louva-a-deus para entenderem as relações de dominação e subordinação entre eles e, também, para conseguirem pensar com calma, no momento da ação, naquilo que normalmente executam rapidamente e movidos por instinto de autodefesa. Em tempo lento, ampliavam não exatamente a sensibilidade – afinal, esta já é bastante aguçada pelo próprio treinamento marcial – mas a consciência das decisões tomadas no ato da luta em decorrência desta sensibilidade. Unindo a sensibilidade desenvolvida no treino marcial à consciência do movimento trazida pela coreologia, os artistas marciais chegaram a um meio termo, que possibilitou que eles pensassem na articulação das técnicas em tempo lento e sem a dinâmica pesada e agressiva do combate.

Consideramos um ponto de intersecção para o diálogo entre as artes marciais e a dança o princípio *sticking hands*, ou “mãos coladas”, muito característico do louva-a-deus, que, no exercício de estímulo-resposta, ganhava diferentes intensidades de toque, do mais leve ao mais intenso, e a partir desta gradação de intensidade é que se definiam os comandos na improvisação. O participante P1 relata como o exercício do estímulo-resposta auxiliou no desenvolvimento do princípio *sticking hands*:

Considero que esses exercícios podem auxiliar no meu desenvolvimento como artista marcial, especificamente o exercício de “estímulo-resposta”, para o desenvolvimento prático da ideia de sticking hands (mãos coladas), que é tão importante no sistema louva-a-deus, pois desenvolve a percepção dos movimentos do adversário a partir do contato físico, o que facilita bastante o desvio dos golpes e o controle da luta. Para o “estímulo-resposta” poder acontecer, é fundamental que se perceba, sobretudo pelo contato, para onde a pessoa está se direcionando, para assim poder dar continuidade aos movimentos (na arte marcial é equivalente à ideia de “aproveitar a força do oponente”). Achei um jeito bastante intuitivo de compreender o que é e qual é a importância desse princípio. Particularmente, a minha dificuldade de usar o princípio de mãos coladas é o receio de permitir uma aproximação do adversário, por mais que uma aproximação descuidada possa ser vantajosa para mim. No “estímulo-resposta” tive oportunidade de exercitar esse feeling com bastante fluência, o que implicou em resultados práticos no âmbito da luta (P1).

Este depoimento evidencia que, assim como os exercícios de contato do louva-a-deus podem ajudar no desenvolvimento da percepção do toque, também é possível uma colaboração da dança para com o treinamento marcial, já que o estímulo-resposta ajudou os artistas marciais a fazerem as técnicas marciais em tempo lento e com a atenção voltada exclusivamente para a sensação, potencializando aquilo que é naturalmente trabalhado na arte marcial. Por esta razão, insistimos neste trabalho em uma via de mão dupla, na qual é possível intercambiar conhecimentos das duas áreas, beneficiando cada uma delas.

Observa-se também, neste relato, o modo como a arte marcial trabalha o medo da aproximação. No caso do sistema louva-a-deus, a técnica para isso é exatamente o princípio de *sticking hands*, ou mãos coladas, que implica não perder o contato com o adversário. Manter contato é um princípio fundamental do sistema, presente em praticamente todos os exercícios. A dupla só perde contato quando um dos componentes finaliza o golpe com êxito. O que pretendemos salientar é que a aproximação é uma dificuldade tanto para o artista marcial quanto para o bailarino, mas a arte marcial trabalha este aspecto no cotidiano dos treinos, enquanto nem todo sistema de formação em dança está preocupado com esta questão. Uma técnica de dança que trabalha este aspecto é o contato

improvisação, sobre o qual discorreremos no Capítulo 2, técnica buscada por muitos bailarinos como formação complementar, mas que não necessariamente faz parte da formação curricular prevista em cursos universitários. As técnicas somáticas fazem amplo uso do toque como ferramenta para aguçar a percepção, porém este toque é, geralmente, suave; não envolve o risco de machucar-se ou ser machucado. E, em outras técnicas de dança, não é comum trabalhar-se sistematicamente a questão do medo do contato, embora alguns bailarinos o façam de forma intuitiva. Sugerimos que trabalhar o medo é um item a ser pensado de forma mais sistemática na estrutura curricular de um curso de dança, pois muitas vezes é ele que tolhe a liberdade criativa.

Consideramos um achado de pesquisa a facilidade com que todos os artistas marciais, sem exceção, conseguiram realizar improvisações muito interessantes desde as etapas iniciais – sugerindo que a arte marcial, de alguma forma, preparou estes sujeitos para a criação em movimento. É fato que o bailarino desenvolve-se tecnicamente para improvisar treinando improvisação, algo que ocorre dentro da própria dança, mas há um diferencial no que ocorre dentro de um treino de luta, que é a velocidade com que as ações acontecem, o que obriga o sujeito a sincronizar pensamento e ação sem o intercurso de algum procedimento técnico preparatório que não seja a própria situação de luta. Em outras palavras, um corpo sensível aos estímulos, na arte marcial, não é o objetivo final do treino ou um estado que se pretende atingir, mas um requisito para poder iniciá-la. Assim, treinando arte marcial, esta sensibilidade sempre acaba sendo desenvolvida. A arte marcial desenvolve um estado de atenção e percepção à revelia de isso ser buscado pelo sujeito.

O participante P4 enumera outras habilidades desenvolvidas pelo treinamento marcial:

É que a arte marcial trabalha vários aspectos, deixa a gente tranquilo, confiante, seguro, preciso, dá força, flexibilidade e noção de tempo (P4).

Os aspectos mencionados por este participante também são importantes de serem desenvolvidos por bailarinos, uma vez que são fundamentais para qualquer sujeito. No entanto, a confiança, a segurança e a tranquilidade nem sempre são trabalhadas em aulas de dança; pelo contrário, em alguns círculos a autoestima do bailarino é, por vezes, minada com críticas em relação à sua *performance*, um problema que foi muito bem traduzido no polêmico filme *Cisne Negro* (ARONOFSKY, 2010).

Acreditamos que, com segurança, o bailarino consegue arriscar-se mais em suas improvisações e realizar movimentos que ele deseja e que, muitas vezes, deixa de tentar por medo de se machucar ou porque acha que não vai ficar bonito. Na arte marcial, o sujeito aprende formas de tocar o outro sem machucá-lo e sem machucar-se, e também aprende que, mesmo quando machuca, geralmente não é tão grave. Aprende que o outro é menos frágil do que ele imagina, e que ele próprio é menos frágil do que supõe. Descobre, ainda, que movimento bonito é aquele movimento realizado com inteira conexão entre corpo, mente e intencionalidade. Aprende a “mover-se com”. Aprende que o minimalismo valorizado pela estética zen, como observado e buscado por Cage e Cunningham¹¹⁴, faz de cada pequeno gesto um gesto estético, tão somente porque o sentir está presente, e isso se traduz na improvisação com simplicidade e profundidade.

4.1.4 Integração com elementos do cotidiano e possibilidade de expressar-se criativamente (categoria D)

Sobre a integração com elementos do cotidiano e a possibilidade de expressar-se criativamente, no geral os participantes conseguiram realizar as duas tarefas com êxito. O participante P1 associou a experiência criativa à musicalidade, pela possibilidade de criar sons e ritmos utilizando uma arma de

¹¹⁴ Ver Capítulo 2.

gongfu como instrumento musical, além do uso de músicas de CD norteando a criação dos movimentos:

Em um determinado exercício foi proposto que improvisasse com uma lança nas mãos, de modo que eu não deveria tê-la como uma arma, mas que a pensasse como sendo qualquer outra coisa. O que me veio foi tê-la como um instrumento musical de percussão, talvez pelo único fato de que a sua ponta produzia um som semelhante ao de um chocalho. A partir daí, tentei explorar a possibilidade de sons daquele instrumento. Bati no chão com várias partes, girei-o para “cortar” o ar e produzir o som de um assovio grave, chacoalhei de diversos modos; tudo isso me utilizando da técnica e dos movimentos com os quais se manuseia uma lança de gongfu. Como havia uma música instrumental de fundo, tentei relacionar de alguma forma com ela a partir dos meus movimentos e dos sons produzidos. Foi uma experiência prazerosa, na medida em que se deu à criatividade, à criação de um “instrumento” que se utilizava das técnicas de gongfu para ser explorado (P1).

É importante salientar que este participante trazia já uma bagagem de estudos em música que muito colaborou para o seu desenvolvimento como improvisador. Fizemos laboratórios utilizando armas de *gongfu* diversas – bastões, lanças, punhal duplo, sabres – como se fossem objetos cênicos. Os artistas marciais procuravam fazer uma utilização não literal destes objetos – por exemplo, usavam o bastão como se fosse o remo de um barco ou, então, usavam o punhal duplo para desbravar uma paisagem imaginária. No laboratório em questão, o participante utilizava o cabo da lança para simular um instrumento percussivo e a ponta da lança para produzir sons à semelhança de um chocalho, conforme relatado no depoimento.

Outro participante interessou-se pela música pelo fato de ela não fazer parte do contexto marcial:

A exploração criativa foi interessante, particularmente, nos exercícios e ensaios que envolveram música, pois este é um elemento ausente na arte marcial. Além disso, existe também o aspecto da criação do movimento simplesmente pela sua estética – algo inédito no enfoque da arte marcial. Foi interessante – e desafiante – trabalhar com estes elementos novos (P2).

Outro aspecto apontado neste depoimento é a experiência de realizar os movimentos “simplesmente pela sua estética”, afirmação interessante da qual se pode depreender, mais uma vez, que na arte marcial a estética é consequência e não objetivo da técnica.

4.1.5 Considerações adicionais sobre o trabalho realizado com os artistas marciais

Em alguns momentos os artistas marciais preocupavam-se com a imagem do movimento, enquanto em outros eram guiados apenas pela lei da ação e reação presente na orientação das técnicas de espelho e de estímulo-resposta. Não eram orientados a se preocupar em expressar algo; pelo contrário, eram instruídos a focar sua atenção na ação física, variando-a tecnicamente a partir da consciência dos fatores do movimento delineados por Laban; ainda assim, alguns gestos já surgiam com aspecto simbólico.

Em um determinado laboratório, um dos participantes apoiou no chão o topo de sua cabeça e outras duas pessoas que assistiam à improvisação deram interpretações distintas para aquele gesto. Para um deles, o movimento lembrou uma reverência japonesa, e para o outro remeteu a uma reverência islâmica. De qualquer forma, embora o improvisador estivesse apenas preocupado com a ação física (ao final do laboratório ele explicou que teve a intenção de fazer um rolamento frontal, mas desistiu da ideia após ter apoiado a cabeça), o movimento pode ser considerado simbólico por ter levado àqueles que assistiam uma ideia de reverência, a despeito de esta reverência ter aparecido com roupagens culturais distintas para cada um dos espectadores.

Este episódio nos levou a refletir que a elaboração simbólica se dá na mente do interlocutor e ocorre independentemente do desejo do improvisador de expressar algo; a expressão, portanto, talvez seja inerente ao movimento, sem precisar ser forjada. Despreocupado de expressar algo, o improvisador permite que a elaboração simbólica se revele na medida em que ele realiza suas ações de forma concentrada, agindo instantaneamente aos estímulos, tanto exteriores

quanto interiores, e o treino em arte marcial potencializa este tipo de experiência na medida em que, na luta, não há, de fato, tempo para pensar no que se vai fazer.

Com o tempo, os movimentos na arte marcial, mesmo os codificados, começam a fluir como se fossem reações aos estímulos, e a percepção do que se está fazendo ocorre durante a própria ação. Este mecanismo, que é buscado em várias técnicas de improvisação em dança e teatro, faz parte do cotidiano do treinamento em *gongfu* e é trabalhado com paciência e tolerância por parte dos professores e colegas mais antigos, pois é muito comum o aluno não conseguir fazer isso nos primeiros meses ou anos de tentativa. Como esta habilidade demora para ser conquistada, ela não é um objetivo imediato, mas uma meta de longo prazo para o artista marcial, ligada à autossuperação, e objetivos menores como a superação do outro geralmente não são incentivados.

Um elemento muito importante trabalhado na arte marcial diz respeito a lidar com o fracasso: os movimentos têm finalidades muito claras e, se o artista marcial não os executa com perfeição, eles simplesmente não funcionam. É muito difícil aplicar efetivamente uma técnica. São muito raros os momentos em que o artista marcial aplica uma técnica tão bem que seu colega não conseguiria defender. Isso requer muitos e muitos anos de treinamento lidando com a realidade cotidiana de pequenos fracassos. Ao invés de o sujeito desistir, ele assimila as tentativas frustradas como parte da própria vida.

Os exercícios de *sarn sao*, *ling* e combate possuem, ainda, outro elemento fundamental: o jogo entre duas pessoas como princípio básico da ação. Na dança, este jogo frequentemente é sobrepujado pelos discursos individuais dos bailarinos. Em alguns processos criativos, especialmente de estudantes de dança ou jovens profissionais, é comum haver dificuldade em estabelecer como as relações acontecerão em cena – é como se elas tivessem que ser forçosamente inseridas, como se fossem obstáculos aos discursos dos indivíduos, conforme observamos em alguns dos bailarinos no início do processo. No entanto, a relação pode ser um ponto de partida para o processo criativo: dois sujeitos se atraem, se

repelem, buscam juntos algo que está fora da díade – são inúmeras as possibilidades de jogos aptos a gerar conflito cênico.

Consideramos que a luta é, ela própria, um exercício de criatividade. Para os artistas marciais, os exercícios de improvisação originários da dança coadunaram-se à criatividade existente na luta por estarem fundamentados em princípios semelhantes aos da arte marcial:

Os exercícios trabalhados podem ajudar na formação de um artista marcial porque exigem concentração, atenção, capacidade de adaptação e improvisação, todos esses elementos comuns ao treinamento do artista marcial. Podemos ainda afirmar que tem outros elementos em comum com as artes marciais, como autossuperação, frustração e a integração com o parceiro. Fica claro que os exercícios agregam valor à bagagem do artista marcial. O próprio exercício de improvisação em si não é tão diferente de um treino de luta – evidentemente os objetivos são diferentes, o enfoque é diferente, mas o caminho é similar: utilizar técnicas preestabelecidas em situações completamente imprevisíveis e reagir rapidamente a um agente desconhecido – pedras fundamentais nas artes marciais (P2).

Uma característica que aproxima a luta da experiência criativa é o fato de que ela, diferentemente dos exercícios combinados, exige do sujeito que ele tome decisões no próprio momento em que ela acontece. Não se trata de criação no mesmo sentido em que o termo é empregado na dança. Nesta, os processos criativos levam a um produto – que pode até se tratar de uma improvisação, mas sempre há um conceito por trás, uma ideia que se pretende comunicar. Na luta não existe esta função de comunicação. Mesmo quando ela é feita para apresentar a um público, não há uma ideia subjacente: é tão somente uma luta, da qual um dos participantes sairá vencedor, e o outro, perdedor. Ainda assim, ela é criativa na medida em que o sujeito tem que compor as sequências de movimentos de que se valerá para atingir seu objetivo. O artista marcial leva anos treinando técnicas codificadas que irão lapidar seu corpo para que ele consiga responder criativamente na luta – momento em que aquilo que de fato irá ocorrer simplesmente não pode ser previsto.

No *gongfu* existe bastante controle no sentido de se ter um lastro tradicional, de modo que é valorizado o conteúdo que se aprende diretamente com um professor reconhecido pela comunidade da arte marcial. Nos exercícios aqui analisados, foi dada liberdade para os participantes criarem ou até trazerem algo que tivessem visto em algum filme ou vídeo de *gongfu*. Houve muita capacidade, por parte dos participantes, de separar as coisas: eles sabiam que naquele momento e espaço, poderiam criar movimentos, inclusive marciais, sem macular a regra de não poder fazê-lo no contexto do treino de *gongfu*.

