



Universidade Técnica de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana



Katia Simone Martins Mortari

A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para a contemporaneidade

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Doutor em Motricidade Humana
Especialidade de Dança

Orientadora

Professora Doutora Ana Paula de Paiva Barata Almeida Batalha

Co - orientador

Professor Doutor Manuel Sérgio Vieira e Cunha

Presidente do Júri

Reitor da Universidade Técnica de Lisboa

Vogais

Doutora Ana Paula de Paiva Barata Almeida Batalha, Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa

Doutor Manuel Sérgio Vieira e Cunha, Professor Catedrático Convidado Aposentado da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa

Doutora Ana Maria Macara de Oliveira, Professora Associada com a Agregação da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa

Doutora Maria José Fazenda Martins, Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Professora Adjunta da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa

Doutora Adriana de Faria Gehres, Professora Auxiliar do Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares (ISEIT) do Instituto Piaget e Professora Adjunta da Universidade de Pernambuco

2013

FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia

O presente trabalho teve o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior de Portugal - SFRH/BD/60326/2009 – durante o período compreendido entre 10/2009 a 09/02012

Na dúvida segue o teu coração, segue a tua intuição.

Dedico este trabalho à minha Mãe – Maria Vitória Antunes Martins, que sempre acreditou e tudo fez para que eu também acreditasse que cada um pode construir o seu caminho, com respeito ao próximo, com ética e coragem para transpor todos os obstáculos.

A força para alcançar este propósito, diz ela, reside em cada um. Sustenta-se principalmente na capacidade de amar incondicionalmente, na sapiência de doar e, também, receber e na certeza da existência da Graça e do Amor de Deus em nossas vidas.

Obrigada por tudo Mãe.

Agradecimentos

Foram muitos os que ajudaram a trilhar este percurso e concluir esta jornada. A todos meus sinceros agradecimentos, minha eterna gratidão.

À estimada professora, orientadora e amiga Ana Paula Batalha, muito obrigada. Sua presença, dinamismo, perspicácia e sabedoria, seus ensinamentos – sobre a Dança e sobre a vida e, principalmente a confiança que em mim depositou, foram e continuarão a ser fonte de inspiração.

Ao querido professor, amigo e também orientador deste trabalho Manuel Sérgio, agradeço-lhe de coração. Não esquecerei as portas que me abriu e muito menos os momentos em que partilhamos ideias, conhecimentos, dúvidas e superações. De si levarei sempre o desejo de transcender, de mover-me pela vida em busca de ser mais e melhor.

Aos bailarinos, criadores e formadores Andréa Bergallo, Bernardo Gama, Cátia Cascais, Cristina Santos, Margarida Bettencourt, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Rui Horta, Pia Kraemer e Sofia Neuparth. A disponibilidade em partilhar vossos momentos de Dança, vossas percepções e conhecimentos, possibilitou aproximar esta tese ao mundo da vida, da arte e da criação. Serei sempre agradecida por isto.

À querida professora Ana Macara, agradeço pelo acolhimento, pelos ensinamentos mas, principalmente, por me abrir os olhos para o verdadeiro dançar.

À amiga Ana Maria Pereira, por sua presença nos diferentes momentos deste trabalho mas, principalmente, por ser uma amiga-irmã suprimindo de amor a mim e à minha família e, por vezes, estando presente onde eu estive ausente.

Aos professores do Departamento de Estudos do Movimento Humano da Universidade Estadual de Londrina, que assumiram prontamente minhas atividades didáticas possibilitando a efetivação deste meu momento de formação. De modo especial agradeço ao António Geraldo, Malila, Dalberto, Ângela e Palma, pela amizade, confiança e estímulo em todos os momentos que precisei.

Aos professores do Departamento de Dança da Faculdade de Motricidade Humana, pelo acolhimento e carinho com que me receberam.

Aos funcionários da UEL e da FMH, de forma especial ao António Bezerra, Márcia Ricci, Miriana, Lúcia Giordano e Regina – UEL, e à Rita, Cláudia, Dr.^a Elisabete e Tereza - FMH, pela disponibilidade em ajudar nas questões técnicas e formais deste processo. Também à Dr.^a Maria do Amparo e as demais Senhoras que trabalham na Biblioteca da FMH que sempre se colocaram à disposição para ajudar. Muito obrigada.

À Universidade Estadual de Londrina.

À FCT Fundação do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior de Portugal pela disponibilização de fomento para a realização deste doutoramento.

À minha Família. Reconheço que sem seu apoio este projeto não seria possível.

Ao meu esposo Fábio, por todos os momentos de alegrias, e também de tristezas, que partilhamos. Por se dispor a viver comigo esta jornada e junto construir um caminho possível e seguro para realizá-la. Pelo seu amor que me completa e me permite ser quem sou.

Aos meus filhos Paulo e Camila e, já agora, ao Douglas. Por me ensinarem a, cada dia, ser uma pessoa melhor. Ter vocês neste percurso e, mesmo à distância, poder falar-lhes diariamente, foi essencial para que eu pudesse renovar as minhas forças e minha esperança e, independente dos obstáculos, ter a coragem para continuar firme em meus propósitos. Amo vocês.

Aos meus irmãos Marco e Robson. Pela confiança e estímulo. Rob tenho a certeza que sem a sua disponibilidade, inteligência e perspicácia, eu não chegaria aqui. Sou eternamente grata a vocês por tudo o que fizeram e ainda fazem por mim.

Às minhas tias que na verdade são as minhas amigas de todas as horas. Por saber que posso contar sempre com vocês, serei eternamente agradecida.

Ao querido Toninho, Beatriz, Roberta, Juliana, Giovana e Priscila. Obrigada pela compreensão, carinho e pela força que sempre encontrei em vocês.

À Kênya, sempre disponível para ajudar a fazer-me compreendida em outras línguas. Merci!

A Dani pela presença fiel e amiga com quem eu sempre pude contar. Acredito que a distância só existe para aqueles que não moram em nossos corações.

De modo especial reconheço e agradeço à Graça de Deus e ao Amor de Maria sempre presente em minha vida.

Mortari, K.S.M. (2013). *A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para a contemporaneidade*. Doutorado em Motricidade Humana – Dança. Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica da Lisboa.

Resumo

Esta tese questiona e problematiza o Ser humano em situação de Dança considerando o fenómeno Dança como um espaço de ação, criação e superação. Tendo por base a Teoria da Motricidade Humana, serve-se das suas categorias como via de acesso e compreensão aos saberes da Dança e aos conhecimentos referentes ao Corpo, dentro de uma perspetiva de complexidade. Situa-se, necessariamente, na grande área das Ciências Humanas e desenvolve-se ao nível da pesquisa qualitativa. Utiliza-se do Método Integrativo permitindo uma síntese de metodologias. Através das análises e interpretação das entrevistas realizadas junto a um grupo de profissionais da Dança e sua verificação junto à produção do conhecimento sobre esta área de estudos, possibilita o reconhecimento do protagonismo do Corpo e o desvelar de sua essência quando o mesmo se faz presença, processo e projeto no/do ato de dançar. Esta investigação favorece a identificação e/ou elucidação de princípios orientadores que poderão vir a subsidiar a intervenção de profissionais da Dança. Permite, ainda, reconhecer a Teoria da Motricidade Humana como uma via adequada para o desenvolvimento de um dançar comprometido com o Ser que Dança e que passa a ser compreendido como um Ser de superações, de sonhos, de memória e profecia.

Palavras-chaves: Dança, Corpo, Motricidade Humana, Complexidade, Fenomenologia, Experiência Estética, Intencionalidade, Superação, Movimento, Práxis.

Mortari, K.S.M. (2013). *Understanding the Body in Dance: A Look at Contemporary Practices and Studies*. PhD Thesis in Human Kinetics – Dance. Faculty of Human Kinetics. Technical University of Lisbon.

Abstract

This thesis questions and problematizes the human being in the context of the Dance, seen as a space of action, creation and self-improvement. It uses the categories of the Theory of Human Motricity as a way to approach and understand the empirical and the scientific knowledge of Dance and the Body, from the point of view of Complex Thinking. This study belongs necessarily to the general domain of Human Sciences and it is based on qualitative research. It employs the Integrative Method, which allows a synthesis of different methodologies. By analyzing and interpreting a series of interviews conducted with a group of Dance professionals and confronting the results with the knowledge produced in this field, this thesis makes it possible to recognize the Body's role as a protagonist and to uncover its essence as it becomes a presence, a process and a project in/of the act of dancing. This research contributes to the identification and/or clarification of guiding principles that may assist the activity of Dance professionals. It also enables the recognition of the theory of Human Motricity as a suitable way for the development of a Dance committed to the Being who dances and who should be understood in his entirety, including the dynamics of self-improvement, dreams, memory and prophecy.

Key words: Dance, Body, Human Motricity, Complexity, Phenomenology, Aesthetic experience, Intentionality, Self-Improvement, Movement, Praxis.

Apresentação

A Dança sempre me acompanhou. Sob diferentes vertentes, esteve presente na minha vida. Participou do meu processo de formação, efetivou-se como atividade profissional, fez-me sentir a superação e o sonho. Também é principalmente por meio da Dança que tenho desenvolvido o meu interesse pela Arte, não só ao nível do conhecimento mas também como essência da própria vida e assim, tenho ampliado os horizontes do que tenho e do que sou.

É certo, porém, que esta relação não foi construída de modo planeado e nem seu trajeto obedeceu a um ordenamento linear. Os fatos aconteceram dispersos e a cada momento tenho uma nova possibilidade de religá-los de modo a possibilitar a emergência de diferentes desenhos traçados por meio de minhas experiências e relações.

Digamos que vivo através da Dança mais próxima do modelo Dionisíaco do que de Apolo. A origem, para mim, é mais do que o Logos, é uma necessidade vital.

Apresento estas questões no intuito de dizer que não foi por acaso que optei em desenvolver mais uma etapa da minha formação, tendo a Dança como objetivo último. Também não foi por acaso que escolhi sair do país em que nasci e onde exerço a minha profissão (Brasil) para desenvolver o doutoramento em Portugal.

É pertinente explicitar que a minha prática profissional, hoje, faz-se na Universidade Estadual de Londrina, no Centro de Educação Física e Desporto, junto ao Departamento de Estudos do Movimento Humano - curso de Licenciatura em Educação Física. As minhas atividades realizam-se no âmbito da investigação, extensão e formação de professores e por meio de meu exercício profissional tenho percebido, cada vez mais, que a formação do profissional que irá atuar com a Dança (independente do contexto) deve contemplar diferentes reflexões relacionadas não só sobre o seu campo de conhecimento mas, também, dialogar com outros saberes, em regime de interdisciplinaridade.

Ao longo dos meus 20 anos como professora universitária, pude perceber que somente conhecimentos significativos para os alunos, durante seu processo de formação, serão trabalhados no desenvolver de sua prática profissional e, mais, que um conhecimento torna-se significativo quando, entre diferentes aspetos, é associado a outros, completando-os e completando-se contribuindo para a construção ou transformação de um novo saber. Às vezes delega-se no aluno do ensino universitário a tarefa de proceder a essas associações, outras vezes busca-se orientá-lo no sentido de desvelar ou estabelecer relações de conteúdos específicos com os demais presentes em seu processo de formação. Creio que as duas ações são pertinentes e necessárias. Sendo assim tenho questionado:

Como tornar o conhecimento em Dança significativo ao aluno? Como orientá-lo no desenvolvimento de sua intervenção profissional, onde a Dança seja um fazer constante e não um momento de exceção?

Como capacitá-lo para o desenvolvimento desta área de conhecimento que, embora seja considerada autónoma, também integra os conteúdos da impropriamente denominada Educação Física?

Não basta saber dançar, mas compreender por que se dança: compreender que a Dança pode constituir-se linguagem, possuir diferentes idiomas e, na construção de suas sintaxes, possibilitar o desenvolvimento dos seus conteúdos nos processos de formação.

Neste sentido, procurei a Faculdade de Motricidade Humana tendo em conta o paradigma científico onde se fundamenta e por ser um Centro de Excelência no desenvolvimento da sua pesquisa. Portanto, o motivo principal de minha escolha deve-se ao facto de ser uma instituição de vanguarda, que não tem medo de ousar, e desenvolver suas pesquisas sob o que de mais atual tem a ciência e a filosofia. O conhecimento gerado nesta instituição e o seu paradigma científico, extrapolam os limites físicos e alcançam a própria complexidade humana.

A proposta do Professor Doutor Manuel Sérgio Vieira e Cunha (nome literário: Manuel Sérgio) fundamentada na fenomenologia e na escola francesa da filosofia das ciências, iniciada em Bachelard, e ainda os trabalhos sistematizados, no âmbito da Dança, pela Professora Doutora Ana Paula Batalha, instigaram-me e trouxeram-me até aqui, para que junto a esta escola e a estes dois professores, pudesse compreender com mais profundidade o fenómeno da corporeidade na Dança. O intuito é depois poder desenvolver os conhecimentos que emergiram deste processo de formação junto aos meus alunos de graduação, pós graduação e iniciação científica, sob a perspectiva de um novo paradigma que se situa nas ciências hermenêutico-humanas.

Foi assim que cheguei a uma nova abordagem do Corpo no movimento de Dança, vislumbrando uma possibilidade de ligação destes conhecimentos com as demais vertentes de estudo de minha área profissional.

Tenho assumido a Ciência da Motricidade Humana como o caminho possível ao desenvolvimento de minha práxis profissional e a coloco desta forma como suporte teórico deste trabalho. Em sua obra, Manuel Sérgio deixa claro que considera o sujeito em situação de Dança, como Corpo em Ato no movimento intencional para a transcendência, “porque é pelo corpo que se está e se age no mundo e ser no mundo é viver em movimento intencional é ser corpo consciente e comunicante” (2005, p. 206).

Este autor integra a Dança, o Desporto, as Lutas, a Ginástica, a Ergonomia e a Reabilitação como especialidades da Ciência da Motricidade Humana, ao referir-se às dimensões da pessoa em situação de superação e de sonho, de memória e profecia, de

autopoiése e de comunicação. Manifesta ainda ser a Motricidade Humana o elemento fundamental para que estas ações se efetivem. Para um estudioso da Motricidade Humana, de acordo com a teorização que Manuel Sérgio elaborou, o Homem será sempre presença e espaço na história, com o Corpo, no Corpo, desde o Corpo e através do Corpo.

Sou em crer que há muito o Corpo deixou de ser referenciado somente como um corpo biológico que almeja alcançar altos desempenhos no desporto e na Dança e ainda ser um fator imprescindível de educação e saúde. Sabemos hoje que este Corpo presentifica-se como uma entidade que se confunde com a pessoa, com sua identidade, expressão e desenvolvimento. “O Corpo é assim – e muitas vezes de forma sobreposta – sujeito e agente no campo da Educação, da Reabilitação, do Rendimento, do Trabalho e da Expressão/Dança” (Rodrigues D. , 2005, p. 8).

À partir destas e outras reflexões elegi o Corpo como tema central de meus estudos e, desde então, “o corpo tem-se revelado um objeto de estudo surpreendentemente rico, tanto ao nível disciplinar, como ao nível multidisciplinar e transdisciplinar” (Idem, ibidem, p. 34), o que tem possibilitado diferentes reflexões em função dos diferentes contextos onde se insere.

De modo mais específico, tenho-me dedicado a caracterizar as peculiaridades deste Corpo, quando o mesmo se encontra em movimento de Dança. Tenho procurado desvelar as ruturas e superações pelos quais tem passado o campo de desenvolvimento da Dança e o quanto estas podem ser associadas às ruturas e superações já evidenciadas pela Teoria da Motricidade Humana com base nas premissas do Paradigma da Complexidade.

Agora percebo com mais clareza, o sentido e significado deste processo. No início deste trabalho, cheguei a pensar que estaria a fechar um círculo (ou um ciclo), a encerrar uma etapa há muito iniciada na minha vida. Hoje, no entanto, compreendo que minhas necessidades não estão em fechar círculos, mas sim em ampliar as minhas espirais, no sentido mesmo de um crescente, de um *continuum*, de um eterno devir, de conseguir enxergar diferentes faces de um mesmo objeto e aceitar que essas diferenças é que enriquecem e inovam. Foi a busca por esta amplitude que me estimulou a religar os saberes da Teoria da Motricidade Humana aos da Dança e estes aos saberes da Ciência, a tecer a subjetividade na objetividade, a inserir o simples no complexo, urdindo assim um novo conhecimento.

Neste processo pude perceber que nenhum trabalho, inclusive o de um doutoramento, pode ser compreendido como o trabalho de uma única pessoa. Com efeito, embora organizado por uma pessoa singular, uma tese será sempre uma construção coletiva, fruto de um processo histórico, reflexo de uma cultura e de uma sociedade e trará em si marcas, referências, contributos de outros seres humanos. Esta

constatação não tira o mérito de quem desenvolve o trabalho, pelo contrário, ressalta a necessidade de partilhar e compartilhar saberes. Deste modo passo a escrever esta tese na primeira pessoa do plural, não para fundir-me a outras falas, mas para reconhecer que meu pensamento é fruto de uma construção coletiva.

Aprendemos neste trabalho que o conhecimento construído através das redes de relações, não se esgota no término de uma reflexão, pelo contrário, a chegada ao ponto final inicia uma nova partida, na medida em que novas frentes de investigação são abertas. O desafio é continuar, a meta é construir, a realização é acreditar que se pode fazer mais e melhor.

Com esta crença apresentamos esta tese. Acreditamos que a Compreensão do Corpo na Dança, numa perspectiva contemporânea, só foi possível com a conjugação dos diferentes olhares para esse fenómeno, aos quais pudemos ter acesso, questionando e esclarecendo nossas dúvidas e por fim implementar algo, oferecendo assim nossa contribuição.

Foi um trabalho árduo mas nem por isso desprovido de prazer. Prazer na leitura e releitura dos diversos autores pesquisados, nas elaborações teóricas, no contato com os criadores, professores, amigos, na concretização de cada etapa. Mas foi também um trabalho angustiante, principalmente quando não tínhamos a certeza de que o caminho escolhido era o caminho que nos levaria onde desejávamos. O medo do desconhecido por vezes paralisa e não foram poucos os momentos de total imobilidade. A ideia de transcendência esteve presente nos saltos qualitativos que então realizamos.

Continuamos ainda a construir nosso caminho, mas agora com a certeza de que esta construção se dará e se concretizará a cada passo executado, a cada dúvida suscitada, a cada intenção explicitada, a cada emoção compartilhada.

Índice

AGRADECIMENTOS	IV
RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
APRESENTAÇÃO	VIII
INTRODUÇÃO	1
CAPITULO I	7
1 – PROBLEMÁTICA	8
1.1 – OBJETIVOS GERAIS	11
1.2 – OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
2 – REFERENCIAL TEÓRICO	12
2.1 – A TEORIA DA MOTRICIDADE HUMANA	13
2.1.1 – RUTURAS, PROPOSIÇÕES E ALGUMAS QUESTÕES	15
2.1.1.1 – A Modernidade, premissas e desafios	19
2.1.1.2 – A racionalidade como um caminho para a verdade	22
2.1.1.3 – O dualismo antropológico cartesiano	25
2.1.1.4 – O contraponto de Baruch Spinoza	28
2.1.1.5 – Spinoza e sua compreensão sobre o Homem/Corpo	31
2.1.2 – A FENOMENOLOGIA	34
2.1.2.1 – Prelúdio à Merleau-Ponty	39
2.1.2.2 – Percepção e Intencionalidade	43
2.1.3 – DA FENOMENOLOGIA À EPISTEMOLOGIA	48
2.1.3.1 – A emergência de um novo Campo do Saber e do Fazer	50
2.1.3.2 – A Praxis como via de acesso à Superação	52
2.1.4 – A DANÇA NA TEORIA DA MOTRICIDADE HUMANA: UM ESPAÇO PARA EFETIVAÇÃO DA LIBERDADE	55
2.2 – DANÇA	59
2.2.1 – O CORPO DA DANÇA E A DANÇA DOS CORPOS	60
2.2.2 – AS ABORDAGENS SOBRE DANÇA	64
2.2.3 – A DANÇA COMO UM POSICIONAMENTO SOCIAL, POLÍTICO E CULTURAL	70
2.2.4 – A DANÇA EM MOVIMENTO E O MOVIMENTO DO CORPO NA DANÇA	73
2.2.4.1 – Da essência à disciplina	75
2.2.4.2 – A construção de novos olhares	80
2.2.4.3 – As técnicas do Corpo e as técnicas da Dança	83

2.2.4.4 – As fraturas e superações no desenvolver da Dança	86
2.2.5 – A DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE E A BUSCA POR UM CORPO CONTEMPORÂNEO ...	95
2.2.5.1 – A Dança como campo de investigação e o Corpo como objeto de estudo	100
2.2.5.2 – Os paradoxos do Corpo	109
CAPITULO II	120
METODOLOGIA.....	121
1 – DELINEAMENTO DA PESQUISA.....	123
1.1 – O MÉTODO INTEGRATIVO.....	127
1.2 – A COMPLEXIDADE	129
1.3 – O MÉTODO FENOMENOLÓGICO HERMENÊUTICO	131
2 – PERCURSO METODOLÓGICO.....	135
2.1 – O CONTEXTO	135
2.2 – DELINEAMENTO METODOLÓGICO - ETAPAS DA INVESTIGAÇÃO	138
2.2.1 – A construção do Referencial Teórico	138
2.2.2 – A composição da Amostra – participantes do estudo	138
2.2.3 – A recolha das Informações.....	144
2.2.4 – O desenvolvimento das análises.....	149
2.2.5 – O estabelecimento do grau de confiabilidade.....	151
CAPÍTULO III	153
APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	154
1 – A DANÇA E A TEORIA DA MOTRICIDADE HUMANA: ENCONTRO PARA FAZER EMERGIR OS POSSÍVEIS.....	154
2 – O CONHECIMENTO EM DANÇA COMPREENDIDO COMO UM PROCESSO. O CAMINHO QUE SE CONSTRÓI AO CAMINHAR	156
2.1 – A REFLEXÃO E O OLHAR PARA O CORPO QUE HOJE ESTÁ – O CORPO QUE É PRESENÇA	160
2.1.1 – Reconhecimento da multiplicidade dos elementos que formam o Corpo.....	170
2.1.2 – Necessidade de identificar um Corpo objetivado.....	175
2.1.3 – Identificação do Corpo em constante interação.....	180
2.1.4 – Reconhecimento de um Corpo que pode ser consciência e inconsciência.....	186
2.2 – A COMPREENSÃO DO CORPO QUE FAZ E SE FAZ DANÇA – O CORPO QUE É PROCESSO	193
2.2.1 – A presentificação do Corpo em Movimento	201
2.2.2 – Limitações e possibilidade do Corpo Fragmentado	210
2.2.3 – Contrapontos entre físico, fisicalidade e corporeidade	218

2.2.4 – Inevitabilidade transdisciplinar do Corpo que Dança	223
2.2.5 – Complementaridade do Corpo Prático e Poiético	227
2.3 – A CONCEÇÃO DO CORPO DE POSSIBILIDADES – APROXIMAÇÕES À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E À CONSTRUÇÃO DO CORPO ARTÍSTICO. O CORPO QUE É PROJETO.....	232
2.3.1 – O diálogo entre tradição e inovação – técnica e criatividade	257
2.3.2 – A expressão e a comunicação como fundamentais para o alcance do outro e o encontro de si	266
2.3.3 – O transitório e o provisório do Ser em Ato.....	272
CAPÍTULO IV	280
CONSIDERAÇÕES FINAIS: FECHAR PARA PODER ABRIR	281
1 – O RELIGAR DA TEORIA DA MOTRICIDADE HUMANA AO DESENVOLVIMENTO DA DANÇA	281
2 – RUMO A UM CONCLUIR	288
3 – A PERSPETIVA DE NOVOS HORIZONTES.....	290
BIBLIOGRAFIA.....	292
ANEXOS	311
ANEXO I – CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	312
Termo de consentimento livre e esclarecido	312
ANEXO II – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA	315
Guião da entrevista.....	315
ANEXO III – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS	317
Transcrição integral das Entrevistas	317
Pia Kraemer.....	318
Catia Cascais	329
Bernardo Gama	348
Andrea Bergallo	363
Rui Horta	382
Olga Roriz.....	408
Paulo Ribeiro	428
Cristina Santos	442
Sofia Neuparth.....	453
Margarida Bettencourt	471

Índice dos Quadros

Quadro 1 – Nome do Entrevistado e respetiva abreviação (sigla) utilizada para referenciar as suas falas.....	150
Quadro 2 – Síntese dos procedimentos das análises dos dados.....	151
Quadro 3 - Síntese dos Elementos Constituintes das Análises.....	159
Quadro 4 - Síntese das perceções do Corpo próprio, do Corpo do outro e das relações estabelecidas – Um corpo em Mudança.....	169
Quadro 5 - Síntese das perceções do Corpo associado às interações com a Dança – Um Corpo que se faz Dança.....	201
Quadro 6 - Síntese das perceções do Corpo associadas ao fazer Artístico – O Corpo de Possibilidades.	256

Introdução

A Teoria da Motricidade Humana é para nós uma via adequada para a compreensão do Homem em movimento. Estabelece entre seus princípios que o Ser e o mundo formam um todo indissociável e que em toda ciência humana está o reflexo da totalidade humana (Sérgio M. , 2012).

Para esta Teoria é pelo Corpo, no movimento intencional da transcendência, que se está e age no e para o mundo-da-vida. Indica que todo reducionismo do Ser humano deve ser rejeitado, assim como refuta o racionalismo exagerado e a fragmentação dos saberes. Busca, a todo tempo, estabelecer “o trânsito do físico ao corpo em ato (ou ação), dando relevo ao texto que a motricidade produz e superando a dicotomia entre a compreensão e a explicação”(Sérgio M., 2005a, p. 51).

A Teoria da Motricidade Humana assume que é pela motricidade que o Homem manifesta seu desejo de ultrapassar as barreiras que o impedem de ser mais e de ir além, que deve construir suas compreensões por meio do diálogo, das incertezas, da auto-organização e da complexidade (Idem, ibidem). Em suas premissas, é possível encontrar a recusa a qualquer tipo de dualismo e a indicação da necessidade de superar as oposições tradicionalmente aceita tais como: o corpo x mente, teoria x prática, técnica x sensibilidade. Revela, ainda, que a imaginação e a criatividade são inerentes a todos os indivíduos o que lhes possibilita ser agente de sua própria vida e promotor de cultura.

A Teoria da Motricidade Humana apresenta o humano inteiro, Ser-no-mundo, envolvido na construção de projetos, na partilha do conhecimento, interagindo constantemente com o outro e com o ambiente, ao qual conecta-se em essência e existência (Sérgio M., 2000, p. 139-161).

Propusemo-nos a investigar a Teoria da Motricidade Humana e sua contribuição para a construção de uma intervenção profissional junto a Dança que contemple esta forma integrada de agir e compreender o Homem.

A Dança, hoje, pode ser compreendida como um fenômeno complexo. É aceita como arte, autônoma, possuidora de disciplinas que buscam explorar o potencial de engajamento do Corpo na elaboração de objetos artísticos. Por meio da motricidade, “cria espaços expressivos nos quais se instala a dramaturgia do corpo, do espaço, do tempo, dos mundos imaginários e simbólicos” (Lacince & Nóbrega, 2010, p. 241). Em seu contexto, é reconhecida por ser uma ação imanente uma vez que só se estabelece no momento de sua realização. É um fazer do agora.

Confrontamo-nos, no entanto, com o seguinte dédalo: por uma via temos a Teoria da Motricidade Humana a indicar a necessidade do desenvolvimento humano por meio de uma *práxis* transformadora e superadora e, em seu contexto, integrar a Dança como estratégia para o seu desenvolvimento (Sérgio M. , 1994; 2000). Esta Teoria

assume que a transcendência é o sentido da vida e considera que esta será, também, o sentido da Dança. Por outro caminho deparamo-nos com estudos que compreendem a Dança como Arte e Motricidade e propõem o Corpo como mediador de suas ações (Batalha, 2004; Gil, 2001). Nestes estudos evidencia-se que a imanência é o seu fim último.

A questão que emerge é: será possível religar os princípios da Teoria da Motricidade Humana à Dança de modo a permitir um desenvolvimento integrado ao seu saber e ao seu fazer que comporte tanto a transcendência quanto a imanência?

Reconhecemos, desde o início deste trabalho, que o Corpo e o Movimento podem ser identificados como estruturas que possibilitam a aproximação a estas duas vertentes do conhecimento – Dança e Motricidade.

A Teoria da Motricidade Humana nos remete a uma corporeidade pactuada com o mundo onde o Corpo é aberto a este pela intencionalidade operante, ou seja, por uma intenção que se torna real por meio da motricidade/corporeidade. Mais um questionamento vem à superfície: será este o Corpo que está a ser vivenciado na Dança na contemporaneidade?

Tendo por base estas questões elegemos como foco deste trabalho compreender o Corpo na Dança e o Corpo que Dança sob a perspectiva da Teoria da Motricidade Humana. Esta compreensão estará, ainda, subsidiada pelo Paradigma da Complexidade com o intuito de verificar a possibilidade de religar esta Teoria à Dança e, ao fazê-lo, possibilitar direcionar um olhar contemporâneo ao Corpo que hoje dança.

Por meio desta investigação acreditamos poder oferecer uma estratégia de desenvolvimento para uma *práxis* transformadora e superadora aos diferentes processos de formação do sujeito junto a Dança.

Ressaltamos que desde o início dos trabalhos aceitamos que a Dança presentifica-se no Corpo e que não seria possível compreendê-la como uma ação em separado daquele que a executa. Deste modo o consideramos – o Corpo – uma via de convergência de questões transdisciplinares que englobam o saber/fazer da Dança, e passamos a questionar quais premissas – ontológicas, epistemológicas, axiológicas – devem estar presentes em seu desenvolvimento.

Verificamos que os estudos sobre o Corpo são recorrentes e abrangentes, e estão presentes em distintos campos do conhecimento – Ciências da Saúde, Biológicas, Humanas e Sociais – no entanto as interpretações referentes a esta temática apresentam-se sempre inovadoras uma vez que as investigações são efetivadas sob diversas vertentes.

No campo de conhecimento da Dança estas investigações perpassam desde os estudos anatómicos, biológicos (Thomassen & Rist, 1996; Bordier, 1975; Laane, 1983; Sparger, 1985), os sociológicos (Faure & Garcia, 2003; Falcão, 2009; Williams, 1997,

2004), antropológicos (Fazenda, 2007; Louppe, 2000, 2007) e filosóficos (Diraison & Zernik, 1993; Langer, 2011; Bernard, 1995).

Quando associados ao movimento da Dança, podemos perceber diferentes abordagens que objetivam refletir a sua forma, dinâmica e relação com o espaço circundante (Gil, 2001; Greiner, 2007; 2009; Katz & Greiner, 2005; Laban R., 1978; Rengel, 2009).

Em função desta diversidade procuramos reunir nesta tese distintos conhecimentos que, conjugados, ajudaram a compreender e superar nossas questões.

Optamos, ainda, por buscar junto a um grupo de profissionais que fazem da Dança seu campo de atuação e reflexão, as compreensões empíricas sobre o Corpo empreendidas em seus trabalhos. Foi possível identificar que na Dança, em cada momento da história, o sujeito está a construir e reconstruir as suas redes de relações de forma diferente, tanto no que diz respeito às compreensões e representações sobre o Corpo, quanto no referente às formas de concebê-lo e compreendê-lo.

Os trabalhos, embora distintos nas suas abordagens, evidenciaram que o Homem, ao produzir o movimento em Dança, torna-se agente na produção de sentidos e partilha-o entre quem faz e também entre quem o observa no instante em que explicita e presentifica, com seu Corpo, as particularidades presentes em cada momento da experimentação, utilização e representação deste fenómeno.

Identificamos este estudo como pertencente à grande área das Ciências Humanas e o reconhecemos como uma investigação qualitativa, amparada pela orientação metodológica integrativa assente na perspectiva fenomenológica e hermenêutica. É com este direcionamento que obtivemos as elucidações às nossas questões e apresentamos argumentos científicos que nos permitiram indicar formas de abordar o Corpo na Dança em uma perspectiva contemporânea caracterizando-o como um Corpo que é presença, processo e projeto, um Corpo que está, que faz, e que é possibilidade.

Ao assumirmos as premissas do paradigma emergente da Complexidade (que passaremos a denominar apenas como Pensamento Complexo) como referência para a compreensão das relações aqui estabelecidas, fizemo-lo com a consciência de que o Ser humano é um sistema complexo que se integra ao mundo por meio de distintos processos entre eles: auto-organização, recursividade, autonomia e liberdade. Estes processos são desenvolvidos tanto ao nível biológico funcional quanto aos estados de relações e dinâmicas socioculturais (Morin, 2008).

Embora a estrutura desta tese esteja organizada de modo linear, a sua construção obedeceu ao princípio da não linearidade o que permite caracterizar que o Pensamento Complexo também está subjacente ao desenvolvimento deste trabalho.

Os conhecimentos aqui reunidos foram desenvolvidos como numa trama – utilizaram das distintas abordagens teóricas e estabeleceram ligações – e só têm sentido se compreendido como parte de um todo maior. No entanto a estrutura de linguagem e a normatividade corrente para a apresentação de um documento científico não possibilita apresentá-lo de uma outra forma. Quem sabe se pudéssemos antes dançá-lo? Como bem disse Isadora Duncan se soubesse como, e pudesse falar, talvez eu não dançasse.

A estrutura da tese foi então organizada em Capítulos.

No primeiro Capítulo reunimos a problemática, os objetivos e o referencial teórico desenvolvido.

Optamos por apresentar a problemática e os objetivos deste trabalho logo no início, no intuito de favorecer uma compreensão mais direta de nosso objeto de estudo.

O referencial teórico desta tese foi pensado na perspectiva de caracterizar a tríade Corpo, Dança, Movimento. Refletimos sobre a Teoria da Motricidade Humana e a Dança tendo o Corpo como ponto de convergência para os diferentes saberes.

O conjunto de reflexões sobre a Teoria da Motricidade Humana visa identificar as diferentes bases teóricas que subsidiaram o percurso de seu desenvolvimento e as premissas que sustentam este campo do conhecimento que nos permitiram associá-lo à compreensão do Corpo no contexto da Dança.

A referência às premissas para o desenvolvimento da Teoria da Motricidade Humana deveu-se, em um primeiro momento, por explicitar as superações das apologias racionalistas voltadas ao movimento do homem. Em consequência foi desencadeada a necessidade de identificarmos a trajetória das ruturas referentes às concepções de Corpo e as ações do Movimento, explicitadas pela Teoria da Motricidade Humana, para então podermos estabelecer um paralelo com o campo de efetivação da Dança.

Por acreditar serem adequadas, atuais e didáticas, as abordagens teóricas propostas pela Teoria da Motricidade Humana, pudemos assumi-la como uma referência viável e concreta para a intervenção do profissional que irá atuar com os saberes da Dança em diferentes segmentos.

A reflexão sobre a Dança parte da premissa desta constituir um espaço onde circulam as experiências, potencialidades e virtualidades do Ser humano. Neste espaço, o Corpo do bailarino materializa a subjetividade presente no fazer da Dança bem como tornam explícitas as tensões estabelecidas em seu processo de interação com o ambiente, com os outros e consigo mesmo.

Refletimos as características que possibilitam ser a Dança uma manifestação autónoma mas que também a integram a outras áreas do saber nomeadamente o campo das Artes e da Motricidade. Procuramos ainda identificar as principais ruturas estéticas, modos e formas de se desenvolver a Dança como fenómeno presente e formador de cultura tendo o Corpo como mediador desta construção.

A necessidade em compreendermos as rupturas paradigmáticas e estruturais sobre a concepção de Corpo induziram-nos a buscar elementos que ajudassem a perceber suas superações e, resultante destas, compreender as adjetivações utilizadas no campo específico da Dança. Assim buscamos evidenciar as concepções sobre o Corpo objeto, dicotômico, subjetivo, paradoxal, complexo, híbrido e fractal.

No segundo Capítulo indicamos a Metodologia adotada que entendemos como a explicitação ou mesmo o mapeamento do caminho escolhido para construir este trabalho. A opção pela pesquisa qualitativa, inserida na grande área das Ciências Humanas, a adoção dos princípios diretores de uma abordagem integrativa que reuniu os pressupostos do Método Fenomenológico de Pesquisa, a Hermenêutica, e a Complexidade, possibilitou a aproximação do conhecimento empírico ao mundo das ciências, bem como a organização de um percurso, sempre crescente, admitindo a construção de uma trilha em espiral.

Ao assumir a Metodologia Integrativa (Sérgio M. , 2000, 2001; Feitosa, 1993; Pereira, 2010) caminhamos sempre atentos ao propósito mas, abertos às novas possibilidades de trajetos. A ênfase no Pensamento Complexo (Morin, 1995; 2008; Mariotti, 2007; Vasconcellos, 2002) fez com que entendêssemos ser necessário um aprofundamento sobre esta questão específica, nomeadamente à organização como um método para a compreensão.