Para realizar a proposta, os artistas marciais precisaram romper com esquemas mentais já estabelecidos a partir da codificação dos movimentos do louva-a-deus. Tratou-se, portanto, para eles, de um exercício de criatividade baseado na habilidade de decompor e recompor sequências, tal como se realiza na dança ou na música. É fundamental salientar que não se pretendeu que os resultados com os artistas marciais “fossem *gongfu*” – até porque isso seria incoerente com a prática de um estilo tradicional, no qual tudo que se treina só tem validade se tiver sido aprendido com algum mestre da linhagem. Os laboratórios configuraram, antes, estudos de improvisação que não feriram a integridade dos conteúdos do louva-a-deus, pois os trabalhos eram executados pelos próprios autores e não eram ensinados a outros praticantes como se fossem formas de *gongfu*. O aspecto de luta se emancipava e se desfazia várias vezes ao longo das improvisações, alternando-se com momentos de harmonia – sendo usado, portanto, apenas como elemento poético.

Modificando seus esquemas de compreensão das formas aprendidas no treino de *gongfu*, os artistas marciais sentiam-se mais preparados para o processo de desconstrução necessário para a luta. Desta forma, os exercícios de improvisação se somaram àqueles já existentes no sistema de ensino do estilo louva-a-deus, vindo a complementar o treino destes praticantes, propiciando uma oportunidade para pensarem os conteúdos do *gongfu* a partir de uma perspectiva coreológica. Além disso, os artistas marciais se familiarizaram com a terminologia coreológica e os conceitos de Laban (1978), de modo que esta etapa do trabalho

consistiu, também, em um espaço para divulgação deste conhecimento junto a artistas que não são da área de dança.

A coreologia foi utilizada, neste trabalho, como uma forma de ter consciência daquilo que se fez intuitivamente. A intuição é um aspecto fundamental do processo criativo nas acepções de Goswami (2003), Wallas (1995), Peterson (1991), Santos (2002), entre outros. O conhecimento da coreologia nesta pesquisa, tanto com artistas marciais quanto com bailarinos, que descreveremos a seguir, ampliou a consciência do movimento, mas não ditou caminhos rígidos para o desenvolvimento das práticas, visto que nosso enfoque foi sempre a improvisação com consciência dos preceitos coreológicos, e não a ideia de repetir exaustivamente os movimentos como exercício de articulação dos fatores delineados por Laban. Damos ênfase para criar e desenvolver nos participantes a capacidade de escolha no próprio ato da improvisação, em consonância com o proposto por Lambert:

A habilidade de escolha, assim como o saber da experiência, contrapõe-se à ideia de deixar-se levar por esquemas pré-formatados – ligar o piloto automático no ato de dançar –, ancorando-se em perpetuar o já constituído. Poder escolher é a atitude que simboliza o acesso incorporado do sujeito criador à sua liberdade. Como característica singular da natureza humana, refere-se a um potencial de abertura que sustenta a chance do artista de atuar nos espaços de transição, no entre significados. Dentro dos parâmetros da dança contemporânea, a liberdade de escolha é claramente permitida, e até mesmo uma chave indispensável para ampliar o potencial de pesquisa e investigação da linguagem do corpo, uma vez que enriquece qualitativamente não somente a busca de um estilo pessoal, mas também a articulação de todas as camadas que participam do jogo irrepetível do criar (LAMBERT, 2010, p. 58).

O trabalho desenvolvido com os artistas marciais trouxe para os participantes, portanto, os enriquecimentos discutidos neste tópico e, para a pesquisa, a confirmação de que existe uma relação estreita entre o criar na luta e a arte de improvisar com o corpo, levando-nos à segunda etapa do trabalho prático, que foi instrumentalizar bailarinos com técnicas de louva-a-deus para observar esta mesma articulação sob outra perspectiva.

4.2. Depoimentos dos bailarinos do curso de graduação em dança da UNICAMP

O trabalho realizado com os bailarinos do curso de graduação em dança da UNICAMP teve como direcionamento o ensino de técnicas do estilo de *gongfu* louva-a-deus visando ao desenvolvimento da escuta e percepção do outro, especialmente nas técnicas de contato. Objetivou-se também desenvolver: 1) a percepção do tônus necessário para a luta, bem como a aquisição desta qualidade; 2) a percepção da dinâmica dos movimentos em termos de peso, tempo, espaço e fluência durante a execução dos exercícios; 3) a percepção da transferência de peso entre corpos nos exercícios de contato; 4) a compreensão da luta como meio para chegar a uma qualidade de movimento específica; 5) a compreensão do uso do espaço no sistema louva-a-deus; 6) o conhecimento de aspectos teóricos deste sistema; e 7) as relações da dança moderna e pós-moderna com técnicas orientais, bem como, especificamente, com o *gongfu*.

Diferentemente dos artistas marciais, os bailarinos não responderam a um questionário estruturado, mas fizeram um depoimento livre, por escrito, de suas experiências nas aulas, permitindo, desta forma, uma abertura para que trouxessem reflexões diferentes daquelas que foram objetivos da pesquisa, o que enriqueceu, em muito, a discussão.

As pontes entre arte marcial e dança foram investigadas durante os próprios encontros, mediante conversas entre pesquisadora e participantes, tendo em perspectiva os sete objetivos listados acima, dos quais derivamos, a partir dos depoimentos, seis categorias que nortearam a análise (Quadro 2).

Quadro 2. Categorias para análise dos depoimentos dos bailarinos.

A	Desenvolvimento da escuta e percepção do outro nas técnicas de contato.
B	Percepção do tônus necessário para a luta / compreensão da luta como meio para chegar a uma qualidade de movimento específica / “estado corporal” ¹¹⁵ .

¹¹⁵ Este termo, especificamente, foi trazido pelos alunos.

C	Compreensão da dinâmica dos movimentos em termos de tempo, peso, espaço e fluência no sistema louva-a-deus.
D	Percepção da transferência de peso entre corpos.
E	Conhecimento de aspectos teóricos do sistema louva-a-deus e das relações da dança moderna e pós-moderna com técnicas orientais e, especificamente, com o <i>gongfu</i> .
F	Internalização da linguagem do sistema louva-a-deus e questões estéticas.

4.2.1 Desenvolvimento da escuta e percepção do outro nas técnicas de contato (categoria A)

No que diz respeito ao desenvolvimento da escuta e percepção do outro nas técnicas de contato, encontramos elementos a serem discutidos em vários depoimentos. Iniciemos com P8:

O contato com o corpo do outro amplia seu repertório, sua consciência das formas e das intensidades de força por um viés de compreensão física, ampliando a percepção e englobando o corpo do outro ao seu e vice-versa (P8).

Esta afirmação revela que os treinos propiciaram uma via de percepção diferente da tradicional memorização visual dos movimentos, comum em aulas de dança – e que, no *gongfu*, também acontecem, quando da aprendizagem das formas¹¹⁶. Segundo observado por este participante, a consciência da execução dos movimentos se dava, nestes exercícios, mediante uma compreensão física decorrente da própria experiência do toque. É fato que, nas técnicas do *Sap Yeet Fart*, não basta observar o movimento e reproduzi-lo para aprendê-lo; a aprendizagem depende inteiramente do colega de treino, e com cada adversário a experiência é única, à medida que pessoas diferentes têm pesos diferentes e intensidade de toques diferentes, como observado por P9:

¹¹⁶ Referimo-nos, aqui, aos *kuen*, sequências coreografadas de movimentos de luta.

Mesmo no Sap Yeet Fart, em que sabíamos previamente qual seria o movimento executado por cada um, cada pessoa apresenta uma dinâmica e uma força diferentes, então deixamos de olhar para o próprio corpo e passamos a reconhecer também o corpo dos demais (P9).

O aspecto apontado por P8, no depoimento anterior, sobre a sensação de englobar o corpo do outro ao seu, tomando decisões em conjunto com o parceiro, é uma experiência fundamental para a formação do bailarino, para a qual nem sempre se dá atenção nos sistemas de formação em dança. Ainda sobre a assimilação do corpo do outro, o mesmo participante afirma:

Essa sensação ficou bastante clara para mim durante as práticas do Sap Yeet Fart. Os primeiros contatos entre os corpos poderiam até iniciar-se de maneira desencontrada, porém, de forma bastante orgânica, o meu corpo assimilava e permitia rapidamente que me adaptasse às dimensões corporais e tônus do outro (P8).

Os “contatos desencontrados entre os corpos” apontados pelo participante são muito comuns entre aqueles que estão iniciando o treinamento no sistema louva-a-deus: a experiência do contato, afinal, não é assim tão trivial, mesmo na vida cotidiana. A maior parte das pessoas está acostumada a tocar um grupo razoavelmente seletivo de pessoas. Existe uma convenção sobre códigos gestuais padronizados para se cumprimentar alguém desconhecido ou não íntimo (como aperto de mão ou beijo no rosto), mas todas as experiências de contato restantes permanecem na esfera íntima e constituem certo tabu. A forma de tocar de cada um é singular, um universo a ser desvendado; e, justamente por não haver convenção nem estudos a esse respeito, baseamo-nos apenas em nossas próprias experiências para julgar o toque do outro – e, também, para dosar nossa própria intensidade de toque.

No treino de *gongfu*, esta tendência de tomar a si mesmo como referência para dosar a intensidade do toque evidencia-se exatamente nos “movimentos desencontrados” que acontecem no início da execução dos exercícios. Um sujeito pode imprimir muita força ao realizar o exercício com alguém suave e quase derrubá-lo; outro sujeito pode imprimir uma força tão leve

que a técnica mal se realiza. Aos poucos, a dupla vai dosando a intensidade do toque e, na maioria dos casos, os sujeitos começam a se permitir novas formas de tocar.

O aspecto apontado por P8, de que a assimilação das dimensões corporais e tónus do outro se dava de forma orgânica, também é um ponto a salientar, visto que é decorrente do próprio sistema de ensino desta arte marcial. Inseparável da própria vida, o *gongfu* consegue extrair do sujeito todo seu potencial técnico sem obrigá-lo a contrariar suas tendências naturais, tanto anatômicas quanto de condicionamento físico. A superação é uma busca constante, mas superar tem o sentido de autossuperação, e não de ser melhor que o colega. A maior parte dos praticantes de um estilo tradicional está focada em aprimorar a si mesmo e, sobretudo, aprender a ser proteger – que é o propósito principal de se treinar arte marcial. Assim, não é esperado do sujeito que ele consiga executar as técnicas de uma forma idealizada. Existem, sim, os modelos – mestres e grão-mestres do estilo, ou mesmo os *sihing* (irmãos mais velhos) –, mas cada um treina tendo a clareza de que o fundamental é conseguir extrair o melhor de si. Os professores geralmente são cientes das limitações dos alunos e, ao mesmo tempo em que são exigentes, são, também, complacentes, de modo que o sistema de ensino tende a ser mais “orgânico”, como apontado pelo participante.

Outro participante que apontou a percepção das diferenças de estrutura entre os corpos a partir da experiência dos exercícios de contato do louva-a-deus, aliada à questão do medo – que foi um ponto de atenção do nosso trabalho desde as fases iniciais – afirmou o seguinte:

Uma dificuldade pessoal foi lidar com o medo de machucar o outro. Manter distância e/ou não usar mais força sempre foram meios de evitar qualquer problema, mas muitas vezes isso prejudica o total entendimento e percepção dos movimentos. Saber tocar em outra pessoa usando peso e um real contato, e não apenas “passar pelo corpo do outro”, é um tipo de trabalho que fica claro na teoria, mas que para mim ainda é difícil passar para o corpo (...). Também perceber que cada pessoa tem uma estrutura e uma compreensão corporal diferente das outras; o corpo do

outro interfere no meu próprio corpo e uma adaptação deve ser feita para que ambos possam trabalhar satisfatoriamente (P9).

Assim como P8 relatou ser necessário adaptar-se às dimensões corporais e tónus do outro, P9 observou a necessidade de, além de perceber a estrutura corporal dos colegas, perceber a forma como cada um compreende o movimento. Enquanto alguns tendem a se basear em uma compreensão tátil ou mesmo cinestésica, outros tendem a apreender o movimento visualizando-o e procurando reproduzi-lo; há também aqueles que assimilam o movimento pelo ritmo. Todo bailarino pode e deve desenvolver as diferentes vias de assimilação do movimento, mas é natural que cada um tenha mais facilidade com um determinado caminho. O depoimento deste participante sinaliza o fato de que a compreensão corporal de cada um é única, e houve espaço nas aulas para desenvolver e aprimorar cada uma delas.

O participante P9 também apontou em seu depoimento, semelhantemente ao P8, a necessidade de uma adaptação ao corpo e ao movimento do outro para que a dupla pudesse “trabalhar satisfatoriamente”. É fundamental, para o bailarino, aguçar a escuta corporal em relação ao outro, desenvolvendo princípios de alteridade em busca de uma formação menos individualista; uma formação na qual saber mover-se com o outro seja um requisito e não apenas uma possibilidade restrita ou peculiar a determinados trabalhos.

Os participantes P8 e P9 apontaram, ainda, a questão do medo, e consideramos fundamental salientá-la, pois foi uma preocupação do trabalho desde suas etapas iniciais. Partimos da observação de que, muitas vezes, o bailarino não se entrega ao contato ao improvisar com um colega por medo de machucar ou de ser machucado, e que o treino em arte marcial pode desmistificar esse medo à medida que mostra para o praticante que ele é menos frágil do que acredita. Vejamos o que diz a respeito do medo o participante P21:

Um ponto muito importante também trabalhado nas aulas de gongfu que faz bastante diferença na dança foi a confiança. Ao fazer exercícios de ataque e defesa nas aulas, tinha que haver confiança no parceiro com o qual se executava os movimentos, confiando que ele não iria te machucar e vice-versa. Isso foi importante no processo de criação e na dança em geral, porque geralmente bailarinos ou têm medo de ser machucados por seus parceiros ou têm medo de machucá-los; as dinâmicas trabalhadas nas aulas acabaram ajudando a ter maior confiança, tanto no outro quanto em si mesmo (P21).

A percepção de diferentes tipos de toque em parceiros distintos e a necessidade de adaptação ao corpo do outro foi apontada ainda nos depoimentos dos participantes P19, P20 e P34:

Nos exercícios em dupla foi possível perceber as diferenças de tônus e intenção de movimento de uma pessoa para outra; com isso, precisei adaptar meu corpo para respeitar e acompanhar o parceiro, aprendizado esse que pode ser levado e trabalhado em muitas situações diferentes, pois se relacionar com o corpo do outro é sempre um momento delicado, de perceber e impor limites (P19).

A troca de parceiros era fundamental, pois desta forma reconhecíamos quais os pontos fortes e fracos de cada um e como lidar com eles para aprimorarmos a nossa técnica, ao mesmo tempo preservando o outro. Percebi durante essas trocas várias qualidades de movimentos, de ataques e de olhares, que variavam muito de pessoa para pessoa (...). Era perceptível o fato de a qualidade dos movimentos variar de uma pessoa para outra, tanto nos exercícios de louva-a-deus quanto nas improvisações de dança (P 20).