O cruzamento de conceitos já reconhecidos na academia permitiram-nos problematizar, resgatar a produção elaborada sobre a temática, buscar novos elementos e conhecimentos no campo de atuação dos formadores, bailarinos e criadores da Dança, categorizar, analisar e inferir, para que pudéssemos então chegar a algumas ilações, conclusões e muitos outros pontos de interrogações para, novamente, partir com novas reflexões.

O terceiro Capítulo diz respeito à apresentação dos resultados, juntamente com as discussões suscitadas pelos mesmos. Por meio da análise, sistematização e organização das entrevistas realizadas, pudemos montar um quadro referencial do entendimento que os pesquisados deste estudo possuem sobre o Corpo próprio e de quem dança e sobre o Corpo no processo de desenvolvimento e interpretação da Dança.

Identificamos, através dos testemunhos obtidos, como os entrevistados suportam suas premissas no desenvolver da *praxis* no processo de criação, e atuação no campo da Dança.

As nossas discussões foram apresentadas seguidas de nossas reflexões e ilações. Estiveram associadas à produção do conhecimento específico da Dança, ao paradigma do Pensamento Complexo bem como ao entendimento deste fenómeno no campo teórico da Teoria da Motricidade Humana.

No quarto Capítulo procuramos construir e explicitar sínteses sobre as nossas questões. Na verdade apresentamos alguns pontos de chegada mas que poderão ser analisados como novos pontos de partida. Apresentamos ainda um primeiro fechamento, nossas considerações finais, as limitações deste trabalho, e as novas perspectivas de investigação.

A Bibliografia explicitada refere-se àquelas presentes no texto, no entanto muitos outros autores foram lidos, trabalhados e, embora não referenciados, ajudaram-nos a tecer esta rede.

Nos anexos, optamos por apresentar os documentos utilizados junto a recolha das informações, o guião da entrevista semiestruturada e a transcrição, na íntegra, das mesmas. Como nos foi autorizado, os nomes dos entrevistados e a referência às suas falas, podem caracterizar uma peculiaridade de nosso estudo.

Este trabalho é resultado do que conseguimos elaborar e construir até aqui.

Temos consciência que o nosso *muito* (contributo/resultado) é pouco perto das infinitas possibilidades de investigação que a Dança, a Teoria da Motricidade Humana e a convergência para o Corpo pode nos oferecer. No entanto, para nós, este estudo constitui um marco de referências e, desde já, estará a subsidiar nossa intervenção profissional e o início às novas investigações.

Capitulo I

Este Capítulo é compreendido pela apresentação da Problemática e dos objetivos e pelo Referencial Teórico desenvolvido o qual inclui a revisão de literatura referente à Teoria da Motricidade Humana e à Dança.

1 – Problemática

Elegemos a compreensão do Corpo em situação de Dança, sob um enfoque contemporâneo, como o tema deste trabalho. Entendemos que é por meio da sua compreensão que poderemos aceder à nossa problemática.

Neste percurso, o olhar contemporâneo será enquadrado pela Teoria da Motricidade Humana e pelo Pensamento Complexo.

No campo de estudos da Dança, o termo *contemporâneo* foi utilizado para compreender as novas criações a partir do princípio do ano de 1980 até os nossos dias (Macara, 1994). De realçar, que ao referirmo-nos à Dança na contemporaneidade, procuramos aproximar os saberes empíricos aos saberes científicos naturalmente através da literatura, mas sobretudo fundamentamo-nos nas percepções de criadores, bailarinos e formadores que hoje atuam com a Dança Contemporânea, não estamos a utilizar os vocábulos como sinónimos.

Ao abordarmos os conhecimentos da Dança remetemo-nos principalmente para as reflexões por vezes epistemológicas, por vezes axiológicas e, também, ontológicas. Particularmente, cada uma destas análises fica limitada. Somente em seu conjunto é possível perceber a abrangência e riqueza deste fenómeno. De igual modo, queremos propor a compreensão do Corpo e do movimento de quem Dança. Para nós estes aspetos estão integrados e, ao estabelecer conexões, acabam por ser complementares.

É certo que o tema da corporeidade, ou seja, as questões relativas às qualidades e ou propriedades do que é corpóreo na constituição do sujeito e ainda as dimensões em que são reveladas na materialidade dos encontros contemporâneos (Borges, 2009), já foi abordado em diferentes momentos e sob distintas estratégias de análise e de interpretação bem como em diferentes áreas do conhecimento. No campo específico da Dança, esta diversidade pode ser identificada nos estudos desenvolvidos por Laban (1978), quando apresenta as associações do corpo às dinâmicas do movimento e na esteira de Garaudy (1980), quando aponta as ruturas estéticas ocorridas na passagem da Dança Clássica para a Dança Moderna e como estas se refletiram no movimento. Por sua vez, Langer (1988), Foster (1996), Louppe (2000, 2007) e Gil (2001) enfatizam, a seu modo e ao seu tempo, a subjetividade presente no fazer da Dança, e a dificuldade em reconhecê-la sob um único sistema, ou mesmo fechada numa única abordagem.

A pesquisa em Dança é rica em possibilidades de investigações, e abrange tanto os estudos quantitativos quanto os qualitativos. De tal modo, a Dança é referenciada em função do seu contexto e dos valores intrínsecos a ela presentes em cada campo de investigação explorado (Fraleigh & Hanstein, 1999). A cada nova vertente

de investigação, surgem novos olhares e reflexões voltados para esse campo de conhecimento e, uma vez que o ambiente em Arte é dinâmico, aberto e criativo, novas questões acabam por ser formuladas.

Na esteira deste entendimento, e por acreditarmos que é o Corpo que presentifica a Dança, começamos a tecer algumas considerações: entendemos que passados 10 anos do século XXI, faz-se urgente e imprescindível que o Corpo seja percebido e compreendido por aqueles que estudam e têm a Dança como seu campo de atuação profissional.

Acreditamos que uma vez delineado/desvelado este corpo/corporeidade, poderemos ter subsídios para identificar algumas premissas que nos permitirão elaborar orientações em contexto pedagógico. Percebemos que a relevância da educação expressiva implica no estudo dos princípios orientadores que permitem transpor esse saber para o fazer do profissional/professor que terá a Dança como um conteúdo a ser ensinado.

A temática da corporeidade tem sido recorrente também nos estudos acadêmicos da Teoria da Motricidade Humana, e bem sabemos que não é em função de mudanças ou alterações no Corpo que este evento ocorre, mas sim, em função das modificações na forma de olhar, ver e compreender este Corpo inserido em diferentes contextos (Mortari & Batalha, 2009).

Alguns estudos evidenciam esta questão – da modificação em nossa forma de olhar, ver e compreender – quando apontam o século XX como um período de transição de uma cultura que se consolidou por negar o corpo para uma cultura que busca estruturar-se a partir do corpo (Bernard, 1995).

A Dança, nas suas dimensões social, ritual ou teatral, não é dissociável da evolução do estatuto da corporeidade ao longo da história da cultura (Roubaud, 2004, p. 101). Passamos de uma dimensão clássica/académica de dança, que almejava por um corpo em ascensão, quase etéreo, e primava pela perfeição técnica do movimento, para uma vertente de dança contemporânea, comprometida em explicitar um corpo vulnerável, contraditório, mais humanizado.

Do mesmo modo a investigação em Dança tem procurado romper com a visão tradicional da ciência, produto de uma visão técnica essencialmente racionalista que via o Ser humano de forma fragmentada e desconectado do seu meio. Atualmente passa a experienciar diferentes estratégias metodológicas, que não só permitem compreender a unicidade e a subjetividade do Ser, como também favorecem a compreensão das redes de relações em presença.

Presentemente, os estudos têm reforçado a Dança como Arte, movimento, manifestação expressiva indissociável do contexto social, histórico, político e cultural. Foster (1996) e Fazenda (1997) demonstram a Dança entendida como uma prática

reflexiva de interesse sociocultural. Por sua vez, Lepecki (1997, 2004) e Siqueira (2006) apresentam a Dança enquanto comunicação e cultura. Ribeiro (1994, 1997), Gray (1989) e Batalha (2004), indicam a inevitabilidade histórico-cultural do ato de dançar, bem como seu carácter prático e poético. Estes exemplos demonstram a multidimensionalidade, transdisciplinaridade e multiculturalidade da investigação em Dança e a impossibilidade de pensar e analisar a realidade artística direcionada para um único enfoque (Nóvoa, 2009).

Dança é Arte, Movimento e também manifestação humana. Entendemos que aproximá-la de outras reflexões que ultrapassam os limites das Artes e do Movimento poderá contribuir para melhor compreender este fenómeno na contemporaneidade. Ao desenvolver-se num determinado espaço e tempo, e por se inserir no mundo contemporâneo, tende a integrar na sua forma as premissas paradigmáticas do seu momento histórico, quer para reforçá-lo quer para refutá-los. Neste sentido, as nossas considerações vão sobretudo focalizar a contemporaneidade e em sequência surgem as seguintes questões:

Será que as ações dos corpos que dançam são subsidiadas pelas premissas que caracterizam o Pensamento Complexo?

Será que no contexto da Dança vigente, a Teoria da Motricidade Humana pode contribuir para tornar explícita e perceptível tanto a praxis quanto a poiésis?

Assim, no seguimento da nossa experiência profissional, com o auxílio da literatura que permitiu a fundamentação teórica de suporte ao tema, com a opção pela abordagem da Teoria da Motricidade Humana com base em Sérgio (1994, 1996, 2000, 2003, 2005) e com o enquadramento inevitável dos estudos e saberes da Dança, surge a nossa problemática. Esta foi desenvolvida tendo em consideração os subsídios e os argumentos que permitiram uma melhor compreensão do Homem em situação de Dança e articulou-se com os projetos e propostas possíveis da Dança enquanto movimento, ação, criação e superação do Homem no mundo

Da problemática emergem três problemas que a seu tempo trataremos:

Quais os fundamentos que permitem religar as conjeturas da Teoria da Motricidade Humana ao fazer da Dança na contemporaneidade?

Quais os princípios que validam, legitimam e resistem a esta integração?

Quais as possíveis reflexões e repercussões desta incorporação?

Assim, julgamos que os contributos e a originalidade deste trabalho residem nos seguintes aspetos:

Procurar compreender a Dança e o Corpo que dança, tendo como suporte a Teoria da Motricidade Humana;

Provocar um olhar para a contemporaneidade da Dança, sob a perspetiva filosófica do Pensamento Complexo;

Compreender de forma integrada e numa interdisciplinaridade de saberes, as áreas distintas que podem religar este fenómeno cultural – o Corpo na Dança;

Interpretar o Corpo em movimento de Dança pela ótica de alguns profissionais da Dança que vivenciaram, criaram e produziram eventos de Dança publicamente reconhecidos.

1.1 – Objetivos Gerais

Tendo em consideração, os pensamentos dos autores de referência e as abordagens teóricas desenvolvidas, passamos a apresentar os Objetivos Gerais deste trabalho:

- ✚ Perceber o fenómeno Dança na contemporaneidade;
- ✚ Caracterizar a Teoria da Motricidade Humana no fazer da Dança;
- ✚ Identificar as convergências e divergências teóricas, no quadro de desenvolvimento do Corpo em situação de Dança;

Destes Objetivos Gerais podemos ainda desmembrar alguns Objetivos Específicos

1.2 – Objetivos Específicos

- ✚ Relacionar o percurso da Dança ao percurso filosófico;
- ✚ Identificar o Pensamento Complexo como suporte filosófico na compreensão da Dança na contemporaneidade;
- ✚ Verificar se na atualidade as novas abordagens e representações da Dança permitem a compreensão do Ser Complexo em situação de Dança;
- ✚ Religar os conhecimentos da Teoria da Motricidade Humana aos conhecimentos da Dança;
- ✚ Associar os pressupostos teóricos da Teoria da Motricidade Humana ao contexto da Dança.
- ✚ Analisar a forma como a conceção do Corpo na contemporaneidade rompe com conceitos tradicionais na Dança;
- ✚ Desvelar como os sujeitos, colaboradores deste estudo, vivenciam a motricidade na sua Dança.

2 – Referencial Teórico

A construção do referencial teórico compreende dois momentos.

No primeiro momento temos por objetivo apresentar um conjunto de reflexões sobre a Teoria da Motricidade Humana e explicitar como a Dança está inserida em seu contexto. Para tanto, iremos buscar em diferentes bases teóricas os indicativos que caracterizam o percurso de desenvolvimento e as premissas que sustentam esta Teoria de modo a nos permitir associá-los à compreensão do Corpo no contexto da Dança.

No segundo momento apresentamos a Dança como um espaço onde circulam as experiências, potencialidades e virtualidades do Ser humano. Evidenciamos que é neste espaço que o Corpo pode materializar a subjetividade presente no fazer da Dança bem como tornar explícitas as tensões estabelecidas em seu processo de interação com o ambiente, com os outros e consigo mesmo.

Refletimos sobre as características que possibilitam ser a Dança uma manifestação autónoma mas que também a integram a outras áreas do saber nomeadamente o campo das Artes e da Motricidade.

Buscamos identificar as principais ruturas estéticas, modos e formas de se desenvolver a Dança como fenómeno presente e formador de cultura tendo o Corpo como mediador desta construção.

2.1 – A Teoria da Motricidade Humana

Mas todo o Semeador semeia contra o presente,
semeia como vidente a seara do futuro
sem saber se o chão é duro
e lhe recebe a semente

Miguel Torga

Explicitamos nosso entendimento em encontrar na Teoria da Motricidade Humana uma alternativa àquelas práticas profissionais que reduzem o Ser humano à sua condição física. De tal modo, refutamos o racionalismo exagerado, a fragmentação dos saberes, o pensamento hegemônico do neoliberalismo dominante e, tendo sempre em vista a complexidade humana, buscamos estabelecer [...] “o trânsito do físico ao corpo em ato (ou ação), dando relevo ao texto que a motricidade produz e superando a dicotomia entre a compreensão e a explicação” (Sérgio M. , 2005, p. 51).

A Teoria da Motricidade Humana proposta por Manuel Sérgio “possui a marca inegável da complexidade” (Fiolhais, 2005, p. 15) e desde a sua gênese, abriu-se ao diálogo com as diferentes correntes do pensamento.

Esta abertura deu-se principalmente pela postura acadêmica, crítica, política, curiosa e instigante adotada por seu maior expoente, o Professor Doutor Manuel Sérgio Vieira e Cunha. Este filósofo e também poeta, contemporâneo, soube com maestria abordar problemas fundamentais de nossa época e de forma original fez emergir, decorrente de uma nova Ciência Hermenêutica-Humana, o campo de saber da Teoria da Motricidade Humana. É de salientar que foi o autor a conceptualizar o paradigma onde se fundamenta o trabalho científico da Faculdade de Motricidade Humana.

Ainda jovem, porém repleta de possibilidades, esta área do conhecimento tem o Ser humano como centro de seus estudos e passa a considerar o Homem como Corpo em Ato no movimento intencional para a transcendência, “porque é pelo corpo que se está e age no mundo e ser no mundo é viver em movimento intencional, é ser corpo consciente e comunicante” (Sérgio M. , 2005, p. 206).

A Teoria da Motricidade Humana integra entre seus conteúdos a Dança, o Desporto, a Ginástica, os Jogos, as Lutas, entre outras especialidades e provoca um corte epistemológico na até então compreendida Educação Física, considerada como um macro conceito. Ao desvincular-se das apologias racionalistas presentes nas práticas e técnicas do movimentar e apoiar-se, entre outros estudos, no paradigma emergente da Complexidade, conseguiu ampliar seu campo de abrangência e, desta forma, refletir outras manifestações, para além daquelas presentes nos estudos tradicionais sobre o movimento humano.

A Teoria da Motricidade Humana consegue identificar que a Motricidade é mais do que simplesmente o movimento biomecânico, mensurável, técnico, muito embora o compreenda, mas é também “expressão e produção de experiências e conhecimento”. (Sérgio M. , 2000, p. 18)

É possível perceber, pelo conjunto da obra de Manuel Sérgio que a Dança, em seu contexto, é considerada mais do que uma Atividade Física, é principalmente uma Atividade Humana e, também ela, ruma no sentido do movimento intencional da **transcendência** ou, como passaremos a chamar nesta tese, da **superação**.

A Dança é Arte e é movimento, e por ser movimento transparece sua intencionalidade.

Na perspectiva da Teoria da Motricidade Humana este movimento intencional reflete e projeta uma totalidade porque é movimento que integra diferentes processos desde os cognoscitivos, passando pelos aspetos formais do movimento, suas inserções nos processos culturais de desenvolvimento humano, caminhando em direção à efetivação dos processos de **liberdade, criatividade, expressão e comunicação**.

A Dança é assim compreendida como **poiésis** manifestação autónoma que concretiza o desejo do Homem, ser carente, que ao perceber suas necessidades (que não são meramente primárias), vai em busca de um caminho que o conduza à superação, que lhe permita tornar-se mais e melhor.

Motricidade Humana não significa somente mudança de convicções (teoria), mas também mudanças de atitudes (prática). Nela, portadora de um novo espírito científico, cada ser humano é um projeto infinito, em que o sentido da transcendência é a transcendência do sentido. (Sérgio M. , 2003, p. 57)

Mas para a Teoria da Motricidade Humana, a Dança também é **praxis**¹ uma vez que compreende a vivência consciente e intencional da corporeidade como processo privilegiado de relação com o mundo e de interação com o outro, onde é possível construir e reconstruir a própria existência. Afinal a *praxis*

[...] é tudo o que, através do contributo indispensável da motricidade, contribui para a manutenção e desenvolvimento da humanidade. Não é só um labor espiritual ou especulativo, mas algo que, objetiva e materialmente transforma a realidade. A teoria isolada, não tem eficácia real. Só a tem, quando se traduz em conduta motora. A prática é a teoria materializada e a teoria é a prática formalizada (Sérgio M. , 1996, p. 165).

¹ “*Práttēin* é o infinitivo do verbo grego para designar ação, atividade, realização. É o ato de percorrer um caminho até o fim; executar, cumprir, realizar alguma coisa por si mesmo. Desse verbo deriva o substantivo Praxis, que em Aristóteles trata-se de uma ação na qual o agente, o ato e o resultado da ação são inseparáveis, como partes que existem somente em conjunto”. (Teles, 2005, p. 123)

Assim, pensar a Dança no contexto da Teoria da Motricidade Humana é pensar o humano inteiro, Ser-no-mundo, envolvido na construção de projetos, conectados eidética e existencialmente.

A Teoria da Motricidade Humana nos remete a uma corporeidade pactuada com o mundo onde o corpo é aberto a este pela intencionalidade operante, ou seja, intenção que se torna real por meio da motricidade/corporeidade (Pereira & Mortari, 2011).

A Dança, entendida como uma manifestação da fisicalidade e da corporeidade, é também observada como um ato de expressão das singularidades humanas. Por meio desta matriz teórica é possível tomar a Dança como subsistema *auto poiético* ou *inter poiético*, visto que se desenvolve na relação eu-tu de comunicação sendo o ato comunicativo sua possível unidade de análise (Sérgio M. , 1994).

Esta forma de pensar pode também ser corroborada pelos estudos de Macara e Batalha (2005) quando indicam a inevitabilidade histórico-cultural do ato de dançar, bem como seu carácter poiético e assumem que o sujeito ao dançar, (re) significa a sua representação do espaço, deslocando seu sentido para o campo da produção de comunicabilidades.

Ainda para Sérgio (1994), a corporeidade resulta na Motricidade como “condição de presença, participação e significação do homem no mundo” (p. 127).

Ao compreender como esta Motricidade se constituiu, como hoje se apresenta, suas conjeturas, análises, proposições é possível ter acesso a sua essência e, com ela, ter a esperança em que, “mais cedo ou mais tarde, o saber se faça sabedoria e a ciência seja cultura em uma aliança indiscernível entre o conhecer e o Ser” (Sérgio M. , 2000, p. 19).

Ao propormos uma incursão junto ao campo de conhecimento da Teoria da Motricidade Humana, no intuito de aceder e compreender suas premissas, ruturas e proposições, acreditamos ser possível aproximá-la e associá-la às premissas da construção da Dança na contemporaneidade, mais especificamente, na compreensão do Corpo em movimento de Dança.

O que mudou? Quais ruturas e/ou superações efetuadas pela Teoria da Motricidade Humana podem contribuir para estabelecermos um olhar contemporâneo para a Dança?

2.1.1 – Ruturas, proposições e algumas questões

Romper com paradigmas, superar estereótipos, propor uma nova forma de olhar para um objeto há muito conhecido não é tarefa fácil, e pode transformar-se em um imenso desafio àqueles imbuídos da preciosa vontade de querer ser e saber sempre mais.

Ao buscar estabelecer as premissas da Teoria da Motricidade Humana, identificamos que só são produzidos novos conhecimentos quando a “matema (ou a cultura científica) o poema (ou a racionalidade poética), a política e o amor se unem, visando dois objetivos: saber pensar e aprender a aprender” (Sérgio M. , 2001, p. 86).

A Teoria da Motricidade Humana ao explicitar as limitações da área de estudos da até então chamada Educação Física, e identificá-la como um dos produtos do cartesianismo, nos forneceu pistas para que pudéssemos ir além deste campo de estudo e perceber que também em outras áreas esta influência foi marcante (Sérgio, M., 2000, 2003, 2005).

A separação dos aspetos físicos, técnico, tático e psicológicos presentes no desenvolvimento das atividades pedagógicas da Educação Física, e no próprio treino desportivo, quer no campo da profissionalização quer no campo da ação, é ainda hoje presente e pode também ser vista nas ações pedagógicas e nos treinos da Dança (Ribeiro, 1997).

Esta é uma questão que, há muito, nos tem incomodado: a forma como os conhecimentos sobre o Corpo e o Movimento são tratados no processo de formação profissional dos estudantes de Educação Física e também nos cursos de formação em Dança.

Sentimos a necessidade de reconstruir algumas sínteses e ter em atenção a hipótese de reorientar, aqui e além, a compreensão para estes fenómenos.

[...] a ciência consiste em construir e em produzir, com a ajuda de abstrações e de conceitos, o objeto a ser conhecido. Não é contemplando mas construindo que se chega a verdade. [...] O progresso da ciência é sempre consequência de um corte epistemológico (Japiassu, 1978, p. 145).

Também para Bachelard (1972) “os progressos do pensamento científico contemporâneo determinaram transformações nos próprios princípios do conhecimento” (p. 14). Para este autor a necessidade de conversão do pensamento científico evidenciou a necessidade do pesquisador olhar para o todo, incluindo aqui a subjetividade, e compreender que assim como o conhecimento é dinâmico de tal modo deve ser a forma de nos relacionar com ele.

A opção por partir das reflexões afetas à Teoria da Motricidade Humana deve-se ao facto de acreditarmos que, ao assimilar sua trajetória e perceber as ruturas efetuadas bem como as superações e proposições desta área do conhecimento, é possível compreender o fenómeno da motricidade junto aos diferentes contextos da Dança e a partir desta compreensão construir um novo olhar.

A Teoria da Motricidade Humana nos instiga a pensar para além do imediatamente dado e com isto leva-nos a buscar, projetar, criar e desenvolver novos saberes e novas estratégias epistemológicas (Sérgio M., 2003, 2005).

A Teoria da Motricidade Humana parte do princípio de que a Educação Física é fruto do Cartesianismo. Reconhecemos que seu desenvolvimento e as orientações que permearam seu fazer nos primórdios da modernidade estão associadas ao paradigma da simplicidade, às premissas do positivismo, que juntos formam os alicerces para sua sustentação.

A compreensão do Corpo com objetivos sanitários ainda é percecionada, hoje, sob uma lógica que, se não é declaradamente cartesiana, pelo menos procede como tal.

Os exercícios físicos sucedem-se, sem qualquer relação com o sentido e o significado do que se faz. Como em Descartes, o Corpo é uma máquina, simples objeto da ciência física, sem relação íntima com o espírito. Só é necessário, então, escrevia Descartes, tomar em conta duas coisas: nós que conhecemos e os próprios objetos que devem ser conhecidos (Descartes R. , s/d, p. 75). Mas neste *nós que conhecemos*, só o espírito está presente.

Há muito Sérgio (2005a) evidencia que é “à sombra tutelar de Descartes que se desenvolve o saber na modernidade” (p. 72). Este autor ressalta que, para esta filosofia, o que nos distingue dos demais seres vivos é o pensamento (*res-cogitans*) que afasta o Corpo (*res-extensa*) para o mundo das coisas materiais, onde é visto como máquina pequena frente à gigantesca máquina do universo.

Ao assumir que a filosofia de Descartes é a responsável pela criação do dualismo antropológico onde a Educação Física, nos seus primórdios, radica, pode-se questionar até que ponto outras áreas do saber também foram concebidas e desenvolvidas sob este pensamento.

Neste sentido, levantamos as **seguintes Questões:**

A Dança, tema central deste estudo, incorporou em sua teoria e prática as premissas do paradigma cartesiano?

Podemos afirmar, sem receio, que o dualismo antropológico racionalista é visível também na Dança?

Ribeiro (1997) atenta para o facto de, até o modernismo do século XX, todas as Artes do Corpo serem tomadas como práticas recreativas desprovidas de qualquer valor científico.

Uma vez que essas práticas utilizavam do Corpo para sua realização, este era sempre visto de forma secundária, mero objeto que possibilitava tornar presente os textos dramáticos ou músicas, estes sim exemplares de uma arte reconhecida por possuir uma poética que advinha da alma.

Na filosofia, a referência ao corpo era sempre no sentido hierárquico onde a alma o sobrepujava, desta forma o concebiam como substância menor na ontologia do ser. No entanto,

[...] os corpos filosóficos se confrontaram com a absoluta contradição de não poderem ser corpos sem o serem sempre de um espírito que o desincorpora. Neste sentido [...] a história da filosofia é fundamentalmente a história da negação do corpo como entidade incapaz de se fundamentar a si própria e de se legitimar enquanto entidade cognitiva e com capacidade para produzir linguagem. (Ribeiro, 1997, p. 29)

A Dança ao necessitar do Corpo para fazer-se concreta acaba por carregar em si os mesmos julgamentos feitos a este e é considerada igualmente efémera.

Este corpo que dança sempre constituiu-se de força, mesmo que aparentasse fragilidade. O treino muscular, de resistência, flexibilidade, agilidade entre outras qualidades, poderia levar a uma associação ao corpo de um desportista. O rigor, a disciplina, as regras e técnicas em muito se assemelham. Porém há o que o difere, a expressão visual destas qualidades, o que coloca muitas vezes o bailarino no limiar de dois contextos, um atlético e outro poético (Idem, 1997).

O Corpo que dança transita sobre estas e outras fronteiras porque é o mesmo Corpo. Percebe-se que o homem ao dançar busca vivenciar um corpo que lhe é inteiro, completo e complexo, e mais, que o

[...] movimento do bailarino transformou o seu corpo num sistema tal de ressonância da acção da consciência que o infinito se tornou actual, quer dizer que o infinitamente pequeno se actualizou em imagem actuante e participante desse mesmo movimento. (Gil, 2001, p. 28)

Para responder aos questionamentos levantados, iremos iniciar um percurso que, acreditamos, nos dará base para a compreensão do fenómeno Dança associado, ou não, às ideias centrais do cartesianismo.

As reflexões presentes no campo do conhecimento da Teoria da Motricidade Humana permitem identificar as ações, hábitos e atitudes de um Corpo em movimento que podem ser caracterizados como fruto do pensamento cartesiano.

Estas abordagens ajudam a compreender mecanismos de produção e/ou processos de superação destes estados de corpos. A incursão aos conceitos fundamentais desta filosofia possibilitam perceber e assimilar as ruturas necessárias que poderão ser efetuadas por aqueles que procuram compreender a Dança como um fenómeno complexo.

Não esqueço que o positivismo continua vivo no trabalho de muitos estudiosos, artistas e cientistas. Por minha parte, faço da complexidade, o radical fundante do que tentarei explicitar.

2.1.1.1 – A Modernidade, premissas e desafios

Bem se sabe que a filosofia moderna nasceu, nos séculos XVI e XVII, das fraturas que ocorreram na visão medieval do mundo, até então estabelecida pelos europeus.

A mudança na concepção geral do Universo que passou de geocêntrica para heliocêntrica; a descoberta, pelos exploradores espanhóis e portugueses de novas terras, novos povos, novas culturas; as guerras religiosas que punham em causa o domínio universal do Papado; a cisão no seio da teologia eclesiástica, provocada pela Reforma; a explicação dos fenómenos físicos, sem recorrer à metafísica, dado que uma lei é uma relação constante que se pode medir e exprimir matematicamente foi alguns dos acontecimentos que expuseram não só a crise do saber, mas também o anúncio de um mundo novo.

Por outro lado, não acreditamos que a Idade Média tenha sido *a noite de dez séculos*, dado que teríamos de apagar o platonismo, o aristotelismo e as arquiteturas românica e gótica, que floresceram naquela Idade. Idades Médias são todas, se tivermos em conta as que as precederam e as que se lhe seguiram.

Mas houve, de facto, diferenças nítidas entre a então denominada Idade Média e a Idade Moderna. Uma investigação científica do mundo, no sentido moderno, não é conhecida na Idade Média. Também neste aspeto o ponto de partida é dado por uma autoridade, nomeadamente a literatura dos antigos, especialmente Aristóteles.

A relação da Idade Média com a Antiguidade é muito viva, mas diferente da Renascença. Os homens do Renascimento são reflexivos e revolucionários; precisam da adesão aos antigos como meio de se desligarem da tradição e de se libertarem da autoridade eclesiástica. Ao contrário, as relações da Idade Média com a Antiguidade são ingénuas e construtivas. Veem na literatura antiga a expressão direta da verdade natural. (Guardini, 1964, pp. 28 - 29)

Foi com Galileu, físico Italiano que possui o nome associado aos princípios da dinâmica, que o saber científico medieval foi posto em causa. A começar pela física, que deixa de ser apenas contemplativa, e segue com o desenvolvimento de métodos experimentais da natureza, que neste momento passam a ser valorizados. Cabe ressaltar que, para este estudioso, as relações essenciais dos fenómenos eram relações quantitativas, de carácter matemático, expressas em números.

Os saberes até então estabelecidos foram abalados e tornou-se necessário ir em busca de novas verdades. No entanto, estas já não poderiam ser frágeis, superficiais, deveriam suportar as interrogações e as dúvidas próprias daquele período. Somente o Homem, consciente de sua interioridade, poderia estabelecer os caminhos que o

levariam a alcançar, por meio da ciência, o domínio tecnológico da Natureza e conseqüentemente tomar o controlo sobre seu próprio mundo.

Descartes vive neste tempo, “*the century of genius*”, na opinião de Withead (1943, p. 49). Além dele é necessário lembrar de alguns nomes desta constelação genial: Bacon, Harvey, Kepler, Galileu, Pascal, Huygens, Boyle, Newton, Locke, Spinoza e Leibniz. No entanto, dois há, de entre os nomes citados, que se distinguiram, sobre os mais: Galileu e Descartes.

“O mundo da nova física constitui-se em termos de descontinuidade com o mundo da antiga cosmologia” (Brandão, 1998, p. 301).

Descartes já não aceita a ideia de Cosmos, para ele o mundo já não tem unidade e passa a ser compreendido como um conjunto de objetos que só podem ser conhecidos por meio da investigação científica.

De 1622 até à morte, Descartes dedicou-se, com especial cuidado, ao estudo da Física. E com tal felicidade que a sua exatidão matemática e o seu mecanicismo ficaram, triunfantes, até aos primórdios do século XX.

A Física de Descartes assenta em dois conceitos fundamentais. O primeiro supõe a identidade entre extensão ou espaço com a substância material, é a correspondência entre o mundo material e as formas geométricas. Assim o espaço só é concebível em relação à matéria. O segundo conceito fundamental é o de movimento dos corpos. Para Descartes, o movimento corresponde à alteração de local, extirpa deste conceito toda a ideia aristotélica de mudança, de acordo com a qualidade.

Para Descartes o mundo material era uma extensão ilimitada e contínua. Os fenómenos produzem-se, nele, devido a mudanças geométricas, determinadas pelo movimento. Afirma Descartes que « *l'universe est une machine en laquelle il n'y a rien du tout à considérer que les figures et les mouvements de ses parties* » e ainda « *toute ma physique n'est que géometrie, toute ma physique n'est que mécanique* » (Descartes, 1824).

Em pleno século XVII, sua obra traduz a dimensão espiritual e metafísica, que engloba, no início dos tempos modernos, a vontade de saber, interrogando o sujeito e os seus recursos intelectuais. Visava à sua maneira, com as únicas forças do pensamento, suprimir a rutura do Homem com o mundo, que resulta do pecado original e para a qual as tradições religiosas pretendiam prevenir (Besnier, 2000).

Como a maioria dos filósofos de seu tempo, Descartes deu prioridade a solucionar as questões relativas ao conhecimento, pretendendo descobrir um critério que fosse infalível e lhe permitisse desvendar a verdade, para então apoiar seu método. Acreditava que com o bom uso da razão seria possível conhecer para poder prever e para poder prover (Soveral, 1998).

Por meio de sua estratégia metodológica pretendia obter o conhecimento da verdade objetiva da natureza, permitindo com isso que nos tornássemos livres.

A concepção de liberdade não é única, e um dos grandes méritos de Descartes foi de suscitar a investigação, a busca por meio sistemático, de um conhecimento que, para ser científico, deveria quantificar e mensurar o objeto de estudo a fim de estabelecer verdades irrefutáveis (Grimaldi, 1988).

A descoberta do conhecimento é que estava em causa, pois obter o conhecimento era obter o poder. “A ciência do homem é a medida do seu poder, por que ignorar a causa é não produzir o efeito. Só se triunfa sobre a natureza obedecendo-lhe, e o que na especulação vale como causa converte-se em regra na prática” (Bacon, 1979, p. 33).

A “nova ciência” privilegiava as características elementares e analíticas, interessada na determinação das causas eficientes dos fenômenos, utiliza-se para isso de uma visão física, quantitativa e explicativa. Esse princípio permeou os trabalhos experimentalistas de Bacon, a visão mecanicista de Galileu, Descartes e Newton bem como a versão pragmatista de Locke (Soveral, 1998, p. 411).

Assim a ciência moderna passa a assumir como características do seu fazer as ações operatórias e eficazes e não apenas as contemplativas e verbais. Estas ações activas é que possibilitarão descobrir os segredos da natureza e ordená-los conforme as necessidades dos homens. A utilização de técnicas e instrumentos de medidas cada vez mais aperfeiçoados, também são características da ciência na modernidade. Acreditava-se que a busca e a descoberta das leis causais dos fenômenos permitiria ao homem orientar engenhosamente, tecnicamente a natureza em benefício da humanidade.

Um novo padrão de racionalidade foi estabelecido cujo centro é a matemática e a física. E a natureza, por sua vez, foi atomizada, reduzida a seus elementos mensuráveis, sempre com o intuito de descobrir as leis que a governam segundo a linguagem do mundo e da medição.

Podemos considerar o projeto da modernidade como um projeto ambicioso, uma vez que visa estabelecer uma ciência universal da ordem e da medida e estender esse padrão de racionalidade a todos os domínios, do universo físico ao mundo social, político e moral.

Somente por meio de tal projeto as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade poderiam ser reveladas, conhecidas e dominadas, esta era a crença da época.

2.1.1.2 – A racionalidade como um caminho para a verdade

O Racionalismo, diferentemente do empirismo que afirmava ser a experiência sempre necessária e suficiente para a aquisição de qualquer conhecimento, constituiu-se como a teoria que afirma haver no ato do conhecimento princípios e ideias que não dependem da experiência, ou seja dos dados empíricos sensoriais, para interpretarem as coisas do mundo, quando necessários.

O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamentos prometia a libertação das irracionalidades dos mitos, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. (Harvey, 1993, p. 23)

A racionalização imputava a destruição dos antigos laços sociais, dos sentimentos, dos costumes e das crenças ditas tradicionais, era concebida como a base de organização da vida pessoal e coletiva. Estava também associada ao tema da secularização, que visava afastar toda e qualquer definição de “fins últimos”.

O agente da modernização não era uma categoria ou uma classe social particular, mas a própria razão e a necessidade histórica que prepara o seu triunfo.

A razão não reconhece qualquer dado adquirido, pelo contrário, faz tábua rasa das crenças e das formas de organização sociais e políticas que não assentam numa demonstração de tipo científica. Como componente indispensável da modernidade, a racionalização torna-se um mecanismo espontâneo e necessário da modernização. (Touraine, 1994).

Destaca-se neste contexto o facto de a modernidade não advir da vontade de alguma revolução popular, ou mesmo de algum grupo de dirigentes esclarecidos, pois que é obra da própria razão e por conseguinte e prioritariamente da ciência, da tecnologia e da educação, com o objetivo primeiro de desobstruir o seu próprio caminho (idem, 1994).