Nos trabalhos em dupla, tanto de improvisação como de luta combinada, foi possível perceber a tonicidade, a espacialidade e as qualidades de movimento de cada uma das pessoas da turma, havendo corpos que se adequavam de uma forma mais equilibrada e outros que possuíam abordagens muito diferenciadas. No entanto, apesar da heterogeneidade, foi possível trabalhar e atingir bons resultados na relação com os outros corpos, independentemente de quão diferentes eles fossem do meu próprio corpo. Foi perceptível a individualidade de cada um no que diz respeito aos gestos, formas, intensidades, sensações, cores (P34).

Aguçar a sensibilidade para as diferentes intensidades de toque por meio das técnicas de contato do louva-a-deus pode ser um caminho para ajudar bailarinos a lidarem com seus medos e limitações. Observamos, na prática, que

uma melhora se estabelecia a cada dia no que diz respeito a este aspecto, conforme apontado por P28:

A prontidão da luta é algo facilmente usável na dança, principalmente se estiver sendo trabalhado o improviso. Então pude perceber que nos exercícios de criação, que aconteciam após esse básico de luta, eu estava mais inteira dentro da proposta e aceitava e/ou seguia melhor a minha dupla, já que também me encontrava com a percepção mais aguçada (P28).

O desenvolvimento da escuta e percepção do outro nas técnicas de contato do estilo louva-a-deus se dá, também, por meio do desenvolvimento da habilidade de utilizar a visão periférica, conforme apontado por outro participante:

(...) não há necessidade de olhar para a parte que está se mexendo. A visão periférica permite que saibamos o movimento do outro para nos defender (P10).

É característica do sistema louva-a-deus desferir dois golpes ao mesmo tempo – um em cima e outro embaixo, ou um de um lado seguido de outro do outro lado – como uma espécie de finta. Em muitos casos, trata-se de um ataque simultâneo a uma defesa: “o ataque se faz simultaneamente à defesa, e não de modo isolado” (LAI KUNGFU, 2012), ou, então, pode se tratar de dois ataques simultâneos. Devido a esta característica, o praticante é orientado a realizar as técnicas de contato olhando em algum ponto do corpo do adversário, preferencialmente os olhos, com muita atenção à sua visão periférica, para perceber esses golpes simultâneos, princípio este que também foi utilizado nos exercícios de improvisação desta pesquisa para perceber os movimentos criados pelo outro e reagir a eles.

O participante P34 escreveu especificamente sobre a questão do olhar:

Olhar nos olhos do outro durante o exercício também provocava diferença no momento da improvisação. A proximidade corporal que se estabelece no treino de louva-a-deus ajuda a desenvolver uma cumplicidade baseada em diálogo visual, ainda que sem comunicação oral, e em um contato físico, os quais podem levar a um tema ou poética inicial para uma improvisação (P34).

Finalmente, a questão da percepção do outro foi extrapolada pelo participante P11 para uma noção próxima daquilo que, neste trabalho, chamamos de “mover-se com”: não é possível aplicar uma técnica se o outro não estiver pronto para recebê-la:

*Ao praticar um pouco dessas técnicas corporais com o intuito de se dançar, um outro estado é gerado. A questão do toque fica quase intrínseca. Ou melhor, a questão de relacionar-se consigo mesmo e com o outro. (...) um treino, seja uma prática corporal de contato que utilize do impacto corporal como forma de fortalecimento, seja uma que utilize do toque sensorial, exige tempo e experimentação. E este tempo não é somente individual, mas principalmente um tempo coletivo. **Não basta eu estar pronto para aplicar uma técnica: o outro também precisa estar pronto para recebê-la, e assim treinarmos e nos desenvolvermos** (P11, grifo nosso).*

A mesma ideia foi levantada por P18, ao afirmar: *Quando o outro enrijece e se fecha, fica mais difícil o acesso à sua kinesfera e o fluxo de movimento se rompe* (P18), e por P34, que falou sobre a criação de uma linguagem comum com o parceiro:

*Percebi que é necessário estar mais atento a escutar o corpo do outro do que prever movimentos; no entanto, as tarefas de interferir no movimento do outro e de decidir o que realizar com o estímulo provocado precisam ser realizadas de forma consciente, a partir da vontade de cada indivíduo de concretizá-las, **criando-se, assim, uma linguagem comum** (P34).*

A ideia de kinesfera como possibilidade de investigação do movimento, tanto em contato quanto a curta distância, foi levantada por P24:

A técnica [do louva-a-deus], de início, causou certo estranhamento, e foi preciso algum tempo para que o corpo se adaptasse às exigências da mesma, pois esta se vale de elementos pouco desenvolvidos ao longo do trabalho realizado com a dança (...). Um deles é o contato direto com o outro e a utilização de sua kinesfera (...) como uma possibilidade de investigação do movimento – principalmente no estilo louva-a-deus, no qual, diferentemente de outras técnicas, utilizam-se movimentos de avançar durante a execução tanto de ataques quanto de defesas, a fim de surpreender o adversário (P24).

Este depoimento aborda um ponto-chave da pesquisa, que foi, com base estrela labaniana (PRESTON-DULOP, 1987, p. 41), iniciar o processo criativo a partir do relacionamento com o outro, e não da pesquisa individual do movimento. Com efeito, a ideia de usar a kinesfera do outro como possibilidade de investigação criativa traduz com precisão todo o trabalho realizado, especialmente no que diz respeito à dificuldade que, muitas vezes, o contato representa para alguns bailarinos:

Essa relação de kinesfera, sobretudo de contato e troca de energia viva fluindo, permitiu para mim, ao menos, uma iniciativa de conseguir dançar próximo, encostar numa coreografia, pois tenho dificuldade em exercícios de contato (P30).

Trabalhando em conjunto, a dupla consegue uma sintonia que leva a um estado em que o toque acontece naturalmente. Esta cumplicidade entre os dois sujeitos revela-se posteriormente, na improvisação, tanto no contato corporal quanto no contato visual, quando distantes. Mesmo que os dois improvisadores não estejam literalmente se olhando, o espectador percebe que estão ligados e tomando juntos as decisões, conforme apontado por P33:

Estou realizando em outra disciplina (...) também um trabalho de improvisação em dupla, e percebo uma grande diferença entre as duas criações. Na primeira, do gongfu, consigo ter um contato físico maior com a minha parceira; há momentos de separação e união, mas percebo que consigo sempre manter uma ligação com ela, criando uma atmosfera que nos envolve. Já na segunda (...) o contato físico não é presente. Procuramos trabalhar a mesma movimentação, as mesmas intenções, mas cada uma fica dentro da sua esfera. Os dois trabalhos são prazerosos, mas andam por caminhos distintos. Sinto que o direcionamento que a professora (...) dá para a turma foca bastante na relação entre a dupla e no que os bailarinos podem construir juntos: quanto mais as decisões forem tomadas em conjunto, melhor (P33).

Observamos, portanto, que o aguçamento e a percepção do outro foram potencializados pelas técnicas de contato, especialmente por meio da exploração da percepção tátil e da visão periférica.

4.2.2 Percepção do tônus necessário para a luta / compreensão da luta como meio para chegar a uma qualidade de movimento específica / estado corporal (categoria B)

No que diz respeito à percepção do tônus necessário para a luta e à compreensão da luta como meio para chegar a uma qualidade de movimento específica, o principal elemento a ser levado em consideração em nossa análise é o fato de alguns participantes terem levantado o conceito de estado corporal para se referir a este tônus. Esse estado corporal, certamente, é resultado da escuta e percepção do outro; por este motivo, não é tão simples assim separar em categorias distintas, algo que fizemos apenas para agrupar os depoimentos e organizar o processo de análise. Neste momento, focaremos naquilo que os discursos revelaram, a partir do uso da expressão estado corporal, que foi trazida pelos participantes. Vejamos o que diz P17:

*(...) nos movimentos em que fazíamos duplas e aplicávamos ou recebíamos a técnica, pude perceber um novo **estado corporal**, que é de atenção junto com um novo tipo de tônus muscular. Outro aspecto era a atenção e concentração necessária para esse treino, que era grande, pois poderíamos nos machucar se alguém estivesse desatento (P17).*

Outro participante que usou a expressão estado corporal foi P20:

*Após aprender quais eram os golpes, quais as suas aplicações e nomes, começamos a utilizar o **estado corporal** que a arte marcial trazia para realizarmos improvisações direcionadas. Isso foi ótimo, pois, após o treino, tínhamos uma base mais firme, um olhar mais direcionado e, principalmente, não possuíamos medo de tocar e conduzir o parceiro com o qual trabalhávamos (P20).*

O estado corporal de atenção, quando em situação de luta, não possui uma aura mística: conforme vimos no capítulo anterior, ele parte do reflexo de defesa da própria integridade física, algo inerente ao ser humano. As técnicas desenvolvidas a partir destes reflexos, por sua vez, são treináveis, e podem ser

aprimoradas por qualquer um. O participante P34 atentou para o fato de as técnicas de louva-a-deus terem sido criadas a partir de movimentos reflexos:

Com o decorrer das aulas, as defesas dos golpes foram ficando mais automáticas, parecidas com reflexo. Isso me levou a especular que tais defesas foram criadas a partir de ações reflexas dos indivíduos e foram gradualmente sistematizadas ao longo dos séculos pelos precursores destas artes marciais. Essas ações reflexas possuem uma ligação com a improvisação em dança, pois nesta também não se prevê o movimento do outro; é preciso reagir aos movimentos do parceiro de forma a estabelecer um diálogo e, ao mesmo tempo, promover novos estímulos para este parceiro (P34).

O participante P16, além de mencionar a relação entre técnica marcial e reflexo, inseriu em sua observação o tempo de espera que precede à ação, fator este que consideramos fundamental para o aprimoramento em improvisação:

Outro ponto que me chamou atenção foi a questão da atenção ao outro, um ponto em que a espera precede minuciosamente o reflexo. Um corpo que escuta o outro numa posição de prontidão. Tal questão julgo fundamental em qualquer processo de criação em grupo, porém é muito difícil achar a forma certa de desenvolver esse ponto no bailarino, e senti que durante as aulas esse aspecto foi trabalhado de forma sutil, mas muito eficaz, pois desenvolvemos essa percepção naturalmente ao longo do semestre; foi um processo contínuo de construção da técnica apresentada (P16).

Esse “tempo de espera que precede minuciosamente o reflexo” nada mais é do que o tempo de burilamento técnico-estético que diferencia o movimento do *gongfu* de um movimento comum de luta, algo que faz dele uma resposta condicionada – ainda que quase instantânea – ao invés de mero reflexo.

O bailarino, muitas vezes, tem dificuldade de esperar o estímulo de seu parceiro para que desenvolvam de fato juntos as movimentações em dupla. Consideramos que a dificuldade de esperar é um misto de ansiedade por comunicar algo e medo de que o público se inquiete com o silêncio (pausa), mas é justamente no silêncio que o bailarino consegue conquistar o espectador: as pausas criam tensão e são geradoras de dinâmica, e, por isso, foram intencionalmente trabalhadas com os alunos nas improvisações. Tal qual o

pensamento taoísta, que preconiza as ideias de ação e não-ação, às vezes é necessário silenciar para comunicar aquilo que se pretende, algo observado pelo participante P8:

O motivo para mover-se é uma questão, a meu ver, essencial também. Não há desperdício de energia. A aparente “não-ação” externa significa um acúmulo de energia interna em potencial, pronta para responder de maneira eficaz e coerente ao primeiro motivo que surgir (P8).

Podemos associar a não-ação ao conceito de estado corporal evocado pelos participantes: um estado de prontidão, atenção e percepção aos impulsos criativos provenientes do próprio sujeito – e que nesta pesquisa incluiu, além destes, os impulsos criativos do outro, a ser revelado nos movimentos criados em conjunto.

A percepção de si no momento da ação é buscada em várias vertentes da dança, do teatro e da *performance* contemporâneos, geralmente ligada à ideia de autocuidado; já a inclusão da percepção dos impulsos do outro como ponto de partida para um processo criativo parece ser uma particularidade de poucos trabalhos, e especulamos que, por esta razão, este aspecto recebeu atenção dos alunos:

(...) a utilização de elementos da técnica do wushu em exercícios de improvisação em dupla possibilitou maior consciência da presença e participação do outro na cena. Isto fez com que ocorressem interações de forma mais orgânica e natural, pois a percepção dos movimentos realizados pela contraparte da dupla, estando amplificada, fez com que a fluência surgisse durante as experimentações (P24).

A percepção amplificada é decorrente da atenção ao aqui e agora, e está ligada à efemeridade tanto da luta quanto da improvisação; mas é importante salientar que o tônus necessário para a luta envolve, além de um estado corporal de atenção e da interação dinâmica entre ação e não-ação, a construção de um corpo “forte”, que alguns participantes diferenciaram do corpo da dança em seus depoimentos:

É nítido **que são corpos distintos**, que se aproximam pelo ato de executar o movimento, mesmo que **sem a mesma intenção de força e finalidade** (P 10, grifo nosso).

(...) nota-se a atenção ao ataque, bem como a resistência necessária a uma luta – aspectos que nem sempre aparecem na dança, pois **os bailarinos acabam seguindo um mesmo fluxo de movimentos ou uma mesma velocidade** e não percebem o valor ou o sentido de um contraste oferecido por um salto ou uma quebra de movimento (P15, grifo nosso).

A experiência na arte marcial me deu um olhar diferente sobre as possibilidades de contato corporal na dança, **que comumente eu relacionava a leveza e fluidez**. Hoje ampliei para uma linguagem que inclui um tônus elevado, peso e sugestões corporais mais objetivas (P19, grifo nosso).

(...) nós aprendemos as movimentações em aula, o que, particularmente para mim, como aluna, foi muito difícil vivenciar no meu corpo, porque **é um outro corpo, um corpo muito ágil e forte, e estou mais acostumada com um corpo dançante, que é mais fluido**. Mas (...) é interessante perceber que esse corpo, mesmo sendo diferente, colocando o meu ponto de vista¹¹⁷ ele vira um corpo só, mais completo (P14, grifo nosso).

Sempre me identifiquei mais com movimentações fluidas e contínuas e, ao me deparar com o novo tipo de movimentação proposta, foi como me deparar com minhas dificuldades, com o tipo de movimentação da qual anteriormente “fugia”. Com movimentações rápidas, precisas e exatas, o processo de superação foi constante durante todo o trabalho desenvolvido (P16, grifo nosso).

Os dois últimos depoimentos serão retomados na próxima categoria, que diz respeito à análise dos fatores qualitativos do movimento; por ora, salientamos o fato de os participantes perceberem o corpo da luta como um corpo diferente do que eles entendem por “corpo do bailarino”. Se, na dança pós-moderna, a virtuosidade de um bailarino passou a ser avaliada em função de sua capacidade de transmutar-se, de ser eclético, de adaptar-se às linguagens de diferentes coreógrafos e/ou companhias, o corpo do bailarino já não deveria ser necessariamente um corpo suave ou adverso ao corpo da luta, mas um corpo capaz de dialogar, também, com as linguagens marciais.

¹¹⁷ Com “colocar o seu ponto de vista” o participante se referiu, neste ponto de seu depoimento, à integração de sua própria bagagem de movimentos àqueles propostos nas aulas, algo que foi direcionado ao longo da disciplina.

Estes depoimentos revelam que a tradição da dança fora da universidade (fala-se, aqui, especificamente das academias de dança, que representam a maior parcela dos estabelecimentos que garantem o acesso à dança antes da universidade) segue valorizando o ideal de bailarino etéreo, ainda que subliminarmente, e este ideal é transmitido por meio do próprio sistema de ensino de dança, restringindo o escopo técnico do bailarino ao invés de ampliá-lo. A percepção, por parte de P14, de que o corpo vira um corpo “mais completo” com a experiência em *gongfu*, corrobora nossa hipótese de que o treinamento em arte marcial amplia e diversifica a formação de um bailarino.