Vários teóricos contribuíram para que esse projeto se efetivasse e, em suas estratégias, podem ser evidenciadas a adoção de três fundamentos: a) a busca na eliminação do erro, evitando que as novas verdades estivessem firmadas em equívocos ou falsidades, como as que levaram o Homem a repensar seu mundo e seu saber; b) a procura nas estruturas cognitivas do Homem, da determinação da natureza e dos limites do conhecimento; c) a valorização da matemática e da experiência, esta última como contra prova das teorias (Soveral, 1998).

Descartes², objetivando a qualquer custo a eliminação do erro, passa a exigir que toda a construção do saber se fundamente e deduza de “primeiros princípios” e estes deveriam ser, sem sombra de dúvida, absolutamente verdadeiros.

Ressalta-se que a preocupação em evitar o erro requer prudência e sensatez, qualidades a serem destacadas em Descartes. De forma indireta este filósofo via-se perseguindo a verdade sem se deixar influenciar pela vontade, até por que acreditava que esta era subordinada à inteligência. No entanto, logo se percebe que o erro só pode ser reconhecido por meio de um juízo que lhe atribui a verdade e a falsidade.

Para poder distinguir o que de facto era verdadeiro ou falso, Descartes institui a “dúvida” como processo gnóstico inicial. Ao propor a dúvida, reconhece que duvidar é pensar, logo funda o conhecimento no *cogito*.

O método Cartesiano da dúvida estabelece como base metodológica confiável para uma nova ciência a remoção de todos os preconceitos e opiniões. Para tanto, procura levantar questionamentos sistemáticos que o ajudem a encontrar algo seguro e autêntico (Cottingham, 1995).

Em seu Discurso do Método parte IV nos diz:

[...] por desejar então ocupar-me somente com a pesquisa da verdade, pensei que era necessário agir exatamente ao contrário, e rejeitar como absolutamente falso tudo aquilo em que pudesse imaginar a menor dúvida, a fim de ver se, após isso, não restaria algo em meu crédito, que fosse inteiramente indubitável. Assim, porque os nossos sentidos nos enganam às vezes, quis supor que não havia coisa alguma que fosse tal como eles nos fazem imaginar. (Descartes, 1973, p. 66)

O “*cogito ergo sum*” – *penso, logo existo* – passa a ser o grande princípio, imune a qualquer suspeita de dúvida e insuperavelmente claro e evidente, a base para a dedução e heurística de todo o saber filosófico. Para Descartes esta é a raiz mais profunda da evidência e indubitabilidade de uma verdade que resiste às hipóteses lógicas e ontológicas mais hiperbólicas (Melo, 1998).

Ao reconhecer a proposição “*cogito ergo sum*” como uma proposição absolutamente indubitável, o filósofo reconhece que o “eu” que a enuncia estará sempre presente e indissolúvelmente ligado a essa enunciação (Descartes, 1973).

² Descartes deliberadamente volta-se para a erradicação do erro em seus trabalhos, pois almejava ter acesso a um conhecimento certo, fundado, verdadeiro. Considerava necessário livrar-se das ideias preconcebidas, para estabelecer verdades irrefutáveis. Melo (1998) dá ênfase a essa busca pela verdade e ressalta “*que a preocupação primeira de Descartes é eliminar do saber todo o elemento da dúvida movido por uma paixão tão antiga como a própria filosofia: a paixão da apodicticidade*” (*idem*, p. 340). E nos esclarece que o “método” intuitivo-dedutivo da ordenação das ideias é um dos exercícios dessa paixão, sendo o outro a ciência da ordem e da medida, chamada de “*mathesis universalis*”. Esses dois exercícios por si só não se apresentaram suficientes para estabelecer as “novas verdades”, pois necessitavam de fundamentos que lhes fossem próprios, e essa ausência poderia ser causa de incertezas e equívocos. Como consequência, poderiam induzir ao erro.

Para Melo (1998) essa proposição passa a ser um princípio epistemológico. Na perspectiva do sistema cartesiano, enumera três aspetos, seguindo uma ordem progressiva, que permite perceber a lógica deste pensamento: a) O princípio do “*cogito*” com os enunciados científicos de indubitabilidade, clareza e distinção, necessários ao iniciar uma série dedutiva; b) O enunciado do “*cogito*” que permite deduzir a regra geral que garante a lógica da certeza, ou seja, tudo o que se compreende de forma clara e distinta poderá ser considerado absolutamente verdadeiro; c) A possibilidade de ordenação, uma vez uma vez que transita do ser do sujeito que pensa ao pensar desse mesmo sujeito.

Mas esse mesmo autor também apresenta o “*cogito*” como princípio ontológico e distingue suas noções basilares e princípios. Quanto às ideias essenciais, temos a noção de Deus, de alma e de Corpo, ressalta-se que estas substâncias são distintas entre si. Quanto aos princípios, podemos identificar o da não contradição, da causalidade e obviamente o do próprio “*cogito*”.

Tem-se, então, a essência do pensamento de Descartes: o dualismo, a fragmentação, a objetividade, a certeza, a busca da verdade.

No que ao dualismo antropológico diz respeito, aceito que este dualismo, como Sérgio (1977) o refere, seja o reflexo também do dualismo socioeconómico típico do capitalismo que então amanhecia. Ora, Descartes, que vive entre 1596 e 1650, é bem uma figura importante de um “*cogito*” que o capital assumiu, no cotejo com a força braçal do trabalhador daqueles tempos. Ainda vinha longe a *ciberdemocracia*.

Na sua génese, a modernidade acusa uma ambiguidade de raiz: a relevância do humano e a afirmação forte da sua autonomia, no contexto total da cultura (ciência, arte, literatura, moral e política, etc.) supõe a presença implícita e velada de elementos cristãos irrecusáveis, mas contem igualmente uma rejeição de doutrinas centrais do cristianismo, supõe o desalojamento progressivo de Deus do horizonte da existência e do mundo. (Mourão, 1996, p. 547)

A Dança não ficou alheia a estas questões. Ao refletir sobre o desenvolvimento desse processo, e verificar o desenvolvimento do fenómeno da Dança neste período, pode-se inferir que o mesmo está encharcado destes princípios cartesianos e, por estarem presentes, subsidiaram o seu fazer.

Exemplo disto pode ser visto nos estudos de Faure (2001) quando a autora destaca que o processo de racionalização da Dança perpassa vários séculos. No intuito de igualar-se às outras artes, nomeadamente à Música, reconhecida como Arte maior, busca estabelecer uma normalização que permitisse a todos os mestres de dança desenvolverem seus trabalhos.

Esta racionalização ganha força e afirma-se no ano de 1700 quando é publicado um sistema de notação denominado *Feuillet* e este, é incorporado à *Académie Royale de Danse*. Os mestres desta Arte puderam, então, afirmar sua autonomia por meio de um documento que, de certa forma, racionaliza o fazer da Dança dando-lhe limites, ordenando seus passos, hierarquizando suas competências.

Não é coincidência o período histórico em que isso ocorre pois, como podemos ver, o contexto era propício. No entanto, com a justificativa de aprimorar e transmitir os conhecimentos em Dança, acabou-se por desenvolver um controlo sobre a produção desta.

La rationalisation des pratiques est ainsi fondatrice de savoirs fixes par écrit et donc contrôlables, évaluable. La logique scripturale permet, en effet, de décomposer les savoir faire en vue de les analyser. Le corps dansant se fait alors objet de connaissance et savoir. (Faure, 2001, p. 26)

É interessante destacar que neste período os escritos sobre o Corpo e os movimentos em Dança tornaram-se fixos, tendo por referência sua movimentação e estética.

Deu-se início a estrutura pedagógica para o ensino da Dança Académica, que hoje conhecemos como Dança Clássica.

Este não é o único exemplo da racionalidade presente no fazer da Dança na Modernidade. Delsart (1811-1871), Dalcroze (1869-1950), Laban (1879-1958), foram personalidades que a seu modo e a seu tempo buscaram trabalhar o Corpo e o movimento, associando-os às diferentes ideias tais quais a expressividade, a ritmicidade, a temporalidade, a força, a dinâmica e a espacialidade.

O que de comum pode-se destacar entre estes diferentes autores é a necessidade em ordenar suas ideias segundo princípios racionais, objetivos e passíveis de serem mensurados e reproduzidos, por vezes, reforçaram a ideia dualista proposta por Descartes.

2.1.1.3 – O dualismo antropológico cartesiano

A reflexão cartesiana sobre o Homem é decorrente do propósito fundamental do filósofo de instituir as condições para o conhecimento verdadeiro.

É pela aplicação de seu método a todas as coisas e em especial às materiais, após a progressiva suspensão a título provisório de toda a realidade sensível e do exercício hiperbólico da dúvida através da formulação da hipótese do Génio Maligno, que o filósofo vem afirmar o eu como certeza incontestável e primeira realidade na ordem dos factos. (Neves, 1998, p. 350)

Com Descartes que o Homem se torna **sujeito** Ele abandona o tópico do ser enquanto ser e adianta o ser enquanto ser pensado.

Descartes define a realidade do eu como consciência, na intuição imediata de si, como razão, na percepção do seu modo de ser, como sujeito: sujeito psicológico no conhecimento que tem de si; sujeito epistemológico, no conhecimento que tem das coisas, dos objetos, do mundo.

Na ordem analítica do filosofar cartesiano, o eu é definido unicamente como coisa ou substância pensante (*res-cogitans*).

Por isso, esse sujeito era entendido como possuidor de dois tipos de substâncias: mente (ou substância pensante) e Corpo (ou substância extensa), cujas naturezas são radicalmente opostas.

No pensamento deste filósofo, faz-se essencial que o sujeito e a razão coexistam no Ser humano. O Homem é um Ser pensante e o seu autoconhecimento, sua consciência é o que se sabe a si mesmo, sem dúvidas e de modo necessário.

O *cogito* constitui-se em *fundamentum inconcussum* da verdade.

Ao examinar essa verdade, Descartes infere que não necessita nem de extensão nem de figura para existir pois, enquanto substância pensante, não há necessidade de ocupar qualquer espaço (Descartes, 1973).

No entanto, o Corpo, visto como matéria, este sim ocupa um lugar no tempo e no espaço. Daí, concluir que a noção de pensamento é anterior à de Corpo. Na quarta parte do Discurso, Descartes escreve:

[...] compreendi por aí que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste apenas no pensar, e que, para ser, não necessita de nenhum lugar, nem depende de qualquer coisa material. De sorte que esse eu, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo e, mesmo, que é mais fácil de conhecer do que ele, e, ainda que este nada fosse, ela não deixaria de ser tudo o que é. (Idem, *Ibidem*, p. 67)

Estabelece-se então o dualismo e suas implicações permearão todo o saber.

No *Traité de l'Homme*, o filósofo empenha-se na descrição do funcionamento do Corpo, adiantando que ele não passa de simples máquina, com diversos órgãos que desempenham várias funções, as quais dependem exclusivamente da disposição dos órgãos.

À semelhança de qualquer outra máquina, produzida por um artesão, também o Corpo traz a marca do seu criador, Deus, no finalismo das suas funções.

Excetuando as funções que no Homem dependem da sua alma racional e às quais o autor aqui não se dedica, todas as restantes, que pertencem ao Corpo, são idênticas às que organizam os demais seres da natureza. Neste sentido, o Corpo

do Homem não possui qualquer especificidade (humana), mas antes se encontra sujeito às mesmas leis mecânicas de todo o universo de que Deus é engenheiro. (Neves, 1998, p. 352)

Daqui se induz que o Ser humano enquanto Corpo é máquina e, enquanto alma, razão.

Também no contexto da Dança, mais uma vez é possível identificar essa dualidade, esta visão do Corpo como invólucro de uma alma que almeja por liberdade ou como um conjunto de órgãos a garantir o funcionamento da vida.

Bernard (2001) ao analisar a produção coreográfica em Dança evidenciou que o Corpo do bailarino foi por muito tempo associado e entendido como um “organismo” no sentido biológico. Esta associação levou a uma compreensão rígida e funcional deste Corpo reduzido a organismo e caracteriza a forte influência de uma perspectiva racionalista de Homem. O autor destaca que esta forma de olhar para o Corpo tem como base filosófica e epistemológica o cartesianismo, que posteriormente foi reforçado por outros pensadores como Kant (1724-1804).

Este enfoque, que compreende o Homem/organismo de forma fragmentada, sugere que o todo deve ser visto apenas como a soma de suas partes e os resultados de uma ação, como consequência inevitável de uma causa. O organismo humano é então comparado a uma máquina que deve ser constantemente azeitada, e reparada, para que possa cumprir com sua funcionalidade.

[...] c'est en se définissant par une sorte de tension référentielle permanente, mieux, une polarisation inéluctable avec le concept prévalent de 'machine' qui paradoxalement en a été à la fois le modèle métaphorique originel chez Aristote, le paradigme scientifique et philosophique hégémonique chez Descartes, la figure rationnelle en même temps que réductrice de la dynamique vitale du cosmos chez Leibniz, l'analogon de la structure fonctionnelle ou organisationnelle chez Kant ou, plus généralement, de l'ordre chez Auguste Comte et, enfin, comme nous venons de le voir, la matrice du processus évolutif de la matière chez Spencer en fait, toutes ces approches de l'organisme par assimilation totale ou partielle, substantielle ou modale, fictive ou réelle avec la machine découlent d'une problématique tronquée, unilatérale et, par là, inadéquate et non pertinente. (Bernard, 2001, p. 33)

O mesmo autor há muito tem indicado que esta forma de olhar e compreender o Corpo do bailarino é reducionista e não permite atingir a complexidade de sua formação nem de sua potência criativa.

A ideia da dualidade fixou suas raízes tão profundamente que, desde então, nossa existência é referenciada sempre em oposições, linhas de reflexão fracionados,

confrontos entre segmentos e pontos de vista sobre distintos conhecimentos. Se algo não é uma coisa é outra, indubitavelmente, e é raro ver discordância sobre isto.

Não podemos deixar de pontuar que outro pensador contemporâneo de Descartes, embora assente no racionalismo, conseguiu mudar o foco e enxergar o Ser humano sob outro prisma.

2.1.1.4 – O contraponto de Baruch Spinoza

Um filósofo há, em pleno século XVII, Baruch Spinoza³ que, embora racionalista, se afasta do caminho de Descartes, se bem que a sua teoria não haja obtido logo a publicidade que mereceu o cartesianismo que se encontrava de mãos dadas com a Física de Galileu. No entanto, o papel do Corpo, da imaginação, dos afetos, da intuição e do amor são temas, bem explícitos, na obra de Spinoza. Para este filósofo acedemos à mente através do Corpo, do qual ela é ideia (Ferreira, 1997).

Para Spinoza o Corpo é o filtro através do qual captamos o real. Assim é o próprio filósofo que nos diz: “A mente não se conhece a si mesma, a não ser enquanto percebe as ideias dos afetos do corpo” (Spinoza, 2011, p. 72).

As próprias essências externas são pelo Corpo que se tornam acessíveis, integrando-se num modo de existência que as coloca ao nosso alcance: o tempo e a duração. O Corpo transmuta em materialidade os pensamentos, permitindo que seja observada a sua concretização num tempo e num espaço que são nossos.

Esta forma de pensar parece deslocada de seu tempo, como também deveria parecer à sua época, e mais próxima do que, atualmente, se compreende desta relação entre Corpo e mente. Será interessante invocar, neste passo, o neurologista António Damásio, quando se refere a Spinoza:

Quaisquer que sejam as interpretações que dermos aos pronunciamentos que fez sobre a questão podemos ter a certeza de que Espinosa estava a mudar a perspetiva que tinha herdado de Descartes quando disse na *Ética*, Parte I, que pensamento e extensão, embora distinguíveis, são produtos da mesma substância, Deus ou Natureza. A referência a uma única substância serve o propósito de apresentar a mente como inseparável do corpo, ambos talhados da mesma fazenda. A referência aos dois atributos, mente e corpo, assegura a distinção de duas espécies de fenómeno, uma formulação sensata que se alinha com o dualismo de “aspeto”, mas que rejeita o dualismo de “substância”. (Damásio, 2003, p. 235)

³ Em nossas pesquisas encontramos o nome deste filósofo grafado tanto como **Spinoza**, quanto **Espinosa**. Esclarecemos que em nosso trabalho adotaremos a grafia de **Spinoza**, conforme utilizada no livro *Ética* (2011) traduzido por Tomaz Tadeu e publicado pela Editora Autêntica. No entanto manteremos o nome **Espinosa**, quando assim estiver escrito, e for literalmente referenciado.

Este mesmo autor chama a atenção para o facto do **dualismo antropológico** há muito ter deixado de ser uma perspetiva corrente no âmbito das ciências e da filosofia, e que os fenómenos mentais têm-se revelado dependentes de uma enorme variedade de circuitos cerebrais.

O senso comum e o próprio platonismo que informa a cultura ocidental tornam de fácil perceção este dualismo.

Foi a crítica proveniente do conhecimento científico e da escola fenomenológica, designadamente em Maurice Merleau-Ponty, a considerarem verdadeiro obstáculo epistemológico o dualismo antropológico cartesiano.

Voltando aos estudos de Damásio (2003) e ao tentarmos compreender sua busca por Spinoza, percebemos que esta é a procura do cientista pelo conhecimento, é a possibilidade de confrontar ideias atuais com o pensamento de um filósofo que há mais de quatro séculos se recusava a aceitar que mente e Corpo fossem substâncias diferentes. Bem pelo contrário: afirmava que o Corpo e a mente eram atributos paralelos, manifestações da mesma substância.

Para Spinoza a mente humana é a ideia do Corpo humano pois “a ideia do corpo é o corpo, isto é (pela prop.13), a mente e o corpo, são um único e mesmo indivíduo, concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão”. (Spinoza, 2011, p. 71)

Não negamos que em Spinoza haja resquícios de um racionalismo herdado de Descartes, mas podemos dizer, sem rodeios, que é um racionalismo pensado a sua maneira.

Também Descartes se deparou com o problema de tentar elucidar a comunicação do Corpo com a alma e admitiu uma estreita relação entre a *res-cogitans* e *res-extensa* sendo, esta, mediada pela glândula pineal do cérebro. No entanto, nunca explicou como a interação seria possível uma vez que retirou à mente qualquer propriedade física. O cuidado para não se deixar envolver nas armadilhas sensoriais apresentadas pelo Corpo foi constante em sua busca pela verdade.

[...] de facto, existe comunicação entre a alma e o corpo, porém a verdade não depende do corpo (que é enganador), e o caminho para a verdade está já sujeito necessariamente ao carácter falseado da corporeidade (Jana, 1995, p.44).

Para Descartes, o sujeito, independente do Corpo, poderia chegar à clareza racional se utilizasse para isso as premissas de seu método: a evidência, a análise, a síntese e a enumeração (Descartes, 1973).

Estas questões nos levam a refletir que, muitas vezes o que distancia um filósofo do que supõe e do que é facto são as chamadas causas involuntárias,

inconscientes, não apercebidas por ele. No entanto, com Descartes, além dessas causas, há infidelidades perfeitamente conscientes, voluntárias, provenientes de uma sociedade cegamente dogmática e que ele compreensivelmente temia:

De facto, ele desencadeou uma revolução formidável, e as revoluções são perigosas para quem quer que as faça. Descartes sabia-o, e não queria a fogueira. Não se propunha ser mártir da sua ideia: por isso se escondeu, misturou, fluiu, obscurecendo de propósito as suas grandes obras nos passos em que lhe conveio ser nebuloso e ambíguo; e de tal maneira se complicam as coisas para quem queira saber o seu pensar exacto, que se me afigura impossível o fazer a destrinça, nos vários ilogismos que topamos nele, de quais são os propositados e de quais os não são. (Sérgio A. , 1937, p. 14)

Ao analisar a questão da materialidade e do conhecimento, Descartes fez distinção entre Corpo e alma, e assume que o primeiro deve ser “cultivado”, dominado pela alma e não pelas paixões. Todavia, Spinoza claramente se opõe a essa concepção.

Na visão de Damásio (2003) Spinoza ao aproximar e entender como unidade o pensamento e a extensão procurou mostrar que um não era a causa do outro, na verdade [...] “Espinoza teria tido a intuição da organização anatómica e funcional que o corpo deve assumir para que a mente possa emergir com ele ou, mais precisamente, dentro dele” (Idem, ibidem, p. 236).

Spinoza ousou olhar para a relação mente-corpo sob outra perspectiva e isto por si só já é extremamente difícil.

Mudar a perspectiva consiste em confrontar as verdades, enfrentar o desconhecido, e acima de tudo acreditar em algo que não se tem bem certeza do que é. No caso dessa relação, mente-corpo, se faz necessário

[...] compreender que a mente emerge num cérebro situado dentro de um corpo-propriadamente-dito, com o qual interage; que a mente tem os seus alicerces no corpo-propriadamente-dito, que a mente prevaleceu na evolução porque tem ajudado a manter o corpo-propriadamente-dito e de que a mente emerge em tecido biológico – em células nervosas – que partilham das mesmas características que definem outros tecidos vivos no corpo-propriadamente-dito. (Damásio, 2003, p.215)

Spinoza não tinha esse conhecimento, no entanto foi capaz de mudar a perspectiva do dualismo cartesiano. E por que será que na atualidade torna-se tão difícil aceitar a unidade complexa do homem, mesmo tendo consciência, sabendo de todas estas relações?

2.1.1.5 – Spinoza e sua compreensão sobre o Homem/Corpo

Ao reduzir a um rígido mecanismo toda a natureza envolvente, Descartes acaba por excluir a *res-cogitans* enquanto substância pensante desta mesma natureza. Para este autor a substância pensante, a razão humana, é a liberdade e desta forma a grande característica do humano é a *res-cogitans*.

Spinoza vê um foco diferenciado para o Ser humano. Este filósofo ao fixar o olhar em todas as esferas da vida, política, religiosa, moral, demonstra que tudo o que é vivo se “presentifica” no Homem, em seu Corpo. Percebe-se, então, que “necessidade e liberdade, mecanismo e razão distinguem-se e opõem-se, segundo Descartes; identificam-se, segundo Espinosa” (Abagnano, 1998, p. 146).

Para compreender a noção de Homem referenciada pelos estudos de Spinoza, voltaremos nosso olhar para a relação que estabelece entre a unidade corpórea e a mente, entre a gênese do pensamento e a construção da razão pois, para este filósofo o Corpo afirma-se como um núcleo dinâmico, essencial para que a razão se constitua plenamente.

Ao iniciar o desenvolvimento da *Ética*, Spinoza demonstra imensa preocupação em definir o que é um Corpo, uma vez que acreditava que ninguém o conhecia de facto e justificava que essa ignorância era o que levava à sua desvalorização. Nesta obra, as primeiras proposições do livro II versam sobre o Corpo, seus axiomas, postulados e lemas. Na visão de Spinoza, a própria natureza é vista como um corpo infinito onde todos os outros corpos se integram.

Sem ter a pretensão de desenvolver um estudo pormenorizado sobre Baruch Spinoza este filósofo é aqui referenciado, uma vez que, atendendo ao racionalismo vigente no século XVII, pode ser considerado um anunciador de teorias que, só séculos depois, seriam provadas e estudadas.

Ao compreender que, para Spinoza, o pensamento é pelo Corpo materializado, percebemos que ele está a defender a tese da interação corpo/mente e conseqüentemente dando ao Corpo uma dignidade que o racionalismo recusava. “O objeto da ideia que constitui a mente humana é o corpo, quer dizer, um certo modo de extensão existente em ato e nada mais” (Spinoza, 2011, p. 61).

De tal modo, para Spinoza o Homem consiste de uma mente e de um corpo e, ainda, que este Corpo existe, é presente tal como o sentimos.

É necessário destacar que, para Spinoza, a individualidade do sujeito reside no facto deste ser capaz de equilibrar as diferentes relações estabelecidas entre as contínuas mudanças internas de seus órgãos, com as contínuas mudanças externas provocadas por outros corpos bem como, pela capacidade de afetar e ser afetado por eles.

Embora o modelo mecanicista esteja presente no entendimento sobre o dualismo antropológico, ultrapassa esse paradigma quando admite que um Corpo é constituído de muitos corpos, e essa constituição não é um ajuntamento mecânico de partes e sim a unidade dinâmica de uma ação comum dos seus constituintes. Nestes, estão tanto o Corpo quanto a mente.

[...] O corpo como totalidade orgânica, não se define apenas pela interactivação mecânica de suas partes, mas por uma consistência interna, pela capacidade de estabelecer relações com outros corpos. Estes são tanto mais poderosos, terão tanto mais potência, quanto mais maleável for a sua capacidade relacional. (Ferreira, 1997, p. 525)

As afeções do Corpo só o fortalecem se considerarmos que as relações estabelecidas com outros corpos lhe dão o potencial de aperfeiçoamento. É nesta dimensão que o Corpo é visto como integrando partes e ao mesmo tempo, constituindo-se parte de um todo maior.

O Homem é caracterizado como sendo um sistema que possui um funcionamento intra e inter-relacional, ou seja, é constituído por partes que se relacionam e ao mesmo tempo tem a potencialidade de se relacionarem com outros sistemas. Dá-nos, por vezes, a sensação que o conhecimento em rede já é anunciado por Spinoza.

A essa potência de agir singular e finita, Spinoza dá o nome de *conatus*, esforço de Auto perseveração na existência, desejo ou mesmo, o movimento de afirmação de todo o ser em busca de sua plenitude.

O indivíduo é um *conatus* e é pelo *conatus* que ele é uma parte da natureza. Por ser parte da natureza, o Ser humano exprime de maneira determinada a essência e a potência dos atributos substanciais.

Em oposição ao pensamento antropocêntrico predominante na sua época, Spinoza acreditava que o Homem não podia impedir seus desejos como não podia direccionar suas paixões. Acreditava ainda que o Homem só seria livre à medida que encontrasse razões para executar suas ações (Siqueira, 2006).

Foi esse modo de pensar que modificou por completo a reflexão sobre a questão do Corpo.

[...] se anteriormente o problema era conceber a união da alma e do corpo e, por consequência, analisar as diferentes modalidades pelas quais a alma podia agir sobre o corpo e dominá-lo, com Spinoza o problema tornou-se o do domínio do corpo, que é também o domínio da alma. Corpo e alma seriam pois, duas expressões de uma única realidade, de um único e mesmo ser. (Carvalho, 1997)

Embora Spinoza tenha procedido a uma crítica da filosofia cartesiana, ao afirmar ser a verdade imanente ao intelecto e à própria realidade, foram os pressupostos do paradigma de Descartes que prevaleceram e orientaram o desenvolvimento da ciência em toda a modernidade.

Atualmente a obra de Baruch Spinoza volta a ser investigada como referência aos estudos contemporâneos sobre o Corpo.

O Cartesianismo provocou uma amputação na concepção do humano ao separar abissalmente a mente do cérebro e do Corpo. Justificou para isso, a necessidade de desenvolver um mecanismo estrutural e funcional que permitisse o conhecimento do ser humano ou, mais especificamente, do organismo biológico.

Essa forma de conceber o Homem e o conhecimento não foi suficiente para nos levar à sua compreensão.

Contemporâneo de Descartes, Spinoza desenvolveu uma outra linha de pensamento e procurou mostrar um caminho que, ao trilha-lo, pudéssemos enxergar e compreender o humano em sua unidade, no entanto, uma série de limitações permearam suas reflexões e impediram que suas ideias suplantassem a visão cartesiana.

Foi com a fenomenologia de Husserl, que uma nova visão começou a tomar forma e o Ser humano integrado revelar-se com toda a sua pujança.

O Homem passou a ser visto como consciência encarnada presente e em constante relação com o mundo.

Pode-se afirmar que a fenomenologia é a tradição filosófica ocidental que mais fortemente evidenciou a questão da impossibilidade em se aceitar uma única e determinável realidade objetiva, em detrimento de toda e qualquer referência às experiências cotidianas de nossa relação com o mundo.

Sérgio indica que “a razão analítico sintética, que divide para compreender e nunca opera de modo a encontrar o todo, entrara em crise agônica” (Sérgio M. , 2009, p. 43).

Evidencia também em Husserl a estrutura intencional da consciência quando este filósofo considera que o “movimento transformador é intencional, executado por um corpo que pode dizer eu” (idem, ibidem, p. 44).

Foi com o intuito de compreender como se vive uma corporeidade que estabelece como ponto de partida e de chegada o próprio sujeito, movido por uma ação intencional, que Sérgio aproxima-se da fenomenologia e estabelece uma rede de relações com suas proposições e outros saberes.

Para explicitar as ruturas e superações propostas pela Teoria da Motricidade Humana, se faz necessário efetuar esta aproximação.

2.1.2 – A Fenomenologia

A começar pela origem do termo fenomenologia que deriva da palavra grega *pháinomai* cujo significado é brilhar, revelar ou aparecer, percebe-se a preocupação em apresentar uma outra opção para a organização do conhecimento. Volta-se o foco para o fenómeno e este é entendido como tudo aquilo que se mostra ou aparece.

À fenomenologia coube investigar tudo o que se revela perante a consciência e esta, por sua vez, é entendida como uma vivência intencional. Este modo de pensar teve por precursor Edmund Husserl (1859/1938), mas logo se tornou independente, sendo caracterizada e consolidada como uma atitude de reflexão e método.

O retorno às coisas é a expressão que marca a organização desta filosofia além de se caracterizar por privilegiar aspetos até então pouco valorizados tais como: o vivido, o concreto, a unidade do sentido do sujeito, a conceção de intencionalidade, a subjetividade e intersubjetividade.

Esta filosofia satisfaz a certas exigências na História das Ideias, entre elas de estabelecer pressupostos científicos para este campo do conhecimento. Para Husserl, a fenomenologia marcou a rutura da filosofia de um estado pré-científico para o científico (Schérer, 1995).

Husserl de facto desejava transformar a filosofia num saber indubitável em uma ciência rigorosa e acreditava que, para buscarmos as essências, se fazia necessário libertar o homem da esfera dos interesses práticos que regem o quotidiano e o dia-a-dia da atividade científica, considerando assim as coisas como simples objetos contemplativos. “A reflexão fenomenológica parte da correlação de cada *cogito* com seu *cogitatum*, que nunca é um objeto isolado, mas desde logo deve ser concebido como objeto em seu mundo” (Zilles, 2007, p. 217).

O filósofo que se dispõe a realizar um processo de fundamentação absoluta, necessita por o mundo entre parêntesis, realizar a “*epoché*”. Tudo o que fica entre parêntesis aparece sob a forma de fenómeno, isto é, de essências puras que se manifestam como tais à consciência do eu.

Segundo a fenomenologia, todo o Ser humano possui uma atividade de vivência que, pela intencionalidade, é consciência e transcendência ao mesmo tempo em que tem de perceber o real, uma vez que não o pode reter em sua materialidade. A vivência e a experiência constituem a base para a organização desse modo de pensar e, na vivência, “radica a intuição conteudizadora dos instrumentos conceptuais da reflexão” (Dantas, 2001, p. 110).

Freire (2002) afirma que a posição do mundo objetivo é uma posição ingénua.

Também Fontanella (1995), na esteira deste pensamento, ressalva que o homem não se fez homem por essa posição, “ele foi obra histórica da razão separada” (p.49).

Tem sido assim desde a passagem da visão geocêntrica para a heliocêntrica e continua assim ao longo da história do pensamento ocidental, com as ruturas e ascensões de diferentes modos de olhar e compreender o mundo e a nós mesmos.

Com o pensamento fenomenológico não foi diferente. Ao reconhecerem as limitações do cartesianismo, seus precursores preocuparam-se em ultrapassar as barreiras estabelecidas por esse paradigma. Assim, a fenomenologia procurou articular uma perspetivação integrada do ser humano e de seu modo de funcionamento. Para isso buscou desocultar a unidade, voltar o foco para o fenómeno, superar o dualismo irreduzível entre sensível e inteligível, o espiritual e o corpóreo, o pensamento e a linguagem, o significante e o significado, a forma e o conteúdo, o convencional e o natural, para poder avançar, de facto, com o conhecimento científico sem o obstáculo epistemológico que a dualidade antropológica apresentava.

Merleau-Ponty, um dos seguidores das propostas desenvolvidas por Husserl, acreditava que um dos equívocos da Fenomenologia proposta por este filósofo, estava no facto desta indicar a necessidade de romper nossa intimidade com o mundo, por meio da redução fenomenológica, para poder vê-lo de facto.

Às vezes pode parecer que a redução fenomenológica retira o sujeito do mundo, dobra-o sobre si próprio e aprisiona-o. Consideremos porém, que a suspensão do contacto do sujeito com o mundo não é necessariamente um ponto de chegada, um objetivo a ser alcançado, pelo contrário, podemos através da redução perceber a pertinência desse regresso porque, afinal, o que Husserl tenta nos mostrar é a nossa importância de “ser-no-mundo” como um ponto de partida.

Para Pombo [...] “a radicalidade da redução é, precisamente, o meio de tomar consciência da nossa relação indestrutível com o mundo” (1995, p. 25).

A cientificidade presente na Fenomenologia não separa o ser do mundo, pois tudo o que se sabe sobre este resulta de experiências ou vivências desse mundo, sendo a consciência a doadora de sentido. Só assim os signos presentes na própria ciência conseguem ter uma representação e significação para nós.

Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda. (Merleau-Ponty, 1994, p. 3)

Ao propor o regresso às coisas próprias, Husserl tinha em mente a preocupação em descrever, o mais exato possível, a forma como o mundo se apresenta

à consciência e como toma forma à partir de nossas experiências diretas e sensoriais. Podemos nos aproximar desse mundo, nos familiarizar com ele, reconhecer suas diferentes texturas, e suas variadas formas de se mostrar vivo junto a nós, não com a preocupação de explicá-lo mas de compreendê-lo.

Husserl esperava que a Fenomenologia pudesse vir a ser considerada uma base firme para outras ciências uma vez que, por ser considerada a “ciência da experiência”, permitiria chegar à emergência do conhecimento, fruto de nossas experiências e vivências. Merleau-Ponty enfatiza:

Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo conforme dele temos experiência. [...] Retornar as próprias coisas é retornar a esse mundo anterior ao conhecimento, de que o conhecimento fala sempre, e em relação ao qual toda a determinação científica é abstrata, significativa e dependente como a geografia em relação à paisagem em que primeiro aprendemos o que é uma floresta, uma planície ou um rio. (Idem, ibidem, p. 4)

No campo das Artes, mais especificamente na Estética, a fenomenologia de Husserl exerceu profunda influência originando correntes de investigação que, embora diversificadas, concordavam com os fundamentos filosóficos e metodológicos que estavam sendo propostos.

A Estética aproximou-se da fenomenologia para encontrar um fundamento às suas ambições epistemológicas, um remédio contra o risco de limitar as suas investigações a impressões puramente subjectivas e a um estímulo para acompanhar de perto as práticas artísticas contemporâneas, em relação às quais a fenomenologia se revelou instrumento teórico de particular eficácia (Catucci, 2003, p. 141).

Os requisitos teóricos que a perspectiva fenomenológica exige como pressupostos metodológicos, muito se assemelham àqueles presentes na perspectiva estética.

As reduções dos conteúdos que advém da experiência à dimensão de significados que se mostram à consciência como valores de uma objetividade ideal – eidética, a *epoché* que liberta o observador de suas convicções habituais para descrever sem preconceitos os conteúdos do objeto resultante da primeira redução – desinteresse estético, e o reconhecimento do papel constitutivo da subjetividade na gênese e na estruturação dos acontecimentos, tornou possível interpretar o conjunto da fenomenologia como teoria estética, fundamentando-a como ontologia que assume o fenómeno estético como seu referente exemplar ou, como diz Merleau-Ponty, como instrumento privilegiado de investigação.

Foi com a fenomenologia que a atitude tradicional da filosofia começou a ser revista. A ideia de que, através do espírito, era possível sobrevoar do alto o corpo para poder alcançar a verdade, foi denunciada por Merleau-Ponty (1992) pois, para esse filósofo, a filosofia não está por cima (*au-dessus*) da vida, está por baixo (*au-dessous*).

O humano está no mundo por meio do seu Corpo. Assim, o pensamento como atividade redutora, como ponto de vista e atitude de dominação dos sentidos, foi posto em causa (Ribeiro, 1997).

É necessário que o pensamento da ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – se coloque de novo num a priori, *in locus*, sobre o solo do mundo sensível e do mundo trabalhado. Tais como existem na nossa vida, para o nosso corpo, não esse corpo possível em relação ao qual é permitido defender que se trata de uma máquina de informações, mas este corpo atual que eu chamo de meu, a sentinela que se mantém silenciosamente sob as minhas palavras e meus atos. (Merleau-Ponty, 1992, p. 15)

As ciências objetivas ignoram consistentemente a nossa experiência diária, nossas relações triviais estabelecidas com o mundo à nossa volta, pois essa mesma experiência é

[...] necessariamente subjectiva, necessariamente relativa a nossa própria posição ou localização no meio das coisas, aos nossos desejos, gostos e preocupações particulares. [...] Esse mundo cotidiano dificilmente é o objecto matematicamente determinado por que as ciências se interessam [...] é sim um campo vivo uma paisagem aberta e dinâmica sujeita a seus próprios estados de espírito e a suas próprias metamorfoses. Assim sendo a minha própria vida e a vida do mundo estão profundamente entrelaçadas (Abram, 2007, p. 32).