Outro participante também utilizou a ideia de “corpo completo” em seu depoimento:

*O que fica mais evidente é a presença corporal e a atenção, e como a falta dessa “presença” pode ser prejudicial: um corpo desatento pode se machucar e machucar o outro. Um corpo seguro chama a atenção e consegue ultrapassar limites; é **um corpo completo** (P9).*

A construção do tônus necessário para a luta está ligada à ideia de enraizamento, presente tanto nas artes marciais orientais quanto na corporeidade popular brasileira, expressa nas danças e folguedos populares em diferentes regiões do país, por serem todas elas manifestações tradicionais dos povos. O corpo do artista marcial dos séculos em que se originaram a maioria das artes marciais orientais (consideremos até o século XIX) é o corpo do pescador, do lavrador – um corpo habituado a lidar com a natureza e que, portanto, possui outro tipo de contato dos pés com o solo, se comparado ao homem contemporâneo das grandes cidades –, assim como os corpos dos africanos trazidos como escravos para as terras brasileiras ou os ameríndios, que aqui já se encontravam. Estes povos e seus descendentes deram origem a manifestações como o maracatu, as congadas, catiras, entre outras, conteúdos estudados pelos participantes nas disciplinas Danças do Brasil. Esta associação foi observada pelos participantes P12 e P19:

(...) a arte marcial pode ter um atributo próximo a todas as outras artes tradicionais, como algumas manifestações culturais populares de origem africana-indígena-brasileira, que apresentam uma ligação com o chão que o wushu também revela. A conexão dos pés com o solo se faz presente, geralmente, em danças e atividades antigas, de tradição, ligadas à terra, à sabedoria e a uma forma de vida. Sendo assim, podemos aproximar esta marca do peso para o chão, como uma semelhança vivenciada nas aulas de artes marciais e Danças do Brasil, ambas igualmente difíceis de vivenciar no meu corpo, pois sempre tive um histórico de vida que me moldou muito mais para a elevação e saída do solo do que para dentro dele (P12).

*A necessidade de uma base firme para se manter em pé nos exercícios em dupla, para que a outra pessoa não te derrube, **testa e exige que esse centro de força esteja ativo**, de uma forma que não te dá outra alternativa a não ser tonificar para ficar em pé.*

O conceito de uma base firme também é trabalhado nas Danças do Brasil mais profundamente, porém na disciplina de Danças do Brasil não há um contato direto com outra pessoa de forma a testar essa base, mas quando na aula de wushu eu acabava perdendo o equilíbrio com a investida de um parceiro, a falta dessa base ficou nítida; ou, ao contrário, quando a investida era forte e eu permanecia firme, percebia que estava utilizando bem os conceitos de base firme e centro de força. Dessa maneira, consegui trabalhar mais esse aspecto, com a possibilidade de testar a eficácia da minha base e meu centro (P19, grifo nosso).

Observa-se no depoimento de P19 uma conexão efetiva entre um conteúdo trabalhado nas artes marciais e na disciplina Danças do Brasil, mediante a possibilidade de testar o enraizamento na relação com o outro. Isto evidencia uma perspectiva interdisciplinar, que também fundamental à formação de um bailarino, especialmente quando se dá na percepção do próprio aluno, como ocorreu no exemplo citado.

O enraizamento na arte marcial tem exatamente o sentido exposto por P19: o objetivo é dificultar que o adversário consiga tirar seu equilíbrio. Este princípio técnico foi trabalhado com os participantes no primeiro exercício das técnicas *Sap Yeet Fart*, o *diw sao*: os participantes foram orientados a deixar livres as cinturas escapular e pélvica, de modo a permitir um movimento de rotação em torno do eixo vertical, pois, quando se mantém essas articulações (escápulo-umeral e coxofemoral) rígidas, a tendência é cair na direção em que o adversário

está puxando¹¹⁸. Ou seja, o treinamento prevê tanto o enraizamento quanto um estado de prontidão para ceder à força do adversário ao invés de resistir a ela, deixando livres as articulações. O enraizamento tem, portanto, um aspecto dual de aprofundamento do contato com o solo somado à flexibilidade para se desconectar dele se necessário – princípios opostos agindo simultaneamente para um mesmo objetivo.

Em alguns casos, o enraizamento das pernas contrapõe-se ao que está acontecendo nos membros superiores, como observado por P10:

Nessa disciplina fica bem claro que, por mais que a parte de cima do corpo (tronco, braços, cabeça) faça uma movimentação sinuosa ou simplesmente se movimente, a base precisa estar muito presente para não cair ou desequilibrar num simples golpe do outro (P10).

Nos laboratórios de improvisação, os bailarinos foram orientados a usar este enraizamento em contraste com saltos e elevações – ou seja, usar o enraizamento na composição de um uso eficiente do espaço.

Ainda no que se refere à construção de um tônus necessário para a luta, incluímos algumas observações sobre a questão do condicionamento físico e fortalecimento muscular. Alguns participantes referiram-se à necessidade de uma adaptação muscular necessária para os treinos de *gongfu*, especialmente pela dor muscular que sentiam após os treinos, nas primeiras aulas, por utilizar cadeias musculares que, em seu treinamento habitual, não estão acostumados a usar:

Nos primeiros dias de aula o corpo ficou bem dolorido, por estar fazendo algo diferente do habitual, mas com o treinamento e com o tempo os bailarinos souberam dosar a força para realizar os movimentos (P10).

Justamente por estudar movimentos que não faziam parte do meu cotidiano, as dores eram constantes, tanto por trabalhar músculos “esquecidos” ou por estar na fase de aprender onde se deve atingir o companheiro sem machucar nenhum dos dois (P15).

¹¹⁸ No sistema de ensino louva-a-deus este é considerado um dos princípios flexíveis.

Após pouco tempo decorrido do início dessa prática, foi perceptível uma melhora na tonificação da musculatura, que anteriormente era minimamente trabalhada. Essa melhora decorre de inúmeras práticas feitas em aula, como os básicos de socos, o treino das formas (que suscita uma precisão) e os treinamentos em dupla, nos quais, ao tentarmos “atingir” o golpe e, ao mesmo tempo, freá-lo para não acertar a outra pessoa, trabalhamos musculaturas diversas (P34).

O ponto levantado por estes participantes é real: quando se inicia o treinamento, existe um período em que o artista marcial aprende a dosar a força para executar os movimentos. O exercício ao qual os participantes se referem é o *gart sam sim diw sao tek toi* (batimento de braços e pernas), um exercício para fortalecimento dos músculos do antebraço e panturrilha. Com o tempo e a experiência dentro de um mesmo grupo, cada um passou a conhecer as diferentes intensidades de força dos colegas e a levar isso em consideração ao dosar a própria força, ao mesmo tempo em que suas musculaturas estavam, de fato, sendo efetivamente fortalecidas.

Um aspecto observado e relatado nos depoimentos é que um tônus semelhante ao requisitado na luta é, por vezes, necessário para a execução de aulas de dança ou coreografias, e que representa certa dificuldade para alguns bailarinos:

Muitas vezes, é solicitado que os bailarinos tragam bastante tônus muscular em aulas ou coreografias, para que haja maior ênfase ou amplitude de determinados movimentos; porém, muitos têm dificuldade em conseguir trazer esse tônus, e essa é uma das coisas na qual o gongfu ajuda bastante, porque, durante as aulas, é exigido tônus do aluno para que ele tenha sustentação nas posições que são utilizadas e para que não machuque seu parceiro durante os treinos de “ataque”. Devido a isso, chega um momento em que trazer o tônus torna-se algo quase natural, ficando mais fácil para os bailarinos que têm dificuldades (P21).

Ficou claro para todo o grupo, também, que a arte marcial exige um condicionamento físico que não se conquista em apenas um semestre, ainda mais considerando a periodicidade com a qual o trabalho foi realizado (apenas uma vez por semana):

Conforme o desenvolvimento das aulas, fomos entrando em contato com as bases (gato, cavalo...). Considero que as posições das bases foi um dos aspectos mais difíceis da aula, sendo que exigia treino e certo condicionamento, o que não conseguimos adquirir tão bem pela quantidade de aula que tivemos (P17).

O ideal seria que estes bailarinos tivessem oportunidade de aprofundar o conhecimento em artes marciais, não para se tornarem artistas marciais – o que levaria anos e fugiria aos seus propósitos –, mas para chegarem à construção deste tônus corporal e suas diferentes nuances, e poderem requisitá-lo, quando necessário, em sua dança.

Um aspecto que não imaginávamos que seria valorizado pelos bailarinos foi a repetição dos movimentos. Por se tratar de técnica codificada, as aulas de *gongfu* baseiam-se na repetição de movimentos, à semelhança do que ocorre em técnicas codificadas de dança (o *ballet* clássico, por exemplo) e diferentemente de como costumam ser as aulas de dança contemporânea, nas quais se variam mais os movimentos e há mais espaço para a criatividade e a busca de um estilo pessoal. Imaginávamos que este modelo de aula baseado em repetição poderia causar incômodo, dado o perfil dos alunos (alunos de um curso superior de dança), mas houve depoimentos favoráveis, como expresso por P10: “a repetição dos movimentos faz com que se tornem melhores, ganhem qualidade” (P10).

Uma vez que utilizamos vocabulário coreológico, era solicitado dos participantes que utilizassem nas improvisações os níveis alto, médio e baixo, e os diferentes planos (porta, mesa, roda), buscando variar as dinâmicas e utilizar contrapontos. Esta questão nos leva à análise da terceira categoria, que foi a percepção da dinâmica dos movimentos do sistema louva-a-deus em termos de tempo, peso, espaço e fluência.

4.2.3 Compreensão da dinâmica dos movimentos em termos de tempo, peso, espaço e fluência no sistema louva-a-deus (categoria C)

Para analisar a percepção da dinâmica dos movimentos de louva-a-deus em termos de tempo, peso, espaço e fluência, salientamos como principal aspecto o controle da fluência característico deste sistema. Nas técnicas aplicadas, conforme visto, o praticante é orientado a treinar com intencionalidade, tentando acertar o golpe, mas freando-o no último instante para não machucar o colega caso este, porventura, não consiga se defender. O participante P32 mencionou este aspecto:

O controle da força e a intenção dos movimentos também foram quesitos bastante trabalhados nesses exercícios, pois os movimentos deveriam ser executados com intencionalidade, mas precisavam ser freados no momento certo para não machucar o parceiro. Além disso, agilidade e reflexo foram bastante trabalhados, principalmente para ataque e defesa (P32).

Por causa desta diretriz de refrear o golpe, há no louva-a-deus uma tendência de os movimentos serem realizados em tempo súbito, espaço direto, com peso firme e fluência controlada, ao invés de fluírem livremente. A soma dessas características resulta em movimentos explosivos – na verdade, o movimento flui livremente até um certo momento e depois é controlado, interpondo-se essas duas qualidades, o tempo todo, no encadeamento das ações.

Muitos participantes qualificaram os movimentos da dança como livremente fluentes, conforme visto anteriormente. Embora este seja um estereótipo, é possível compreender a diferença sugerida por eles, diferença esta que decorre do próprio objetivo de cada uma das artes. Na dança, há geralmente o desejo da manutenção dos impulsos, explorando-os até que se resolvam naturalmente; já na luta, a intenção de resolução dos conflitos está sempre presente. É por isso que, a nosso ver, muitos dos participantes caracterizaram o corpo da luta como “diferente”.

Nas improvisações, os bailarinos puderam realizar os movimentos de luta em tempo lento/sustentado, com fluência livre e peso leve, à semelhança do que fizeram os artistas marciais, e nestes momentos eles sentiam que estavam incorporando sua própria bagagem às criações que realizavam, atribuindo um sentido à experiência e tornando-a interessante para eles, como relatado por P26:

(...) não conseguia entender como eles [os movimentos do louva-a-deus] poderiam ser utilizados durante a minha dança. Apenas quando começamos a usar os minutos finais das aulas para realizar improvisações baseadas na movimentação do gongfu pude perceber que a realização das aulas e os traços marcantes da técnica louva-deus apareciam na minha improvisação (P26).

A investigação do sistema louva-a-deus como fonte de repertório de movimentos é um universo muito amplo, que esta pesquisa não pretendeu esgotar. O que podemos afirmar é que, explorando este material com técnicas direcionadas de improvisação, os participantes puderam se perceber realizando os movimentos de louva-a-deus com características cinéticas diferentes das originais, e assim treinaram sua habilidade de variar e compor, sem a pretensão de coreografar usando estes movimentos, mas incorporando-os ao seu próprio repertório para que, depois, alguns deles comessem a surgir espontaneamente nas improvisações.

Nenhum participante escreveu sobre o uso do espaço nas próprias técnicas do louva-a-deus, provavelmente porque as técnicas de contato são feitas sem sair do lugar e, mesmo no caso das formas, o uso do espaço geral não sofre tantas variações assim: geralmente o deslocamento é unidirecional (vai e volta algumas vezes sobre uma mesma reta), sem grandes variações de níveis. Há, no entanto, bastante riqueza no que se refere ao uso do espaço no desenho dos movimentos de braços e mãos, o que chamou a atenção dos participantes P24 e P26:

Outro ponto bastante trabalhado pelo wushu é a utilização das mãos em gestual específico, porém minucioso, o que ajuda a explorar a

capacidade expressiva das mãos, bem como de movimentos menos expansivos (P24).

A técnica do gongfu se mostrou para mim uma técnica com muitos detalhes, desde as diversas posições de pernas até as diferentes formas que as mãos apresentam, podendo ser em forma de soco, espalmadas ou como se fossem espadas (P26).

No que se refere ao uso dos braços, pode-se dizer que há no louva-a-deus golpes que são aplicados em uma trajetória direta, e outros que serpenteiam o golpe do adversário, seguindo uma trajetória mais flexível. Esta justaposição do uso direto e flexível do espaço – assim como ocorre com a fluência, descrita anteriormente – faz parte da finta necessária às estratégias de luta, mas é um pouco difícil de ser percebida por quem observa de fora, pois os movimentos são muito rápidos e, para o leigo, podem parecer iguais. Os participantes da pesquisa, embora tenham tido uma experiência curta com o louva-a-deus, perceberam esta riqueza, conforme expresso nos depoimentos de P24 e P26.

Já nas improvisações, houve uma rica exploração do uso do espaço pelos bailarinos. Nestes momentos, os participantes realizavam os movimentos do *gongfu* nos diferentes níveis (alto, médio, baixo) e faziam a *découpage* de células de movimento do louva-a-deus, usando, entre outros, a exploração do fator espaço como diretriz para as variações.

4.2.4 Percepção da transferência de peso entre corpos (categoria D)

No que diz respeito à transferência de peso entre corpos, observemos o depoimento do participante P16:

Durante as últimas aulas ministradas, foram trabalhados e experimentados diversos tipos de apoio para sustentar, deslocar, impulsionar o outro. Essas aulas aguçaram meu interesse em conhecer e me aprofundar nas diversas maneiras de lidar com o corpo do outro de forma mais contundente, em que haja uma relação muito forte de dependência e de confiança. Essas aulas finais serviram para mostrar que essa relação é mais que uma questão de força, é uma questão de técnica (P16).