Estamos em constante troca com o ambiente que, por sua vez, está em constantes mudanças.

Este mundo não pode ser experienciado como se fosse um objeto determinado. Pelo contrário, temos que ter a clareza de sua ambiguidade e que, ao interagirmos, estará a responder aos nossos atos e emoções. Da mesma forma temos que ter consciência que estamos suscetíveis às suas alterações e mudanças e reagir a elas por meio de nossos sentimentos e ações.

A nossa experiência espontânea do mundo, carregada de conteúdo subjectivo, emocional e intuitivo, continua a ser o terreno vital e obscuro de toda a nossa objectividade. (Idem, ibidem, p. 33)

Husserl desenvolveu uma nova forma de interpretar essa objetividade por meio da intersubjetividade. Na verdade a procura da objetividade, tão defendida pelas ciências tradicionais, era compreendida pela fenomenologia como a busca pelo consenso, um ponto comum entre um maior número de sujeitos. Assim os opostos objetividade e subjetividade, passaram também a ser visualizados dentro da própria subjetividade onde passamos a ter a subjetividade e a intersubjetividade.

Na fenomenologia de Husserl, a subjetividade é a experiência que torna possível o indivíduo ter a consciência de seus atos. Por meio da subjetividade a experiência se apresenta como a forma de “estar” do sujeito no mundo, constituído por um conjunto de acontecimento.

Já a intersubjetividade é compreendida sob três aspetos: a) os indivíduos partilham algo em comum ou passaram por vivências semelhantes e, desta forma, a intersubjetividade vai evidenciar as estruturas essenciais de uma experiência em particular, o que se atribui o nome de conexões empíricas; b) o que emerge desta conexão empírica poderá, a princípio, ser concebível para outro sujeito em situação semelhante; c) a evidência da intersubjetividade ser sustentada pela empatia uma vez que a subjetividade é compreendida na forma como é experienciada. A ideia de intersubjetividade é decorrente da ideia de partilharmos o mundo.

Husserl também evidenciou que é por meio do nosso Corpo que podemos perceber a experiência subjetiva de outros corpos e as interações por eles estabelecidas. Ao descrever como o campo subjetivo da experiência, mediada pelo Corpo, abre-se para outras subjetividades, refutou as críticas que acusavam a fenomenologia de solipsismo.

De facto a grande crítica ao método de Husserl estava centrada na insistência deste querer manter o carácter mental da realidade fenoménica. Confinar o filósofo dentro de si mesmo, de sua própria experiência solitária, o impediria de reconhecer os outros e as coisas à sua volta, a isso chamam de solipsismo. A solução para esta questão foi mostrar que através do corpo se estabelece o elo entre o Eu e o mundo.

O corpo é esse fenómeno misterioso e multifacetado que parece acompanhar sempre a consciência do indivíduo e ser, de facto, a verdadeira localização da consciência do indivíduo dentro do campo das aparências. [...] o campo fenoménico já não era antro isolado de um ego solitário, mas uma paisagem colectiva, constituída por outros sujeitos dotados de experiência. (Abram, 2007, p. 37)

Foi justamente nesta questão que Merleau-Ponty descola-se de Husserl, pois este, mesmo assumindo que o Corpo era o lugar da experiência do sujeito – o próprio eu, não conseguia abandonar a ideia de afirmá-lo como um “ego transcendental, auto subsistente e desencarnado” (Idem, ibidem, p. 47).

Optamos em referenciar Merleau-Ponty neste trabalho, uma vez que dedica grande parte de suas reflexões às questões do Corpo, o que nos permite estabelecer a ligação com a Teoria da Motricidade Humana e com a Dança, quiçá compreendê-las à sua luz. Ribeiro (1997) enfatiza que “foi principalmente com Merleau-Ponty que se pensou que o lugar do enraizamento do humano no mundo é feito através do corpo” (p.31).

A obra de Merleau-Ponty foi grandemente influenciada pela fenomenologia de Husserl. Entretanto, sofreram modificações e correções às questões que se referem ao sentido do existencialismo. As abordagens que se seguem procurarão esclarecer em um primeiro momento as bases do paradigma proposto por Maurice Merleau-Ponty e posteriormente refletir os principais problemas que poderão nos aproximar de uma concepção de homem, corpo e movimento mais adequada e condizente com nossa forma de pensar.

2.1.2.1 – Prelúdio à Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty filósofo francês (1908-1961) é considerado um intelectual no sentido pleno da palavra.

Comprometido e preocupado não apenas com as causas filosóficas, procurou sempre interagi-las com os acontecimentos políticos, sociais e científicos de sua época. Foi um incansável defensor da independência e da liberdade em seu significado mais amplo e sua obra reflete seu posicionamento.

É uma personalidade que viveu o seu tempo buscando enxergar para além dele.

A filosofia que propõe ultrapassa os racionalismos e empirismos, os idealismos e espiritualismos. Para Merleau-Ponty, o pensamento filosófico nunca está acabado, “*siempre remite a «algo» inagotable y misterioso que debe ser comprendido fenomenologicamente*” (Rodríguez, 1995, p. 16).

Sua obra está ancorada na Fenomenologia⁴ ou no estudo das essências, e suas abordagens traduzem seu entendimento sobre os trabalhos desenvolvidos por Hegel, Husserl e Heidegger.

⁴ Termo pelo qual é designado o movimento filosófico surgido a partir da obra de Edmund Husserl (1859-1938) e que tem por objetivo principal a investigação e a descrição dos fenômenos tal como ocorrem na consciência, independentemente de quaisquer preconceitos, pressupostos ou teorias explicativas. É possível detetar pelo menos quatro tendências principais neste movimento: a fenomenologia realista, que põe ênfase na descrição das essências universais (Nicolai Hartman, Max Scheler); a fenomenologia constitutiva, que procura dar conta dos objetos em termos da consciência que temos deles (Dorion Cairns, Aron Gurwitsch); a fenomenologia existencial, que realça a existência humana no mundo (Hannah Arendt, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty); e a fenomenologia hermenêutica, que realça o papel da interpretação em todas as esferas da vida (Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur). Aires, Almeida, org. (2003) "Fenomenologia", in Dicionário Escolar de Filosofia. Lisboa: Plátano. Versão online: <http://www.defnarede.com/a.html>.

As reflexões de Merleau-Ponty sobre os fundamentos da Fenomenologia – reduções, essências, intencionalidade e verdade – são consideradas extremamente esclarecedoras e permitem uma compreensão mais clara e objetiva deste modo de pensar o mundo e o homem.

Como ponto central de seus estudos, Merleau-Ponty elege a fenomenologia como uma *atitude filosófica* que nos permite superar os antagonismos e dualismos que se instalaram ao longo da história.

Ao buscar compreender as essências, propõe olhar para elas por meio de uma perspectiva existencialista ou seja, reconhecer que as essências não estão separadas da existência e é esta certeza que nos permite conhecer e compreender o homem e o mundo a partir de sua facticidade. “*Buscar la esencia del mundo no es buscar lo que es en idea, una vez que los hemos reducido a tema de discurso, es buscar lo que es de hecho para nosotros antes de toda tematización.*” (Rodríguez, 1995, p. 17)

Um dos aspectos considerados por Merleau-Ponty (1994) como de grande originalidade foi o modo como Husserl concebe a intencionalidade. O filósofo distingue dois tipos de intencionalidade: a de ato e a operante. A primeira é relativa aos nossos juízos, a nossa tomada de posição voluntária, a segunda, nos remete à consciência da unidade natural entre o nosso mundo e a nossa vida.

Toda consciência é a consciência de alguma coisa ou de alguém, nos fala Merleau-Ponty. É este o verdadeiro sentido da redução fenomenológica. No entanto, ao abordar a intencionalidade operante, o faz referindo-se:

[...] àquela que forma a unidade natural e anti predicativa do mundo e de nossa vida, que aparece em nossos desejos, nossas avaliações, nossas paisagem, mais claramente do que no conhecimento objetivo, e fornece o texto do qual nossos conhecimentos procuram ser a tradução em linguagem exata. (Idem, ibidem, p. 16)

A consciência é para Merleau-Ponty intencional e a experiência perceptiva é o lugar onde nascem todas as significações, porque a consciência não é uma consciência pura, mas está sujeita e é determinada pelo esquema corporal (primeira organização do mundo) que funda a unidade do sujeito percebido.

O Indivíduo é consciência existencial que liga-se ao mundo por meio do seu ser corpóreo, que corresponde a todo o plano possível das percepções.

Podemos ver a libertação do sujeito que até então estava limitado a uma racionalidade desencarnada bem como preso a uma pretensa cegueira dos sentidos.

Com a preocupação de levar a ciência e a filosofia a questionar os conceitos fundamentais do saber e, ampliar a noção de intencionalidade, posiciona a compreensão fenomenológica de modo a superar as intelecções clássicas que limitavam o olhar às naturezas verdadeiras e imutáveis. Sugere então um novo ponto de partida para o fazer

científico: a compreensão das origens. Não acreditava que o ser humano pudesse ser concebido como o resultado ou cruzamento das múltiplas causalidades que determinam seu Corpo e seu psiquismo. Por isso, escreveu:

Não posso me pensar como uma parte do mundo, como o simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre mim o universo da ciência. Tudo o que sei do mundo, mesmo devido a ciência, o sei a partir de minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam. (Merleau-Ponty, 1994, p. 3)

Será de acentuar que há duas grandes categorias que atravessam a obra de Merleau-Ponty: o **mundo da vida** e a **intencionalidade operante**. “O Homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece” (Idem, ibidem, p. 6). Pela percepção, Corpo e o mundo formam uma unidade. O mundo é algo imediato à consciência e consciência que não se entende sem o Corpo.

A filosofia de Merleau-Ponty expõe grande preocupação em solucionar o problema da cisão entre o Corpo e a alma, e não poucas vezes encontramos em suas obras referências à linguagem como meio para encontrar a unidade originária do homem. Segundo Merleau-Ponty, pensamento e linguagem são duas manifestações da atividade fundamental pela qual o homem se lança em direção ao mundo.

Mas de quais linguagens Merleau-Ponty está a falar? Será que essa linguagem engloba todas as manifestações do homem que objetiva sua comunicação com outros homens, ou mesmo, com o meio em que vive? Podemos dizer que a Dança, na sua essência, é também linguagem. Podemos supor que a linguagem da Dança é presente no pensamento de Merleau-Ponty?

Para Bernard (1995) o espaço corporal, na linha do que propõe Merleau Ponty, não é neutro uma vez que está encharcado de “valores” ou “significados” distintos. O Corpo deixa transparecer estas questões ou mais exatamente as exprime o que lhe permite tornar-se um espaço expressivo de comunicabilidade. Para o autor este espaço não é um espaço expressivo entre outros pois, apoiado nos estudos de Merleau Ponty, indica que ele é a origem de todos os outros, e que projeta para fora significados dando-lhes um lugar, de tal modo faz com que existam como coisas, sob nossas mãos sob nossos olhos.

Notre corps est en ce sens ce qui dessine et fait vivre un monde, «notre moyen général d'avoir un monde». [...] un danseur peut aussi «jouer» fictivement ces gestes quotidiens et banals en les sublimant, leur donnant para là même d'autres significations. (Idem, Ibidem, p. 51)

As relações estabelecidas entre o ser humano e seu mundo, só são possíveis e concretas quando este sujeito abre-se para o outro. Suas relações acabam por ser estabelecidas sem ignorar os valores e costumes presentes em cada cultura.

Merleau-Ponty aborda a questão da percepção estética relacionando a ela o surgimento de um novo olhar para a espacialidade, ou seja, uma obra de arte nos remete a outro espaço e tempo que na maioria das vezes é diferenciado do espaço que habita fisicamente, como uma tela pendurada na parede. É nesse contexto que vislumbra as possibilidades do Ser que dança:

[...] que a Dança se desenvolve em um espaço sem objectivos e direcções, que é uma suspensão de nossa história, que o sujeito e seu mundo na dança não se opõem mais, não se destacam mais um sobre o outro, que em consequência as partes do corpo não são mais acentuadas como na experiência natural: o tronco não é mais o fundamento de onde se elevam os movimentos e onde soçobram uma vez acabados: é ele que dirige a dança e os movimentos dos membros estão a seu serviço. (Merleau-Ponty, 1994, p. 293)

Ainda neste contexto Merleau-Ponty aponta que não é ao objeto físico que o Corpo pode ser comparado, mas antes a uma obra de arte.

As reflexões de Merleau-Ponty progrediram, grandemente, de uma obra para outra. No entanto, o Corpo sempre ocupou um lugar de destaque em suas análises.

É pertinente ressaltar que Merleau-Ponty considerou seu próprio Corpo como seu ponto de vista para o mundo, ou seja a referência é o próprio sujeito.

Primeiramente, na obra **A Estrutura do Comportamento** (Merleau-Ponty, 1963), o Corpo foi apresentado como um comportamento e seu entendimento se fazia por meio da psicologia da *gestalt*. O homem é visto como um conjunto comportamental e seu Corpo é concebido como Corpo fenomenal.

No livro **O Olho e o Espírito** (Merleau-Ponty, 1992) o Corpo é exposto como um entrelaçado de visões e movimento. Por meio delas Corpo é tanto visível como vidente, senciente e sensível. Nesta obra o Corpo está no outro assim como está no ambiente, faz parte e reconhece-se tanto em um quanto no outro.

Na **Fenomenologia da Percepção** (Merleau-Ponty, 1994), houve um enorme esforço para libertar o Corpo do império da razão. Nesta obra o Corpo emerge como um organismo autónomo traduzido no Corpo-sujeito. O exame da percepção revela o sujeito engajado no mundo.

Em seus manuscritos, **O Visível e o Invisível** (Merleau-Ponty, 2003), revelou um comprometimento efetivo com a ontologia do sensível, tendo o Corpo um lugar definido e certo, caracterizado pela noção de carne, ou seja, de presença encarnada, que abarca a globalidade do Ser.

Merleau-Ponty (1963, 1994, 2003) propõe uma filosofia transcendental que vai ao encontro de um mundo que já é, antes mesmo da reflexão. Assim, a consciência humana antes de ter qualquer reflexão encontra-se, primeiramente, com esse mundo presente. O homem inserido no mundo é dado ao conhecimento. Nesse sentido, o filósofo leva-nos a uma reflexão que conduz à interação entre mundo, Corpo e consciência.

A essência e a existência, o sensível e o inteligível, o corpo e a alma se entrelaçam na experiência do mundo vivido, sendo que o sujeito e o mundo se apresentam unidos pela percepção. Na Fenomenologia, o exterior tem interior. Ao contrário do cartesianismo, onde o Ser humano era um interior sem exterior.

Voltamo-nos agora para o entendimento deste Corpo, simultaneamente coisa pensante e objeto pensado, veículo do ser no mundo e princípio estruturante de todo o conhecimento.

2.1.2.2 – Percepção e Intencionalidade

O conhecer para Merleau-Ponty se faz por meio da percepção e é por meio dela que se pode alcançar as essências, o sentido e a significação do mundo e das coisas. É da percepção que emerge a “significação fundamental, a verdade implícita na própria existência, que deverá servir de fio condutor a toda reflexão” (Sérgio M. , 1998, p. 126).

Por meio da percepção, é possível estabelecer uma relação única entre o sujeito que percebe e o objeto que é percebido. No entanto, para Merleau-Ponty perceber é tornar presente qualquer coisa com a ajuda do corpo. Assim, o próprio Corpo passa a ser o sujeito da experiência, e o Eu que experiencia, identificado como o organismo corpóreo.

António Damásio ressalva essa relação e afirma que por meio dela a vida se faz presente no Corpo:

A vida tem lugar dentro da fronteira que define o corpo. A vida e a urgência de viver existem no interior de uma fronteira, a parede selectivamente permeável que separa o ambiente interno do ambiente externo. A ideia de organismo gira em volta dessa fronteira. [...] Se não há fronteira não há corpo e se não há corpo não há organismo. [...] Para cada pessoa um corpo, para cada corpo uma mente, um primeiro princípio. [...] A mente é de tal forma modelada pelo corpo e destinada a servi-lo que uma mente apenas pode surgir nele. Sem corpo nada de mente. Sem corpo nada de vida. (Damásio, 2000, pp. 163-170-172)

O Corpo vivo é a efetiva possibilidade de contacto do sujeito, não apenas com os outros e com o meio mas, consigo mesmo. É onde reside a verdadeira capacidade de

reflexão, de pensamento, de geração do conhecimento enfim, é a possibilidade de vivência e consciência de um Corpo próprio.

As fronteiras deste Corpo são abertas e indeterminadas, se assemelham mais a membranas do que propriamente a barreiras, e seus limites permitem o estabelecimento de uma superfície de metamorfoses e de trocas.

O sujeito é seu próprio Corpo. Só podemos compreender esse princípio da Fenomenologia se reconhecermos que, entre o homem e o mundo, o pensamento e a matéria existe uma relação de dependência onde não é possível excluir nenhuma dessas substâncias. Sujeito e mundo se apresentam unidos pela percepção e essa não é evidenciada por um pensamento adequado, evidente ou convincente.

Buscar a essência da percepção, à luz do pensamento de Merleau-Ponty, é deixar claro que a percepção não é entendida como verdade, mas, assumida como o caminho que a ela dará acesso. “O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (Merleau-Ponty, 1994, p. 14).

É, de facto, ao nível de uma fenomenologia da percepção que a atitude de Merleau-Ponty é fundamental no reconhecimento do Corpo como entidade legitimada de conhecer e de comunicar com o mundo e de organizar o mundo sob formas, não esperando que seja a consciência ou o espírito a organizar a multiplicidade das sensações dispersas encontradas no mundo para constituir um objecto na sua unidade. (Ribeiro A. P., 1997, p. 34)

Merleau-Ponty atou de forma existencial a razão e o mundo e elucidou que é pela percepção que chegamos diretamente à experiência originária que funde consciência e mundo. Perceber acaba por formar a síntese do sujeito e do universo.

Em toda a obra deste filósofo, a percepção é problema essencial e as elucidações propostas têm-nos permitido caminhar rumo a superação da visão reduzida do cartesianismo e a assumirmos o ser humano em toda a sua unidade e complexidade.