Os bailarinos tiveram oportunidade de, partindo da experiência de diferentes intensidades de toque nas técnicas de contato do louva-a-deus, transportar as diferentes nuances de toques para exercícios de sustentação do outro. O princípio era alinhar o centro de gravidade do próprio corpo em relação ao corpo do outro, buscando um equilíbrio dinâmico. Para isso, primeiramente foi feito um trabalho de conscientização do uso do centro de gravidade nos próprios exercícios marciais, conforme menciona o participante P19:

Uma nova linguagem para o corpo requer uma adaptação dele. Uma nova forma de organizar, colocar e resolver as situações é exigida e aprendida, acrescentando diferentes meios de trabalhar os mesmos aspectos corporais básicos.

O exemplo mais fundamental disso é o uso do centro de gravidade localizado na região do baixo ventre, aspecto essencial em todas as técnicas de dança com as quais tive contato e que também encontrei na técnica corporal da luta oriental trabalhada (P19).

No sistema louva-a-deus, a diferença entre realizar um golpe originando-o a partir de centro do corpo ou a partir das extremidades é notável. Um soco realizado somente com o braço não tem potência, ao passo que, quando o movimento se inicia no quadril e reverbera em forças diametralmente opostas – uma em direção aos pés e outra em direção às mãos – a potência do golpe fica evidente. A partir do uso consciente do próprio centro nas técnicas de louva-a-deus, os participantes transportaram esta consciência para as improvisações em dupla, como descreve o participante P34:

Assim como a musculatura dos braços, os músculos internos da coxa (adutores) também se fortaleceram, pois a sustentação do corpo em posições mais baixas, como a do cavalo, foi se desenvolvendo durante o semestre, auxiliando inclusive no trabalho de improvisação em dupla, pois se criou uma base para a relação dos centros de gravidade dos bailarinos (P34).

Uma das técnicas utilizadas para trabalhar a transferência de peso e sustentação do corpo do outro foi um exercício inspirado na técnica *O-soto-gari*, do judô, que os participantes realizavam da seguinte maneira: de frente para o

colega, um inclinava o tronco à frente e avançava com a perna direita, de modo a encostar a parte direita de sua região lombar com a parte direita da região lombar do colega, impulsionando-o para cima (ou realizavam com a esquerda, conforme preferissem). Os participantes foram, aos poucos, perdendo o receio de aplicar esta técnica com colegas diferentes, inclusive de porte maior.

O objetivo não era sustentar o outro, mas os participantes passaram por este estágio até perceberem o que conseguiam e o que não conseguiam fazer dentro dos limites de segurança e respeito às possibilidades físicas de cada um. Com o tempo, utilizavam esta técnica como uma passagem, criando formas de finalizá-la diferentes da maneira original como se finaliza esta técnica no judô (que é uma queda). Ao invés de finalizarem derrubando o colega, eles, por exemplo, controlavam a fluência, colocando o colega delicadamente no chão do outro lado; ou então giravam com o colega apoiado em suas costas; ou ainda impulsionavam o colega de volta para a disposição de onde tinham partido. Trabalhando desta maneira, foram ganhando confiança em experimentar pegadas e transferências de peso:

A técnica também diminuiu o medo e a insegurança frente a propostas nas quais é necessário carregar, erguer ou levantar um bailarino, ou mesmo ser carregado, erguido ou levantado. Neste sentido, criou-se certo grau de confiança para a execução destes movimentos (P24).

O mais importante no quesito transferência de peso entre corpos foi o ganho de confiança em relação a se entregar ao toque do outro sem medo de machucar ou ser machucado, algo que foi trabalhado em exercícios simples como o *gart sam sim diw sao tek toi* – batimento de braços e pernas citado anteriormente, que visa ao fortalecimento muscular. Esta técnica é realizada com força, mas, por ser esta força usada de forma flexível, ela causa dor apenas no momento em que se faz o exercício, sem acarretar lesões permanentes. São microlesões que se cicatrizam e modificam a tonicidade muscular, fortalecendo o artista marcial. O ganho de confiança referido pelos bailarinos, portanto, não se trata de mero efeito psicológico, mas de um fortalecimento real do corpo, adquirido

por meio do treinamento marcial. Transportar esta confiança para as transferências de peso entre corpos e arriscar-se em pegadas e quedas é questão de tempo e de persistência: é preciso tentar muitas vezes até que se ganhe *gongfu* nesta experiência.

4.2.5 Conhecimento de aspectos teóricos do sistema louva-a-deus e das relações da dança moderna e pós-moderna com técnicas orientais (categoria E)

Sobre o conhecimento de aspectos teóricos do sistema louva-a-deus e das relações da dança moderna e pós-moderna com técnicas orientais e/ou *gongfu*, tivemos alguns depoimentos que revelaram uma reflexão, por parte dos alunos, pautada nas investigações teóricas que desenvolvemos durante as próprias práticas. O primeiro e principal diz respeito à distinção entre os termos *gongfu* e *wushu*, que os alunos demonstraram ter compreendido:

No caso da arte da luta, o nome dado seria wushu. Já gongfu significa qualquer tarefa realizada com perfeição e em que se obtenha alguma experiência, não só nas artes marciais, mas na culinária, na pintura, na dança, entre outros (P15).

Mais do que aprender alguns exercícios, percebi que as aulas, os diálogos, os textos, foram essenciais para uma mudança de lugar, saindo do pensamento comum e entrando no conhecimento do novo e, conseqüentemente, reconhecimento de si. Um exemplo claro da falta de conhecimento (...) de algumas questões pela difusão ocidental desta arte caracteristicamente oriental foi o próprio termo kungfu, ou gongfu, que é designado no ocidente como sinônimo de arte marcial chinesa. Porém, o termo gongfu, na realidade, tem o sentido de expressar em palavra o que é ganho quando se treina, ou seja, é a habilidade que se cria com o treinamento. Sendo assim, com este esclarecimento e outros que ocorreram ao longo das aulas, pudemos cada vez mais nos aproximar da história da arte marcial, ou do wushu, mais especificamente o estilo louva-a-deus (P12).

O participante P13 falou sobre a importância de princípios como dedicação, paciência e determinação, que estão relacionados com a ideia de “ganhar *gongfu*”, à medida que esta pressupõe tempo para o amadurecimento técnico:

(...) com os treinos de gongfu foi possível aprender o quanto é preciso se dedicar àquilo que é feito e, para isso, valores como paciência, calma, determinação e concentração são fundamentais (P13).

É fato que, nas artes marciais, a disciplina é muito valorizada, pois é por meio dela que o aspirante a artista marcial inicia um trabalho de autolapidação técnica e pessoal que lhe permite aprofundar os conhecimentos práticos e teóricos inerentes a estas artes.

A compreensão do conceito de *gongfu* expressou-se, de outra forma, no depoimento de P30, que estabeleceu uma relação entre sentidos e aquisição de gongfu. O participante descreveu o próprio ganho de *gongfu* na experiência deste trabalho:

Mais do que formas de luta, socos e chutes; o que mais imprimiu-se de significado (...) foram os sentidos e maneira de pensar, seja ao executar os movimentos de luta sozinho, ou quando estabelecemos contato nos exercícios de dupla. “Sentidos” pois, através do toque e de um olhar focado, troca-se energia, absorvem-se qualidades de corpo dos colegas, enriquece-se o processo de criação de uma coreografia; do interior para o exterior, onde a sensação é mais importante que a forma: trilhar caminhos para encontrar o meu gongfu (P30).

Este mesmo participante trabalhou a distinção entre o *gongfu* enquanto modalidade esportiva e o *gongfu* enquanto modalidade artística, entendendo-o como ferramenta para o aprimoramento técnico do bailarino:

O karatê foi a arte marcial que trouxe prazer e satisfação, que imprimiu cicatrizes que ainda hoje aparecem na qualidade de movimento, tônus/força, por exemplo; mas no sentido de esporte e competição. Hoje, enxergo as artes marciais justamente como uma arte, acreditando no potencial artístico de cada uma, sobretudo no wushu, o qual pode servir como um ótimo exercício (ferramenta) de técnica para enriquecer em qualidade de movimentação (P30).

O participante P11, igualmente, nunca havia pensado no *gongfu* como arte:

Sempre que pensei em artes marciais antes dessa disciplina, pensei em luta. Nunca tive a indagação de artes marciais como uma forma

diferenciada de arte. Tinha na minha cabeça que arte é algo que não se põe em combate, mas percebi que não é sobre lutar ou não lutar, estar em combate ou não estar. Vejo agora que as artes marciais são uma forma de arte, talvez não uma arte convencional – pelo diferencial desta estar aliada a uma funcionalidade do movimento, mesmo que nem sempre aplicado. A meu ver, aí está uma das poéticas dessa arte: lutar contra algo que talvez não exista (P11).

O entendimento do *gongfu* como uma forma de arte não é trivial para nós, brasileiros, pois sua disseminação no Brasil é mais recente do que a criação das primeiras formas de competição e a esportivização desta arte, iniciada na década de 1960; portanto, ele já chegou a este país na condição de esporte. O ponto levantado por estes participantes, no entanto, merece atenção especial de pesquisadores da área da dança, especialmente no contexto de apropriação das técnicas orientais como meio de treinamento técnico por bailarinos e atores contemporâneos, que vem ocorrendo de forma informal e bastante recorrente. Ademais, a esta altura do texto acreditamos já poder falar do *gongfu* como uma modalidade artística, por ter implicada uma elaboração estética, que inclui a noção de funcionalidade, porém sem limitar-se a uma visão meramente utilitarista.

Quando falamos em escuta e percepção do outro, muitos participantes referiram literalmente a dificuldade de tocar, de perceber o outro e de se deixar conduzir nas improvisações, que eram premissas da pesquisa. O participante P31, no entanto, reportou-se a uma imagem mais abrangente, que leva a pensar na dança enquanto profissão:

Vejo nesta consciência (...) muita relação com o trato que acredito ser necessário entre os bailarinos, pois, de maneira similar, há na dança, também como na luta, o lidar com o corpo do outro, o atravessar um território íntimo – nosso próprio corpo – para chegar até os companheiros de palco, de profissão (P31).

O profissional da dança, via de regra, depende do outro. Raramente se produz dança sozinho. Mesmo os solos normalmente contam com a participação de ensaiador, diretor, iluminador, figurinista... Saber ouvir o que o outro tem a dizer é, portanto, uma prerrogativa nesta profissão. Trabalhar a dança tomando a

própria interação entre sujeitos como ponto de partida pode ser entendido tanto como um exercício para a habilidade de criar movimentos conjuntamente, como para a própria definição conceitual do trabalho: Por quê trabalharemos juntos? Como será a experiência de trabalharmos juntos? O que temos a dizer juntos? Sem estas questões em mente, dificilmente uma dupla de bailarinos desenvolverá um trabalho que não se resuma a dois monólogos em cena. Nesse sentido, o *gongfu* torna concreta a relação com o outro, conforme pontuado por P8:

*(...) a aplicação prática proposta pela presença do ling não sugere apenas uma superficial ideia de adversário, e sim contribui com essa troca de informação constante e mútua entre interno e externo e com a apreensão e compreensão da técnica de forma global, pela relação sujeito/outro/espaco. **Trabalhar a ideia do outro dentro das lutas combinadas é algo que coloca física e concretamente os aspectos do autoconhecimento em relação com o meio**, ampliando a percepção e englobando o corpo do outro ao seu e vice-versa (P8, grifo nosso).*

Neste depoimento temos o outro, representado pelo adversário das lutas combinadas, como fomentador do diálogo interno do sujeito e, também, do diálogo entre ele e o exterior.

O participante P12 relatou, em seu depoimento, que mais valem as perguntas, bem como as reflexões que elas incitam, do que propriamente chegar a respostas:

De que forma esta união entre dança e artes marciais se dá? Aonde esta união chegaria? Qual seria o resultado? Teria alguma mudança nos corpos dos bailarinos que vivenciaram alguns princípios de wushu, estilo louva-a-deus, em aula? Todas estas questões (...) foram ao longo do semestre aparecendo, de forma a não se cristalizar em uma concepção formatada, mas sim fomentar pensamentos sobre a arte, sobre a dança, sobre a arte marcial, e não dissociar este pensamento da vivência – a meu ver, a parte mais importante, onde são reconhecidas semelhanças, diferenças, dificuldades, facilidades, encontros, desencontros (P12).

Vale salientar que, ao decidir trabalhar paralelamente tanto com artistas marciais quanto com bailarinos, buscávamos justamente abrir essas possibilidades, e as respostas vieram somente com o tempo, como ocorre com

qualquer pesquisa, tendo em perspectiva o aspecto mencionado por este participante de fomentar pensamentos sobre a arte sem dissociar este pensamento da vivência.

As questões levantadas por P12, e outras tantas, fizeram parte do escopo teórico do trabalho desenvolvido e foram levadas para as aulas justamente por ser a universidade o espaço adequado de interlocução entre teoria e prática artística, como apontado por P20:

Considero que a universidade seja um lugar para se experimentar, conhecer e explorar o máximo de coisas possíveis. Com esta disciplina pude conhecer uma linguagem muito diferente daquelas com as quais estou acostumada e agregá-la à dança que eu gosto. Esta experiência serviu para aumentar meu vocabulário corporal e aguçar minha vontade de conhecer mais sobre artes marciais (P20).

Em termos metodológicos, procurávamos não dissociar a teoria da prática, comentando aspectos da teoria do sistema louva-a-deus ao mesmo tempo em que realizávamos as técnicas, proporcionando momentos de descontração, e buscávamos constantemente demonstrar a importância de não separar essas instâncias. As reflexões foram fundamentais durante todo o trabalho, reflexões estas que versavam sobre técnica e criação de movimento, e que se aplicavam tanto à arte marcial quanto à própria dança:

(...) as aulas de artes marciais relacionadas à dança não só proporcionaram um melhor contato com o outro através do treino de luta, ou valorizaram algumas tonicidades, como também borbulharam na minha mente reflexões dentro da dança e suas motricidades, dentro das artes marciais e suas próprias movimentações, dentro do questionamento do por que as diferenças existem, por que as semelhanças existem, por que nos prendemos como indivíduos e artistas aos mesmos conceitos, entre outras reflexões (P12).

Reflexões dentro da dança e suas motricidades são de suma importância para alunos de graduação em dança, especialmente nas séries iniciais do curso (1º e 2º anos, que era o caso da maioria dos participantes da pesquisa), momento de abertura para conhecer a pluralidade que somente na

universidade o bailarino irá encontrar: espaço para o encontro com o diferente, com a alteridade e, a partir daí, buscar a si mesmo enquanto crítico e criador de arte.

4.2.6 Internalização da linguagem do sistema louva-a-deus e questões estéticas (categoria F)

Iniciaremos este tópico com o depoimento do participante P13, que nos chamou a atenção por ter se remetido à ideia de que a linguagem corporal do sistema louva-a-deus ficaria tatuada em sua técnica:

(...) acredito que quanto maiores as vivências corporais, melhor a técnica e a criatividade de cada um; deste modo, aprender uma técnica de luta também contribui de grande forma para minha formação. Assim como as técnicas de dança, a técnica de luta também condiciona o corpo, deixa a sua marca. Essa marca fica guardada e, quando nos é requisitado, podemos acioná-la; então, tudo que aprendi nessas aulas vai ficar tatuado na minha técnica (P13).

O pensamento deste participante coaduna-se com a ideia de ecleticismo concebida no período Judson, trabalhada no Capítulo 2, e que, até hoje, reflete-se em projetos pedagógicos de cursos de graduação dança no país: o bailarino recorre à sua memória corporal, adquirida mediante experiências em técnicas corporais variadas, para construir o corpo necessário para se expressar em uma determinada linguagem. Desta forma, ainda que o aproveitamento de uma experiência em arte marcial pelo bailarino não seja necessariamente óbvia, ela é tão possível quanto o aproveitamento de movimentos do cotidiano, por exemplo – um recurso que já é utilizado há muito tempo na dança – ou em outras técnicas corporais. O que fará diferença é o quanto o bailarino internalizará esta experiência, mas, uma vez que ele a tenha vivido e internalizado, este material passará a fazer parte de seu repertório.

Segundo Bonfitto (2006), Delsarte, um dos pioneiros na transição do teatro de representação para o teatro de expressão, ainda no século XIX

estabeleceu uma conexão entre interno e externo, e deu um primeiro passo para o surgimento do ator-compositor – um ator que é sujeito daquilo que está sendo expresso e, para isso, conta com a sua percepção do mundo para a elaboração da própria *poiésis*. Este ator percebe o mundo, interioriza-o e o expressa segundo sua ótica, tornando-se, ao mesmo tempo, compositor e intérprete. A partir de então, ocorreu na história um refinamento da arte da interpretação, culminando no que veio a figurar, no caso da dança, naquilo que entendemos por dança pós-moderna, com as características conceituadas no Capítulo 1: ou seja, somando-se à importância da subjetividade a inegável exposição do sujeito à diversidade. Consideramos a fala de P13, “conhecimento que fica tatuado na sua técnica”, uma tradução poética desta ideia, que reafirma que o artista expressa a realidade espaço-temporal e contextual em que vive.

Outro participante usou, de forma mais específica, os termos incorporação e interiorização, definindo-os da seguinte forma:

Quando penso esta questão que vai além de uma execução de formas e sequências de movimentos, passo a refletir sobre os termos “incorporação” e “interiorização”. Começo a entendê-los não apenas como receber algo externo e tornar seu, mas penso que seja reconhecer dentro de si essa informação externa, encontrando algum ponto de convergência previamente já existente no sujeito e, a partir desse processo de identificação, perceber essa linguagem como domínio seu, em essência (P8).

Ao invés de pensar a internalização como um processo de adquirir um conhecimento novo, o participante pensou nela como reconhecimento de um saber que, até então, estava adormecido dentro de si. Sobre este aspecto, evocamos mais uma vez a *Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*, de Santos (1996), que tem entre seus pressupostos o conceito de que existem movimentos que fazem parte da nossa bagagem histórica, cultural e mítica, e que podem ser despertados pelo bailarino mediante uma pesquisa de suas próprias origens. Os movimentos de luta também fazem parte das bagagens culturais diversas que trazemos, à medida que nossos ancestrais lutavam para sobreviver;

então, a incorporação dos movimentos marciais pode ser entendida, sim, como reconhecimento de um saber.

Sobre a estética própria à arte marcial, foram levantados dois aspectos interessantes. O primeiro deles foi uma comparação entre o que é a estética na dança e o que é a estética na arte marcial:

Vejo que ainda se fala muito em estética dentro da dança (o que é natural para uma competência das Artes em geral), e isso também está presente nas artes marciais, mas não acho que seja a mesma ideia. Os praticantes da dança carecem de um entendimento melhor daquilo que eles querem buscar com a sua própria dança, e acabam por cair no óbvio: fazer o que agrada aos olhos. É um medo de julgamento que eu não enxergo nos artistas marciais. A prontidão dos corpos é diferente; quando há a compreensão de ideias, o corpo fica com um centro mais forte, ao mesmo em que ele tem mais liberdade de expressão por, justamente, estar preparado e poder arriscar quando quiser (P18).

Mais uma vez fica claro que a estética no *gongfu* é consequência da consciência que o artista marcial tem do objetivo de suas ações, e não uma preocupação em si mesma. Em seu imaginário, a única coisa que se passa é a luta, mas o que o espectador enxerga é tão inteiro que se parece com uma dança, conforme salienta P26:

Outra coisa que foi essencial para meu entendimento da relação do gongfu com a dança foi a aula aberta¹¹⁹, na qual os mestres de gongfu que estavam presentes apresentaram algumas sequências de movimentos da luta. Alguns usaram objetos, como leque e espada. Essas sequências eram muito semelhantes a coreografias; parecia que os mestres estavam realizando uma demonstração de dança e não de gongfu (P26).

Esta interiorização de sentidos, tão evidente no artista marcial, é uma busca do bailarino e, na dança contemporânea, particularmente, ganha espaço à

¹¹⁹ Promovemos, dentro do período em que foi ministrada a disciplina, uma aula aberta com dois convidados: Prof. Enrique Ortega, diretor da escola Central Kungfu-Wushu, em Campinas-SP, e Prof. Samuel Mendonça, diretor do Instituto Lai Kungfu, também em Campinas-SP. Neste evento foram ministradas vivências baseadas nos sistemas *Choy Lay Fut*, *Louva-a-Deus* e *Tai Chi Chuan* e, também, realizaram-se demonstrações de formas destes sistemas e uma forma de *ZhouYi Quan*, às quais P26 se refere em seu depoimento.

medida que o bailarino vem sendo formado, cada vez mais, para ser sujeito da própria criação e comunicador crítico de seus contextos. Nesse sentido, a estética neste trabalho foi sempre pensada de forma abrangente, e não restrita ao aspecto marcial ou à cultura chinesa enquanto temática. Foi requisitado dos bailarinos que eles definissem música e figurinos com total liberdade, procurando compreender os conceitos por trás de suas próprias obras, fazendo escolhas conscientes pautados em estéticas definidas por eles mesmos, para treinarem esta habilidade. Observemos dois depoimentos que explicitam este aspecto:

Durante as aulas foi trabalhada (...) a criação a partir da mistura de elementos utilizados tanto na dança quanto no gongfu, como os que foram citados acima, e isso foi muito bom, porque surgiram muitas possibilidades de criação, havendo uma maior noção de densidade e velocidade de movimentos e níveis utilizados; enfim, foi algo que facilitou bastante o surgimento de ideias para um trabalho de criação coreográfica. Foi possível notar que as pessoas saíram da “mesmice” de seus movimentos, criando coisas bem diferentes do que criam normalmente durante as aulas de criação da graduação em dança (P21).

Nessa composição, houve outro aspecto positivo: a cobrança de um figurino, música, elementos que compusessem, acrescentassem e estivessem de acordo com a criação da dupla. Pensar em cada detalhe traz um significado e uma atenção maior ao que se faz. “Isso está de acordo? Não, foge do tema nesse aspecto...”, ou “Essa cor de figurino está de acordo com o clima que a música e a movimentação propõem?”. São detalhes que, quando somados, trazem uma magnitude ao trabalho como um todo. Nada pode ser dispensado, mas, na maioria das vezes, esquecemos desses detalhes e focamos somente na dança, no movimento, como se o resto fosse secundário demais para levar em consideração. Portanto, esse aspecto se tornou importante não só para a composição do trabalho final dessa disciplina, mas para abrir caminhos de explorações criativas (P33).

Ambos os depoimentos se referem ao fato de termos nos baseado na estrela labaniana, de Preston-Dunlop (1987), não apenas estimulando os bailarinos a iniciarem o processo criativo a partir do relacionamento com o outro, mas a atentarem para as demais pontas da estrela, com igual importância: movimentos, dinâmicas, relacionamentos, estímulos visuais (que influenciaram na

escolha dos figurinos) e estímulos sonoros (que influenciaram na escolha da música, palavra falada ou silêncio).

Cada uma dessas escolhas revelou para os bailarinos os conceitos que eles pretendiam traduzir naquele momento e, não raro, os bailarinos se surpreenderam com suas próprias escolhas. Todos os aspectos da criação são fundamentais e não podem ser deixados para serem acrescentados apenas ao final, como se fossem acessórios. Muitas vezes, o figurino, a música ou a forma de se relacionar com o outro trazem sentido à criação, e os movimentos vêm apenas preencher esse sentido, sem excessos, dizendo aquilo que somente eles podem dizer.

4.2.7 Considerações adicionais sobre o trabalho realizado com os bailarinos

Embora muitos participantes tenham relatado a dificuldade do corpo do bailarino em responder à linguagem corporal da arte marcial, nossa avaliação foi muito positiva no que diz respeito à facilidade com que aprenderam os movimentos. Eles reproduziam as sequências tão fielmente que parecia que tinham clareza da aplicação de todos os golpes – o que não seria possível, considerando o tempo de trabalho, mas que pode ser atingido com um tempo maior para seu desenvolvimento, tanto no que diz respeito à duração quando à periodicidade.

Para finalizar este item, transcrevemos um último depoimento, que versa sobre a questão do conflito:

Encontro-me, em âmbitos artísticos e de vida, na tentativa de entender a potência criativa existente no conflito, entendê-lo como um momento de abismo, um limite, uma fronteira para a transformação. Entendê-lo como oportunidade de exercitar a paciência e, principalmente, a escuta. Compreendê-lo como processo caótico de organização. Como paradoxo para a continuidade de um fluxo. Como momento de “ganhar gongfu” (P8).

A potência criativa existente no conflito é um tema que não se esgota em uma tese ou em uma obra artística. Os resultados aos quais os bailarinos que participaram da pesquisa chegaram apontam para uma diversidade estética que subjaz à investigação do conflito e de como trabalhá-lo mediante um contato efetivo com o outro.

As figuras 28 a 49 trazem registros fotográficos dos trabalhos finais apresentados em uma das disciplinas-alvo da presente análise, que consistiram em sementes a serem posteriormente desenvolvidas pelos alunos, segundo sua intuição criativa e com muito labor, exercendo a apropriação da experiência que tiveram no treinamento marcial, tendo em vista um exercício de autonomia. A transposição que fizeram dos princípios do *gongfu* para seus trabalhos, integrando seus próprios mitos e escolhas estéticas, sem perder de vista os objetivos contemplados na pesquisa, certamente demonstra um ganho de *gongfu* por parte destes bailarinos na arte da dança.



Figura 28. Trabalho final das alunas Mariana Cintra Limede e Nathália Lisiê. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 29. Trabalho final das alunas Mariana Cintra Limede e Nathália Lisiê. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 30. Trabalho final das alunas Laura Zamarro e Ana Carolina Constantino Mazolini. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 31. Trabalho final das alunas Laura Zamarro e Ana Carolina Constantino Mazolini. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 32. Trabalho final dos alunos Jun Hosotani e Maitê Neris de Lacerda Soares. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 33. Trabalho final dos alunos Jun Hosotani e Maitê Neris de Lacerda Soares. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 34. Trabalho final das alunas Ana Carla de Assis Ribeiro e Raíssa Helena Ramos Tomasin. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 35. Trabalho final das alunas Ana Carla de Assis Ribeiro e Raíssa Helena Ramos Tomasin. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 36. Trabalho final das alunas Flávia Pagliusi e Gabriela Apollo dos Santos Branco. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 37. Trabalho final das alunas Flávia Pagliusi e Gabriela Apollo dos Santos Branco. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 38. Trabalho final das alunas Patrícia Rodrigues Pinto e Geovana Andrieta. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 39. Trabalho final das alunas Patrícia Rodrigues Pinto e Geovana Andrieta. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 40. Trabalho final das alunas Ayumi Hanada e Andreia de Andrade. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 41. Trabalho final das alunas Ayumi Hanada e Andreia de Andrade. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 42. Trabalho final das alunas Ayumi Hanada e Andreia de Andrade. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 43. Trabalho final das alunas Maria Julia Maranzato Alves e Marina Vieira Farias. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 44. Trabalho final das alunas Maria Julia Maranzato Alves e Marina Vieira Farias. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 45. Trabalho final das alunas Britta Olson, Melissa Naves Tannús e Angélica Duarte. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 46. Trabalho final das alunas Britta Olson, Melissa Naves Tannús e Angélica Duarte. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 47. Trabalho final das alunas Cora Miller Laszlo, Isadora Massoni de Souza e Thaís dos Santos Silva. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 48. Trabalho final das alunas Cora Miller Laszlo, Isadora Massoni de Souza e Thaís dos Santos Silva. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.



Figura 49. Trabalho final das alunas Cora Miller Laszlo, Isadora Massoni de Souza e Thaís dos Santos Silva. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Campinas, 2012.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa incursão nas possibilidades de diálogo entre a arte marcial e a dança, abriram-se diversos caminhos de reflexão, que acreditamos ser essenciais para as duas áreas. Na Introdução, sugerimos a necessidade de estabelecer uma reflexão acerca das relações entre a dança moderna e pós-moderna com as artes corporais do oriente, relações estas que percebemos refletir-se no projeto pedagógico de cursos de graduação em dança no país, inclusive na instituição onde se desenvolveu a pesquisa. Conceituamos o termo contemporâneo e expusemos nossa forma de entender o que significa produzir dança contemporânea no Brasil. Aludimos à noção de ecleticismo como característica principal da pós-modernidade na dança, e sugerimos que trabalhos fundamentados na pesquisa das próprias origens são bons exemplos de como ajudar estudantes de dança e jovens bailarinos a lidarem com a ampla variedade de experiências com as quais tomam contato ao longo de sua formação, levando-os a chegarem a um caminho próprio de pesquisa e criação em dança.

No que diz respeito à experiência em arte marcial, especificamente, sugerimos a necessidade de um mergulho efetivo em sua marcialidade, ou seja, o bailarino não deve apenas apropriar-se dos aspectos que lhe interessam, mas compreender as diferentes categorias de exercícios para vislumbrar a riqueza de sentidos com os quais uma arte asiática como o *gongfu* pode colaborar com a dança. Ainda, propusemos que, com base na estrela coreológica elaborada por Preston-Dunlop, é possível que bailarinos sejam treinados para saberem, quando for seu desejo, iniciar um processo criativo em dupla tomando como ponto de partida o relacionamento com o outro, o que entendemos ser possível desenvolver mediante treinamento nas técnicas de contato do sistema louva-a-deus. Finalmente, sugerimos que a natureza improvisatória da luta pode, também, ajudar o bailarino a aprimorar sua capacidade de improvisação, que ele já treina, habitualmente, no contexto da dança.

Elaboramos a tese a partir da descrição de variados experimentos práticos que nos levaram a uma formulação teórica. Iniciamos descrevendo os laboratórios práticos com artistas marciais e com bailarinos; na sequência,

adentramos o campo teórico, com o aprofundamento do que significou a pós-modernidade na dança, citando o trabalho dos bailarinos e coreógrafos mais expressivos, primeiramente do período moderno e, depois, do período pós-moderno, nos Estados Unidos, os quais refletiram substancialmente na história da dança em nosso país. Na dança moderna e pós-moderna norte-americana é mais evidente a influência das artes orientais, devido a questões políticas que influenciaram a imigração de povos asiáticos, especialmente indianos e chineses, para aquele país e não para o Brasil.

Partimos, então, para um aprofundamento de conceitos do *gongfu* e, especificamente, do sistema louva-a-deus, que consideramos essenciais para um entendimento de como, de fato, acreditamos que um treinamento em *gongfu* pode ajudar no aguçamento da sensibilidade ao toque e na percepção do outro para uma real criação conjunta quando em dupla. Descrevemos variadas técnicas de contato existentes no amplo universo da arte marcial chinesa com o objetivo de dar uma ideia de como ocorre a questão do contato com o outro no treinamento marcial, incluindo-se a percepção das diferenças individuais de intensidade de toque observáveis nos sujeitos. Esta percepção vem aliada à noção de outro que se estabelece no treinamento marcial, que sugerimos que também pode ser um fator de contribuição para a formação de um bailarino, à medida que, acreditamos, somente aprendendo a lidar com a alteridade podemos sonhar com a construção de uma identidade pessoal que influenciará nossas criações e escolhas ulteriores como artistas.

Finalmente, procedemos à análise dos discursos dos participantes, tanto artistas marciais quanto bailarinos, que nos levaram a conclusões pertinentes e que responderam à maior parte das questões levantadas na Introdução. A primeira delas é que a formação do bailarino, a despeito das conquistas obtidas com a revolução da dança moderna e pós-moderna, continua sendo fruto de um caminho muito individualista. Muitos bailarinos imbuem-se da ideia de que precisam adquirir e manter uma técnica que lhes permita expressarem-se em linguagens específicas, reconhecidas como contemporâneas,

e preocupam-se em proteger uma idiossincrasia de movimento que lhes possibilite serem aceitos por companhias renomadas. Deste modo, suas carreiras acabam, muitas vezes, voltando-se para o ganho de habilidades individuais. Os bailarinos que participaram da pesquisa manifestaram sentir falta de mais trabalhos nos quais possam desenvolver sua capacidade de exploração criativa do movimento em parceria efetiva com os colegas, tomando a exploração da kinesfera do outro como ponto de partida para a criação.

Para uma improvisação em dupla, fica difícil gerar conflitos sem que haja um esvaziamento dos discursos individuais. Evidentemente não é possível destituir-se do seu jeito de se mover, mas é possível estabelecer um equilíbrio entre o processo automático de emitir movimentos prontos e a capacidade de reagir ao outro, o que foi confirmado, nesta pesquisa, não somente por meio dos depoimentos, mas também dos resultados artísticos aos quais os participantes chegaram.

Outra inferência, como conclusão da pesquisa realizada, é que a incidência de improvisações em dupla nas quais um bailarino desconsidera a presença do outro decorre de uma deficiência na área da metodologia do processo criativo: trabalhando de forma assistemática, muitos bailarinos tendem a primeiro criar o seu repertório de movimentos e, depois, tentam dialogar com o outro, o que exige inúmeras adaptações, e pode, ainda, repercutir em interações cênicas artificiais ou confusas. O relacionamento é um componente da dança tanto quanto o próprio movimento, e pode, portanto, ser um ponto de partida, e não um acessório colocado nas etapas finais do processo. O treinamento em arte marcial é um caminho profícuo para o entendimento, por parte do bailarino, daquilo que, no outro, o leva a mover-se, bem como da natureza complementar do conflito, que pode ser expresso de forma consciente mediante variações no tempo, peso, espaço e fluência.

A experiência em arte marcial ajudou os bailarinos a perceberem diferentes intensidades de toque ao trabalhar com diferentes colegas e suas distintas densidades corporais. Por meio do toque, chegaram à compreensão do

tônus necessário para a luta, embora, para o desenvolvimento deste estado corporal – que consiste, em última instância, em ganhar *gongfu* – seja necessário um tempo maior de treinamento marcial, ao qual, acreditamos, poderiam ter acesso em sua própria formação acadêmica, por meio de um trabalho especializado de treinamento marcial voltado para bailarinos que não perca de vista a dimensão da luta. Para isto, é preciso superar a visão da arte marcial apenas como esporte, ou como possibilidade de condicionamento físico, entendendo-a como elaboração estética e dialogando com esta sua nuance em particular – uma estética que nasce da percepção do conflito.

Quanto à questão: “Pode um treinamento em arte marcial ajudar um bailarino a aprimorar-se tecnicamente para estabelecer um contato mais efetivo com o outro em improvisações?”, concluímos que sim, e que os benefícios em muito superam a mera transposição de movimentos marciais para uma coreografia.

A apropriação da visão de mundo e de homem oriental, bem como das estéticas orientais e de seus princípios técnicos, vem acontecendo na história da dança já há algumas décadas, especialmente na dança moderna e pós-moderna norte-americana, que inegavelmente influenciou e ainda influencia a história da dança no Brasil. Em um mundo globalizado, no qual as fronteiras culturais encontram-se cada vez mais permeáveis, a possibilidade de uma interetnia global é iminente. Temos o privilégio de vivenciar esse processo em nosso país já há alguns séculos, pois, na colonização brasileira, a miscigenação étnica e cultural ocorreu sem tantos sectarismos como em outros países. Precisamos saber tirar proveito de nossa capacidade de explorar a diversidade cultural, que inclui, em nosso modo de ver, as artes corporais do oriente, que, embora estejam contempladas em alguns projetos pedagógicos de cursos universitários de dança no país, pode-se dizer que, na prática, ainda são pouco exploradas, expressando-se principalmente em iniciativas isoladas de pesquisadores que se interessam por esta questão.

A formação eclética a que são expostos muitos bailarinos contemporâneos não é exatamente uma opção: é reflexo de um fenômeno que se verifica em outros segmentos culturais e no próprio cotidiano do homem na pós-modernidade. Assim, mais importante do que perguntar para que serve uma formação eclética, é buscar compreender as suas razões, conforme fizemos neste trabalho; e, uma vez conscientes de que a dança que produzimos hoje é fruto dos contextos plurais em que vivemos, aceitar essa diversidade na busca de um mito pessoal que nos motive, como bailarinos, para a criação. Esta é uma forma de nos mantermos contemporâneos no sentido estrito do termo, realizando pesquisas e inovando sempre, sem ficarmos presos a discursos hegemônicos nem, tampouco, preocupando-nos em nos contrapor a eles. Basta estarmos atentos e perceptivos para refletir aquilo que a realidade nos propõe como conflito no momento em questão.

Os diversos depoimentos e criações artísticas levantados neste trabalho demonstraram, enfim, que é possível um bailarino criar sistematicamente a partir do relacionamento com o outro, do contato com a alteridade – levando a criações menos ensimesmadas, capazes de prender a atenção do espectador justamente pela simplicidade dos gestos e pelo constante surpreender-se experienciado pelo próprio bailarino quando em improvisação.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 2ed. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AGUIAR, Lilian. *O Comunismo na China*. Disponível em: <http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/o-comunismo-na-china.htm> Acesso em 15 dez 2011.

ALEXANDER, f. Matthias. *O uso de si mesmo: a direção consciente em relação com o diagnóstico, funcionamento e o controle da reação*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Eros e Tânatos: a vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ANDRADE, Marília de. Projeto de Criação do Departamento de Artes Corporais – Of. Nº 062/85 – IA, à Reitoria da Unicamp. Fls. 7.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. *Kungfu/Wushu: Luta e Arte*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Gongfu/Wushu como linguagem artística. *Rev.Científica FAP* (Curitiba-PR), 6: 189-201, jul-dez 2010.

_____. *A poesia da luta: um olhar voltado para a gestualidade do estilo de gongfu louva-a-deus como estímulo para uma criação coreográfica*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 2004.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Arte marcial e agressividade. In: ANTUNES, M. M.; CARVALHO, C. *Aspectos multidisciplinares das artes marciais*. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2013 (no prelo).

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado; SANTOS, Inacyra Falcão dos; MENDONÇA, Samuel. Gongfu/Wushu no cinema ocidental: reflexão sobre as relações entre artes marciais e artes cênicas pelo prisma do treinamento técnico do ator. *Revista Moringa* [João Pessoa], 2(2): 93-104, jul./dez. 2011.

ANTUNES, Marcelo Moreira; MENDONÇA, Samuel. Ethos e Wude como fundamentação da ética marcial: a educação de si mesmo. *Revista Educação - Unianchieta*, vol. 6, jan/jun 2012 (no prelo).

ARONOFSKI, Darren. *Cisne Negro*. Production Co: Fox Searchlight Pictures, Cross Creek Pictures, Protozoa Pictures, Phoenix Pictures, Dune Entertainment, 2010.

ANHEMBI/MORUMBI-CURRÍCULO. *Graduação Dança – Bacharelado e Licenciatura*. Disponível em: <http://anhemi.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=2351&sid=11> Acesso em: 14/05/2012.

ATHOS PILATES ESTÚDIO. A origem do Pilates. Disponível em: <http://www.athospilates.com.br/site/pilates/o-nascimento-do-pilates/> Acesso em: 14/05/2012.

BALES, Melanie. *Training as the medium through which*. In: BALES, Melanie; NETTL-FIOL, Rebecca. *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Chicago: University of Illinois Press, 2008.

BALES, Melanie; NETTL-FIOL, Rebecca. *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Chicago: University of Illinois Press, 2008.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance*. Middletown-CT: Wesleyan, 1987.

BAPTISTA, Marisa Todescan Dias da Silva. *O Estudo de Identidades Individuais e Coletivas na Constituição da História da Psicologia*. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos02/baptista01.htm> Acesso em 14/05/2012. *Memorandum* (Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP), 2, 31-38, Abr/2002.

BARLOW, Wilfred. *Introdução à edição de 1985*. In: ALEXANDER, f. Matthias. *O uso de si mesmo: a direção consciente em relação com o diagnóstico, funcionamento e o controle da reação*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BEHERA, Nrutya Guru Dr. Manoj Ku. *Mudra Biniyoga Prakriya*. Bhubaneswar: Ankita Graphics, 2008.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONFITTO, Matteo. *A pregnancy do vazio: o ensino e a prática do Kabuki*. Pesquisa de Especialização. Cooperação internacional Brasil-Itália, 1994.

BORNHEIM, Gerd A. (Org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1991.

- BOSI, A. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- BRONFENBRENNER, U.; MORRIS, P. The ecology of developmental processes. In: R. M. LERNER; W. DAMON (Orgs.). *Handbook of child psychology, 1*: 993-1027. New York: John Wiley & Sons, 1998.
- BROWN, Carolyn. Merce Cunningham. *Dance Perspectives, 34*: 28-38, jul-set 1968.
- CANTON, Katia. *E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Tradução de Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.
- CAPRA, Fritjof. O ponto de mutação. 26ª reimpr. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso *versus* análise de conteúdo. *Texto & Contexto Enfermagem, Florianópolis-SC, 15*(4): 679-84, out-dez de 2006.
- CASTRO, Cláudia Maria de. A inversão da verdade. Notas sobre *O Nascimento da Tragédia*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2008000100007&script=sci_arttext *Kriterion: Revista de Filosofia (Belo Horizonte), 9* (117): 127-142, jun/2008.
- CHENG, A. *História do pensamento chinês*. Trad. Gentil Avelino Titton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CHOW, David; SPANGLER, Richard. *Kungfu: History, Philosophy and Technique*. 2.ed. Burbank-CA: Action Pursuit Group, 1982.
- CIAMPA, A. C. *A estória do Severino e a História da Severina: um ensaio de psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques.; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: As mutações do olhar. O século XX*. 3ed. Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- COS/PUC-SP. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Christine Greiner. Disponível em: http://www.pucsp.br/pos/cos/docentes/christine_greiner.html Acesso em 14/05/2012.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. *Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 1997.

DGP/CNPq (Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil/CNPq). *Linha de pesquisa: a arte do ator entre Oriente e Ocidente*. Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhelinha.jsp?grupo=0334803UUMIQC5&seqlinha=3>
Acesso em: 14/05/2012.

FAST, Julius. *The Beatles*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1968.

FAP-CURRÍCULO. *Ordenamento Curricular do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná*. Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Graduacao/Danca/OrdenamentoCurricular_LicenciaturaBachareladoDanca.pdf Acesso em: 14/05/2012.

FAV-CURRÍCULO. *Faculdade de Dança Angel Vianna*. Disponível em: http://www.escolaangelvianna.com.br/novo/faculdade_graduacao.asp Acesso em: 14/05/2012.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. 8.ed. Trad. Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FEPAI – Federação Paulista de Aikido. Disponível em: <http://www.fepai.org.br/>
Acesso em: 30/05/2012.

FERNANDES, Ciane. Uebergang – “Multikulti”. In: *Homepage de Ciane Fernandes*. Disponível em: <http://www.cianefernandes.pro.br/dancateatro.htm>
Acesso em: 14/05/2012.

FORTIN, S. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Trad. Márcia Strazacappa. *Cadernos do GIPE-CIT*, n.2, p.40-55. Salvador: UFBA, 1999.

FORTIN, S.; LONG, W. Percebendo diferenças no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea. *Movimento* (Porto Alegre): 11(2): 9-29, maio/agosto de 2005.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FPA-CURRÍCULO. *Faculdade Paulista de Artes – Dança/Licenciatura*. Disponível em: http://www.fpa.art.br/download/grade_danca2011.pdf Acesso em: 14/05/2012.

GAIARSA, José Ângelo. Prefácio. In: FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. 8.ed. Trad. Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

GERALDI, Silvia Maria. Aprendizagem orgânica: a contribuição do Método Feldenkrais à educação da dança e do movimento. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Orgs.). *Seminários de Dança*. O Averso do Averso do Corpo – Educação Somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

GOSWAMI, Amit. *O universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. 3.ed. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2000.

HALPRIN, Anna. *Movement Ritual*. 3a reimpr. San Francisco-CA: San Francisco Dancers' Workshop, 1981.

_____. *Adress to the American Dance Guild*. 19 June, 1980.

HAY, Deborah; ROGERS, Donna Jean. *Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody*. Island Pond, Vermont: Troll Press, 1974.

HE, Yin Hui; NE, Zhang Bai. *Teoria Básica da Medicina Tradicional Chinesa*. Trad. Dina Kaufman. São Paulo: Editora Atheneu, 2001.

HEIDEGGER, M. *A questão da técnica*. Trad. Marco Aurélio Werle. *Cadernos de Tradução*, n. 2, DF/USP, 1997.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1975.

HUANG, Ai-Chung Liang. *Expansão e recolhimento: a essência do tai chi*. São Paulo: Summus, 1979.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

INSTITUTO LAI KUNGFU. Homepage do Instituto de Kungfu Brendan Lai Brasil. Disponível em: <http://www.brendanlai.com/site/> Acesso em: 14/05/2012.

INSTITUTO SUL-BRASILEIRO DE AIKIDO. *Sobre o Aikido*. Disponível em: <http://www.aikido.com.br/sobre.html> Acesso em: 14/05/2012.

INTERNATIONAL WUSHU FEDERATION – OFFICIAL WEBSITE. Disponível em: <http://www.iwuf.org/index.asp> Acesso em: 30/05/2012.

KEEFER, Julia L. *Erick Hawkins, Modern Dancer: history, Theory, Technique, and Performance*. Tese de doutorado (PhD) não publicada. Universidade de Nova York, 1979.

KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. 3.ed. Org. Lisa Ullmann. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LAMBERT, Marisa Martins. *Expressividade cênica pelo fluxo percepção/ação: o Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança*. Tese de Doutorado em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 2010.

LAO TSE. *Tao Te King: o livro do sentido e da vida*. 6. ed. Trad. Norberto de Paula Lima. Curitiba: Hemus, 2000.

LAO TZU. *Tao-Te King: o livro do sentido e da vida*. Trad. Margit Wilhelm. São Paulo: Pensamento, 1978.

LAOZI. *Dao De Jing: o livro do curso e sua virtude*. Trad. Mário Bruno Sproviero. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

LEATHERMAN, Leroy. *Martha Graham*. Photographs by Martha Swope. New York: Alfred A. Knopf, 1966.

LEE, Ang. *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. Asia Union Film & Entertainment Ltda., China-Film Co-Production Corporation, Columbia Pictures Film Production Asia, 2000.

LEE, Bruce. *Aforismos*. Tradução: Claudio Salles Carina. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

LEE, Maria Lúcia. *Lian Gong em 18 Terapias: forjando um corpo saudável*. São Paulo: Pensamento, 1997.

LEITÃO, Luiz. *Contraria sunt complementa*. Disponível em:
<http://detudoblogue.blogspot.com/2007/08/contraria-sunt-complementa.html>
Acesso em: 31 janeiro 2012.

LIMA, Evani Tavares. *Capoeira Angola como Treinamento para o Ator*. Secretaria da Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2008.

LITTLE, John. *Martial Arts Related Articles: The Philosophy of Bruce Lee – Part 2: Axiomatic Principals – The Starting Point*. Disponível em: http://sageartsstudio.com/student_section/articles/MA/JL_JKD_Pt2.html Acesso em: 19/06/2012.

LOMAKINE, Luciana. *(Re)descobrimo a dança em tempos pós-modernos*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 1999.

MACHADO, Lara. *O jogo da construção poética: processo criativo em dança*. Tese de Doutorado em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 2008.

MAGISTÉRIO EM DANÇA. *Cursos de Graduação em Dança no Brasil*. Disponível em: <http://magisterioemdanca.blogspot.com/2009/05/graduacao-em-danca.html> Acesso em 14/05/2012.

MCDONAGH, Don. *Martha Graham*. New York: Praeger Publishers, 1973.

MENDONÇA, Samuel. *Objecções à igualdade e à democracia: a diferença como base da educação aristocrática*. *ETD – Educação Temática Digital*. Campinas: Unicamp, vol. 14, nº 1, pp. 332 – 350, jan./junho de 2012.

_____. *Massificação humana e a educação aristocrática em Nietzsche*. *ETD – Educação Temática Digital*. Campinas: Unicamp, vol. 13, nº 1, pp. 17 – 26, jul./dezembro de 2011.

_____. *Educação Aristocrática em Nietzsche: perspectivismo e auto-superação do sujeito*. Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 2009.

_____. *Logos e Filosofia em Heráclito: implicações éticas*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas - Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, São Paulo, 1999.

_____. *Filosofia, saúde e arte marcial: a dimensão individual e interna da luta*. In: ANTUNES, M. M.; CARVALHO, C. *Aspectos multidisciplinares das artes marciais*. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2013 (no prelo).

MONTEN, Joshua. *Something old, something new, something borrowed...: eclecticism in postmodern dance*. In: BALES, Melanie; NETTL-FIOL, Rebecca. *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Chicago: University of Illinois Press, 2008.

MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). *História do corpo: As mutações do olhar. O século XX*. 3ed. Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

NACHMANOVITCH, S. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. 4.ed. São Paulo: Summus, 1993.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia H. O Modelo Bioecológico do Desenvolvimento Humano. In: KOLLER, Sílvia (Org.). *Ecologia do Desenvolvimento Humano: Pesquisa e Intervenção no Brasil*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

NOVACK, Cynthia J. *Sharing the dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison-WI: The University of Wisconsin Press, 1990.

PARULSKI, George R. *Os segredos do kungfu*. Trad. Rosane Maria Pinho. Rio de Janeiro: Record, 1996.

PAXTON, Steve; NEDER, Fernando. *Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder*. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1443/1278> *O Percevejo Online – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO*, 2 (2): 1-9, jul-dez/2010.

PLATÃO. *Defesa de Sócrates / Platão. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates; Apologia de Sócrates / Xenofonte. As nuvens / Aristófanos*. 4. ed. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. Jaime Bruna, Libero Rangel de Andrade, Gilda Maria Reale Strazynski. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PORKET, Manfred. *The theoretical foundations of Chinese medicine*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1974.

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

POS/ARTES/UNICAMP-CURRÍCULO. *Programa de Pós-Graduação em Artes: Programas de Disciplinas*. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/pg/cpg.programas.disciplinas.php?opt=C&programa=2&id=592> Acesso em: 14/05/2012.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance is a language, isn't it?* 3. ed. London: Laban Centre for Movement and Dance, 1987.

PUC/SP-CURRÍCULO. *Atividades Pedagógicas/Disciplinas – Comunicação das Artes do Corpo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. Disponível em: http://www3.pucsp.br/sites/default/files/graduacao/downloads/matriz_

comunicacao_artes_corpo_danca.pdf Acesso em: 14/05/2012.

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 2001.

REVEILLEAU, Roberto. *Técnica Alexander e a dança*. Disponível em: <http://poeticasdocorpo.wordpress.com/2010/08/16/tecnica-alexander-e-a-danca/> Acesso em 14/05/2012.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca de. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002.

_____. *Da Tradição Africana Brasileira a Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*. Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo-SP, 1996.

SCOPINHO, Sávio Carlos Desan. *Filosofia e Sociedade Pós-Moderna: crítica filosófica de G. Vattimo ao pensamento moderno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SENDA – Escola de Kungfu, Chi Kung & Tai Chi Chuan. *Técnicas Fundamentais de Sanshou*. Disponível em: <http://www.shaolincuritiba.com.br/sanshou.html> Acesso em 30/05/2012.

SIEGEL, Marcia. Avant-garde dance. *The Encyclopedia of Dance and Ballet*. Eds. Mary Clarke; David Vaughan. New York: G. P. Putnam's Sons, 1977.

SUZUKI. Daisetz. Teitaro. *Essays on Zen Buddhism*. New York: Grove Press, 1961.

TERRY, Walter. Miss Ruth: The “More Living Life” of Ruth St. Denis. New York: Dodd, Mead and Company, 1969.

TING, Leung. *Master Lee Kam Wing's Seven-Star Praying Mantis Kung Fu*. Tradução para o inglês: Richard Lee. Hong Kong: International Wing Tsun Leung Ting Martial-Art Association, International Headquarters, 1980.

TODD, Mabel Ellsworth. *The Thinking Body*. Boston: G. T. Branford, 1949.

TOMKINS, Calvin. *The Bride and the Bachelors*. New York: Viking Press, 1965.

UEA-CURRÍCULO. *Dança: matriz curricular – Universidade do Estado do Amazonas*. Disponível em: <http://cursos1.uea.edu.br/curriculo.php?cursold=53>
Acesso em: 14/05/2012.

UERGS-CURRÍCULO. *Curso de Graduação em Dança: Licenciatura – Componentes Curriculares – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul*. Disponível em: http://www.uergs.edu.br/uploads/1161184903Curso_de_Graduacao_em_Danca_Licenciatura.pdf
Acesso em 14/05/2012.

UFAL-CURRÍCULO. *Projeto Pedagógico do Curso de Dança (Licenciatura) – Universidade Federal do Alagoas*. Disponível em: <http://www.ufal.edu.br/estudante/arquivos/v1/prograd/cursos/campus-maceio/ppc-danca.pdf>
Acesso em: 14/04/2012.

UFMG-CURRÍCULO. *Matriz Curricular do Curso de Licenciatura em Dança – Universidade Federal de Minas Gerais*. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/graduacao/Danca/MatrizCurricular.pdf>
Acesso em: 14/05/2012.

UFOP-CURRÍCULO. *Universidade Federal de Ouro Preto – Pró-Reitoria de Graduação – Curso de Artes Cênicas – Licenciatura*. Disponível em: <http://www.prograd.ufop.br/images/stories/curso/2011-2/ace4.pdf>
Acesso em: 14/05/2012.

UFPE-CURRÍCULO. *Relatório do Perfil Curricular/Dança – Universidade Federal de Pernambuco*. Disponível em: http://www.ufpe.br/proacad/images/cursos_ufpe/danca_perfil_100.1.pdf
Acesso em: 14/05/2012.

UFRGS-CURRÍCULO. *Informações Acadêmicas da Graduação – Curso de Licenciatura em Dança – Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Disponível em: <http://www1.ufrgs.br/graduacao/xInformacoesAcademicas/curriculo.php?CodCurso=805&CodHabilitacao=151&CodCurriculo=1&sem=2009022>
Acesso em 14/05/2012.

UFRJ-CURRÍCULO. *Sistema Integrado de Gestão Acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Curso de Graduação em Dança – Currículo*. Disponível em: <https://www.siga.ufrj.br/sira/temas/zire/frameConsultas>

.jsp?mainPage=/repositorio-curriculo/1429C831-92A4-F79B-5BB9-BCCCC73B07F1.html Acesso em 14/05/2012.

UFS-CURRÍCULO. *Grade Curricular 630.1/Dança Licenciatura – Universidade Federal de Sergipe*. Disponível em: <http://www.daa.ufs.br/daaantigo/gradecurricular/fimgradecurr.asp?curso=630&nome=DANCA%20LICENCIATURA&curric=1> Acesso em: 14/05/2012.

UFV-CURRÍCULO. *Curso de Dança: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa*. Disponível em: <http://www.dan.ufv.br/disciplinas.php> Acesso em 14/05/2012.

UNICAMP-CATÁLOGO. *Cursos de Graduação da Universidade Estadual de Campinas/Dança – Disciplinas*. Disponível em: <http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2012/coordenadorias/0019/0019.html#AD724> Acesso em 15 dez 2011.

UNICRUZ-CURRÍCULO. *Dança: estrutura curricular*. Disponível em: <http://www.unicruz.edu.br/site/cursos/danca/estrutura.php> Acesso em: 14/05/2012.

UNIVERCIDADE-CURRÍCULO. *Matriz Curricular – Dança Licenciatura*. Disponível em: http://www.univercidade.br/cursos/graduacao/danca/index_danca.asp# Acesso em: 14/05/2012.

VICENCIO, Sanântana Paiva. *Reencontrando o equilíbrio: as possibilidades do uso do Gong Fu no treinamento dos atores e criação de cenas*. Dissertação de Mestrado em Arte. Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília. Brasília-DF: [s.n.], 2011.

VIEIRA, M. *Somos povo novo*. In: *Jornal Correio Popular*. Campinas, Janeiro de 2008.

WARD, Brian R. *O esqueleto e os movimentos*. 2.ed. Trad. Alícia Brandt. São Paulo: Scipione, 1993.

WACHOWSKI BROTHERS. *The Matrix*. Warner Bros. Pictures, 1999.

_____. *The Matrix Reloaded*. Warner Bros. Pictures, 2003a.

_____. *The Matrix Revolutions*. Warner Bros. Pictures, 2003b.

WHEELER, Mark Frederik. *Surface to essence: appropriation of the Orient by modern dance*. Tese de doutorado (PhD). Departamento de Educação Física, Universidade Estadual de Ohio. Columbus-OH: [s.n.], 1984.

ANEXOS

ANEXO 1 - MODELO DE TERMO DE CONSENTIMENTO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa *Kungfu/Wushu na formação do bailarino*. No caso de você concordar em participar, favor assinar ao final do documento. Sua participação não é obrigatória e, a qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador(a) ou com a instituição.

Você receberá uma cópia deste termo onde consta o telefone e endereço do pesquisador(a) principal, podendo tirar dúvidas do projeto e de sua participação.

NOME DA PESQUISA: *Kungfu/Wushu* na formação do bailarino

PESQUISADOR(A) RESPONSÁVEL: Mariana Baruco Machado Andraus

ENDEREÇO: Rua Hermantino Coelho, 793, ap. 114, torre 1, Mansões Santo Antônio, Campinas-SP.

TELEFONE: (19) 9782-2840

AGÊNCIA DE FOMENTO: CAPES

OBJETIVOS: Aplicar exercícios de *gongfu* junto a bailarinos. Observar processos criativos derivados da experiência.

PROCEDIMENTOS DO ESTUDO: Se concordar em participar da pesquisa, você participará de aulas ministradas pela pesquisadora, incluindo exercícios técnicos de *gongfu* e de dança, que poderão ser oportunamente registrados em mídia fotográfica ou videográfica. Caso alguma imagem venha a ser utilizada na tese resultante da pesquisa ou no vídeo que a acompanhar, você será novamente consultado e preencherá, se for de sua vontade, termo específico para autorização do uso de imagem. Depoimentos poderão ser colhidos e citados na tese, assegurando-se a confidencialidade dos participantes.

CONFIDENCIALIDADE DA PESQUISA: Sua privacidade será assegurada mediante o uso de nomes fictícios nos casos de citação de depoimentos na tese. No caso de uso consentido de imagem, o participante assinará termo específico concordando com tal uso. Somente serão divulgados dados diretamente relacionados aos objetivos da pesquisa.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Campinas, ___/___/_____

Assinatura do Participante: _____

Assinatura do Pesquisador Responsável: _____

ANEXO 2 – MODELO QUESTIONÁRIO

QUESTIONÁRIO

Este questionário está sendo encaminhado para todos os alunos do Instituto Lai Kungfu que tenham participado de algum laboratório de improvisação conduzido por mim e que desejem colaborar voluntariamente com a pesquisa. O objetivo da aplicação deste instrumento é colher as impressões dos participantes acerca dos exercícios vivenciados, ou seja, trata-se de um breve relato subjetivo. A privacidade dos participantes será preservada mediante o uso de nomes fictícios e da supressão de informações que permitam identificá-los em trechos de seu depoimento que porventura venham a ser utilizados no texto da tese.

1. NOME: _____

2. IDADE: _____

3. SEXO: masculino () feminino ()

4. SEDE À QUAL ESTÁ FILIADO: _____

5. HÁ QUANTO TEMPO TREINA LOUVA-A-DEUS? _____

6. POSSUI TREINAMENTO EM OUTRAS ARTES MARCIAIS? Sim () Não ()

QUAIS? Judô () Karatê () Kungfu - Outro estilo () Outras: _____

POR QUANTO TEMPO? _____

7. ATUALMENTE, NO SISTEMA DE GRADUAÇÃO ADOTADO PELO INSTITUTO LAI KUNGFU, QUAL NÍVEL VOCÊ ESTÁ CURSANDO? iniciante 1 (), iniciante 2 (), básico 1 (), básico 2 (), intermediário 1 (), intermediário 2 (), intermediário 3 (), intermediário 4 (), avançado 1 (), avançado 2 (), avançado 3 (), avançado 4 (), outro ().

8. VOCÊ É INSTRUTOR? Sim () Não ()

9. DURANTE O LABORATÓRIO, FOI REALIZADO PRIMEIRAMENTE UM TRABALHO DE ALONGAMENTO E CONSCIÊNCIA CORPORAL, E POSTERIORMENTE FORAM APRESENTADOS DOIS EXERCÍCIOS, UM SOB O TÍTULO “ESPELHO” E OUTRO SOB O TÍTULO “ESTÍMULO-RESPOSTA”.

A – QUAL SUA IMPRESSÃO DA 1ª PARTE DE AULA (ALONGAMENTO E CONSCIÊNCIA CORPORAL)?

B- QUAL SUA IMPRESSÃO DO EXERCÍCIO DE “ESPELHO”? (Fácil, difícil, interessante, desinteressante... Como você se sentiu executando a proposta?)

C - QUAL SUA IMPRESSÃO DO EXERCÍCIO DE “ESTÍMULO-RESPOSTA”?
(Fácil, difícil, interessante, desinteressante... Como você se sentiu executando a proposta?)

10. OS EXERCÍCIOS PERMITIRAM QUE VOCÊ INTEGRASSE SUA EXPERIÊNCIA NO LOUVA-A-DEUS A OUTRAS EXPERIÊNCIAS DE VIDA E AS EXPRESSASSE CRIATIVAMENTE? EM CASO AFIRMATIVO, VOCÊ APRECIOU A EXPERIÊNCIA OU SE SENTIU DESCONFORTÁVEL? POR QUÊ?

ANEXO 3 – MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Pela presente, eu, _____,
inscrito(a) no CPF nº _____, residente à rua/avenida

_____, autorizo a utilização de minhas imagens na tese de doutorado “*Dança e arte marcial em diálogo: estudo sobre a experiência de estudantes de graduação em dança com o sistema de gongfu louva-a-deus como meio para o despertar da criatividade*”, desenvolvida por Mariana Baruco Machado Andraus, sob orientação da Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, e no DVD anexo à tese.

Data e Local:

Assinatura