Merleau-Ponty, ao afirmar ser o Corpo a base e sustentação das condições de percepção, assume que é dele e nele que emerge o conhecimento.

O Corpo é o primeiro lugar de organização do mundo e é a partir desta constatação que podemos compreender o Corpo como Corpo próprio e presente no mundo como consciência.

O Corpo passa a ser o sujeito da percepção e a consciência torna-se agora uma consciência encarnada. Para tanto, deve-se partir da premissa de que perceber é tomar contacto com algo, e que este algo percebido estará sempre inserido em um contexto que, por sua vez, contempla a percepção.

A consciência volta-se totalmente para a realidade, ao encontro de um mundo que se estende indefinidamente no espaço e possui um desenvolvimento indefinido também no tempo onde o sujeito, mediante sua experiência, o descobre por meio dos diferentes dados da percepção sensível.

A forma como percebemos o mundo, muda de acordo com as alterações que ocorrem em nós e com o próprio mundo pois, nós não somos sempre os mesmos, o objeto de nossa percepção não se apresentará sempre da mesma forma, e o mundo também não o será.

Nossa consciência de mundo e de nós mesmo será sempre relativa ao momento em que vivemos.

A consciência passa a ser entendida como ato significativo que dá e encontra sentido a toda existência.

A facticidade é a dimensão que nos faz consortes de tudo o que entendemos por realidade e que é inseparável da marca do ser humano como ser de intenção, quer dizer, como ser que não se fecha na realidade imanente de si próprio, mas que é capaz não só de visar a própria realidade, mas de se revelar nela. (Pombo, 1995, p. 38)

Sendo consciência encarnada, o Corpo não pode ser visto como facticidade pura. Da mesma forma a consciência não pode ser vista como imanência pura. Em toda percepção, tem-se o paradoxo da imanência (o imediatamente dado) e da transcendência (o além do imediatamente dado).

Temos assim que o objeto percebido não é de todo estranho ao sujeito que o percebe (imanência). Por sua vez, toda a percepção de alguma coisa significa uma não percepção de algo que está para além do imediatamente dado (transcendência), assim a Imanência e a Transcendência são consideradas como elementos estruturais, de qualquer ato perceptivo (Siqueira, 2006).

A crença num progresso indefinido e **imanente** ocupou, mais marcadamente a partir do século XVIII, o lugar da fé, como conhecimento e vivência **transcendente**. O imanentismo do conhecimento só foi possível porque os séculos XIX e XX viveram ao som de Nietzsche o “*requiem* da morte de Deus, sob o pano de fundo dos desígnios operativos, positivistas e matematizáveis da ciência moderna” (Jerónimo, 2002, p. 29).

A religião, almejando a transcendência, passou a ser perfeitamente dispensável pelo homem contemporâneo, porém, a Teoria da Motricidade Humana concebe a transcendência como uma forma de superação, desvinculando totalmente do carácter de religiosidade que por vezes tal vocábulo ainda traz implícito.

Na Dança a transcendência é superação, é afirmação de que não há determinismo na história.

Dantas (2001) tendo por base os estudos de Husserl, esclarece que há percepções imanentes e percepções transcendentais, visto sob uma perspectiva que pode muito bem substituir os termos interno e externo, tão impregnados de valores dualistas.

Aquela inclusão intencional caracteriza a percepção imanente, mas quando a vivência intencional se refere de maneira transcendente ao seu objecto, a existência do percebido só pode ser presumida, pois só se dá numa revelação fragmentária e progressiva segundo diferentes perspectivas constitutivas de uma matéria não intencional [...] por isso qualquer coisa percebida é transcendente à consciência. (Dantas, 2001, p. 111)

Pode-se inferir que o movimento da Dança é produto de uma experiência vivida, neste sentido, percebida, enquanto comportamentos, movimentos e gestos “presentes dentro e fora da cena. A plateia percebe o espetáculo podendo transcender o que é apresentado no palco” em função das suas próprias experiências vividas e percebidas (Siqueira, 2006, p. 49).

Outro aspeto se dá em função do que chamamos de imaginação. Sob o olhar fenomenológico, esta pode ser considerada como um atributo da percepção, ou mesmo dos sentidos.

Imaginar é ser capaz de ver além do imediatamente dado, é transcender.

É de salientar que as projeções sensoriais, ou imaginações não são arbitrarias, e sim respondem às pistas ou sugestões oferecidas pelo próprio sensível. Se deixar envolver por estas pistas requer do sujeito uma pré-disposição em participar deste mundo, deste ambiente ou de um determinado momento.

A participação foi utilizada pela antropologia para referenciar as relações de reciprocidade e influência que acontecem entre os seres vivos. Perceber nada mais era do que *participar* da vida do outro. Na obra de Merleau-Ponty pode-se verificar que a participação é sugerida como um dos atributos que definem a percepção. Quando ele afirma que a percepção é inerentemente participativa, expõe a necessidade da experiência recíproca entre quem percebe e o percebido (Levy-Bruhl in Abram, 2007)⁵.

O espetáculo de Dança pode ser um exemplo.

Vamos nos imaginar a assistir um espetáculo de Dança. Tendo por base a abordagem exposta, partimos do princípio de que o bailarino, ao movimentar-se, está experienciando seu próprio Corpo, um espaço, o tempo. Assim, como já foi dito anteriormente, o movimento do bailarino é compreendido como produto de uma experiência vivida, conseqüentemente percebida. Ao participar desse momento, começamos a estabelecer uma relação ativa com esse bailarino, passamos a perceber a linguagem presente em seus movimentos e interpretá-la de acordo com nossas vivências

⁵ Lévy-Bruhl, Lucien (1985) *How Native Think*. Princeton: Princeton University Press.

e referências, mais, podemos mesmo experienciar em nosso corpo toda sua vitalidade, ou como dizia Garaudy (1980) termos a experiência da *metacinese*.

Por outro lado, o bailarino percebe o envolvimento de seus observadores, e é por meio dessa reciprocidade, que as interações são estabelecidas. Sabe-se que quanto maior o envolvimento do bailarino com sua dança, quanto mais se perceber sujeito daquele momento, daquele espaço, daquele tempo, mais efetiva se fará a sua participação, conseqüentemente, mais conseguirá envolver o seu público e estabelecer trocas intensas e significativas.

O contrário também acontece, quanto menos envolvido o bailarino estiver com a sua dança, mais dificuldade terá em envolver seu público com sua arte.

É certo que o público pode também não estar disponível para estabelecer essas trocas e mesmo quando está, essa participação pode ser interrompida a qualquer momento, no entanto, embora tenhamos a capacidade de alterar ou interromper qualquer instância particular de participação, não podemos nunca suspender seu fluxo, suspender a própria percepção.

Merleau-Ponty inaugura a noção de consciência comprometida. Já Husserl pensava a subjetividade como transcendência e a transcendência como comunicação.

Merleau-Ponty fecunda a herança *husserliana*, ao pensar a fratura da imanência que se faz comunicação.

As possibilidades de relações a serem estabelecidas pelo sujeito e o ambiente são infinitas e diversificadas. Pode-se dizer que são mesmo fascinantes, mas nem sempre são fáceis de serem compreendidas uma vez que são relações dialógicas totalmente diferentes das relações mecânicas. E se avocamos que cada sujeito é único, são únicas também suas relações.

Se para Merleau-Ponty (1994) o Corpo é forma de expressão, repleto de intencionalidade e possibilidade de significação, cada movimento, cada gesto produzido é também pleno de sentido. Portanto, [...] “o sentido do gesto não é dado mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador” (p. 195).

Assim, o intérprete, em um dado espetáculo, transmite algum sentido através de seus movimentos e o espectador, ora na função de recetor, o entende de determinada forma, segundo seu repertório cultural de informações. Desse modo o gesto está diante de mim como uma pergunta, ele me indica alguns pontos sensíveis do mundo, ele me convida a encontrá-lo. A comunicação se completa quando minha conduta encontra neste caminhar o seu próprio caminho. Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro. (Siqueira, 2006, p. 48)

Não estamos isolados no fluxo contínuo de nossa percepção do mundo, mantemos uma conexão permanente com outros homens, partilhamos nossas percepções

e é por meio destas partilhas, concretas ou potenciais, que o mundo se concebe como **mundo da vida**. “O mundo da vida é o mundo da história e da subjetividade, da tradição e da inovação, é a trama de todo o sistema de relações intencionais entre complexidades distintas” (Pombo, 1995, p. 78).

Ao Ser humano estão destinadas todas as possibilidades de interpretações e de significações advindas de uma consciência encarnada, considerada como uma rede de intenções significativas, umas vezes claras por elas mesmas, outras vezes, pelo contrário, vividas mais do que conhecidas (Merleau-Ponty, 1963).

É assim que, enraizados no mundo da vida, vamos procurar definir um sistema de correlação entre a Teoria da Motricidade Humana e a Dança.

A motricidade passa a ser uma característica do *corpo-próprio* e se funde na *intencionalidade operante* presente no *ser em ato*. Este tem na Dança um espaço de expressão, comunicação, linguagem e leitura de um mundo vivido em sua plenitude. O ser humano é portanto, portador de sentido e estabelece com o mundo um sistema de reciprocidade e comunicabilidade.

A fenomenologia deu à filosofia a cientificidade que a separa irremediavelmente da metafísica. Ao se ocupar das significações e das essências das coisas nos levaram à percepção como veículo único de comunicação e diálogo.

Embora possamos ver caminhos distintos dentro da própria fenomenologia, todos procuram nos levar a uma ligação com o mundo. O homem *está-no-mundo* como sujeito, como consciência encarnada, que concretiza sua intencionalidade por meio do Corpo que lhe permite assim, realizar a unidade de seu próprio ser, dos sentidos e dos objetos.

O Corpo tem uma intencionalidade dinâmica que se projeta para as coisas e os homens com as quais compartilha o mundo. É uma espiral, um contínuo que se forma entre o ser, seu Corpo, o outro, o Corpo do outro e o mundo.

2.1.3 – Da Fenomenologia à Epistemologia

Se a Epistemologia visa submeter a um exame crítico os princípios, as hipóteses e os resultados das disciplinas científicas, em determinar o seu valor lógico e o seu alcance objetivo (Doron & Parot, 1991), pode-se dizer que Husserl também fez epistemologia, ao denunciar o projeto físico-matemático da ciência moderna, que rouba sentido ao conhecimento científico, já que prescinde do sujeito criador de sentido (Husserl E. , 1976).

Para sair da crise, é preciso voltar a enraizar as ciências no mundo da vida (*lebenswelt*). Este mundo é o do sujeito consciente de si como de um sujeito (e não como de um objeto), consciente do seu ser histórico e temporal e da sua relação com os outros sujeitos. (Hottois, 2003, p. 239).

Seria a partir da fenomenologia que as ciências positivas encontrariam o seu sentido e a sua fundamentação. Popper (2003) afirma que “cada solução de um problema levanta novos problemas a resolver” (p. 50) mas será de realçar a tentativa de humanização da ciência levada a cabo pela fenomenologia. Se Kant humanizou a ética, fazendo do ser humano o legislador moral, parece-nos legítimo ver em Husserl uma constante tentativa de humanização das ciências.

A Ciência da Motricidade Humana, na construção do seu paradigma, decorre nitidamente da Fenomenologia. É prudente consultar Sérgio:

A motricidade, a intencionalidade operante, é a evidência de uma dialéctica incessante corpo-outro, corpo-mundo, corpo-coisa, onde jorra e se actualiza o sentido. Neste corpo-a-corpo, neste permanente vai-e-vem, não só se remete para a impossibilidade de traçar, no mundo humano, uma fronteira entre a natureza e a cultura, como se assinala que a própria motricidade (característica do corpo-próprio) já está prenhe de significação e, mais do que ponte entre o implícito e o explícito, ela põe-se em acção e, como tal, é sentido. *O nous sommes condamnés au sens* da página XIV da *Phénoménologie de la Perception* torna-se visível através da motricidade. (Sérgio M. , 2003, p. 136)

A partir do conceito de motricidade, formulado por Merleau-Ponty, Sérgio (2003) cria um novo paradigma científico, definindo motricidade como “a potência e o acto do movimento intencional da transcendência” (p. 204) – paradigma que se concretiza com a criação da Faculdade de Motricidade Humana (FMH), aprovada pela Assembleia da Universidade Técnica de Lisboa, como seu primeiro ato de autonomia universitária, em 1989.

E da Fenomenologia se passou à Epistemologia, com a criação de um novo conhecimento hermenêutico-humano, o saber da Teoria da Motricidade Humana.

Será de realçar, neste passo, que também o autor desta Teoria se fundamentou na epistemologia em voga, salientando que a Teoria da Motricidade Humana só poderia ser uma ciência humana, trazendo para esta área, o método compreensivo que Gadamer e Ricoeur explicitaram.

Na Faculdade de Motricidade Humana cabem portanto o Desporto, a Dança, a Ergonomia, a Reabilitação Psicomotora entre outras, onde é bem evidente o movimento intencional de superação da complexidade humana. As expressões “Ciência (s) do Desporto” e “Educação Física” não parecem resumir a amplitude da Ciência da Motricidade Humana que entra assim num diálogo dinâmico com todo o saber.

2.1.3.1 – A emergência de um novo Campo do Saber e do Fazer

Neste fazer científico da Teoria da Motricidade Humana, pode-se ver a emergência da complexidade do sujeito que conhece ao mesmo tempo que vemos emergir a complexidade do objeto a ser conhecido. O sujeito integra-se no conhecimento, estabelece com ele uma relação e esta não é passiva, é dinâmica, está sempre pronta a questionar e deixar-se ser questionada pois, como diria Bachelard fazer ciência não é estar a contemplar mas, estar a agir (Bachelard, 2001).

É pertinente ressaltar que a reinserção do sujeito e do observador, na textura delicada dos conhecimentos, bem como uma nova interpretação sobre o indivíduo, caracterizado como um ser de carências que em busca de sua superação se faz a si mesmo, convergem na exposição de uma mudança epistemológica do pensamento científico.

O escritor Mia Couto (2008) declara que acredita na ciência, mas apenas como um dos caminhos – “sei que há outros” acrescenta o autor

Podemos dizer o mesmo. Os conhecimentos do senso comum, da filosofia e da religião são conhecimentos também. Neste contexto inserimos a Dança e suas diferentes dimensões, a saber: a Dança como arte, educação, expressão, memória, entre outras.

Nesta tese, estamos empenhados em associar o campo de desenvolvimento da Teoria da Motricidade Humana como um dos possíveis campos para se desenvolver os conhecimentos em Dança.

Ocupamo-nos, agora, da epistemologia sem esquecer que a teoria do conhecimento científico é uma pequena parte da complexidade que é o sentido da vida!

Ao propor um conhecimento em rede, como é o típico do nosso tempo, a Teoria da Motricidade Humana afirma que não estuda tanto os problemas metafísicos do **Ser** e do **logos**, mas os do **ato** e da **relação**.

E ao pensar em atos e relações, pensamos num Ser que é complexo, mas não é completo. “A consciência do multidimensional conduz-nos à ideia que qualquer visão unidimensional, qualquer visão especializada, parcelar é pobre. É preciso que esteja ligada às outras dimensões” (Morin, 2008, p. 100).

Vivemos a época da globalização.

Sobre o conceito de globalização, deveremos distinguir entre duas perspetivas essenciais à percepção do fenómeno, bem como à fixação dos respetivos conteúdos conceptuais operatórios. Trata-se, por um lado, de uma perspetiva estrita, que propõe uma abordagem exclusivamente económica do fenómeno e, por outro lado, de uma perspetiva alargada ou extensa do conceito, que inclui os efeitos

interprocessuais, verificados em termos de ambiente relacional globalizante. (Santos V., 2002, p. 47)

Esta globalização tem-se constituído em um fator de referência para aqueles que desejam adquirir, organizar, sistematizar e articular de forma interativa, os novos conhecimentos, o que muito tem contribuído para o desenvolvimento de uma epistemologia renovada e inovadora.

As características eminentemente interdisciplinares e transdisciplinares, presentes nesta nova forma de se conceber o conhecimento, preveem ainda o acolhimento da diversidade de contribuições advindas de todos os campos da ciência, na tentativa de definir, de descrever, compreender e explicar os fenómenos e suas relações.

Daqui, o triunfo da democracia e do pluralismo. A vasta problemática da globalização vem dizer-nos que o Ser humano é, de fato, um Ser de ato e de relação.

A globalização é extremamente dinâmica. Sempre o foi. Em certo sentido, é tão velha como as civilizações.

Todas elas evoluíram do mais limitado, para o menos limitado, do mais circunscrito para o menos circunscrito, do local para o universal. O que condicionou essa evolução é conhecido: o avanço das técnicas de comunicação e deslocação à distância. (Santos A., 2003, p. 154)

O indivíduo hoje tem que conviver em um mundo de profundos contrastes sociais, políticos, económicos e culturais que está em processo acelerado de mudanças. Não que antes estes contrastes não existissem, mas hoje, em função do avanço das novas tecnologias de comunicação e da informação, passamos a vivenciar este mundo, repleto de paradoxos, em tempo real e em uma totalidade envolvente nunca antes experimentada.

Quase poderíamos dizer que, através da Internet, o ser humano, hoje, consegue estar, ao mesmo tempo, em muitos lados e nos lugares mais distantes.

É evidente que esta situação determina alterações nas atitudes e comportamento das pessoas. No entanto, o ser humano continua a ser um sujeito ontologicamente prático e de relação. Faz-se, fazendo, mas sempre solidariamente.

Morin nos apresenta que toda a ação é também uma aposta.

Evidentemente, a acção é uma decisão, uma escolha, mas é também uma aposta. Ora, na noção de aposta, há a consciência do risco e da incerteza (...). O domínio da acção é muito aleatório, muito incerto. Impõe-nos uma consciência muito aguda dos imprevistos, mudanças de rumo, bifurcações e impõe-nos a reflexão sobre a sua própria complexidade (Morin, 2008, p. 115 ss).

No património da Teoria da Motricidade Humana, há o Corpo em ato. Isto quer dizer que nela se estuda, fundamentalmente, o ser prático.

2.1.3.2 – A Praxis como via de acesso à Superação

É pela *praxis* que se pode criar o possível. O Ser prático pode ser compreendido como o sujeito que visa a superação, fruto da sua vontade e necessidade, da sua imaginação. É um sujeito que está consciente de que este é um percurso que não tem fim, pois que o seu ponto de chegada será sempre um novo ponto para sua partida.

A *praxis* pode assim ser evidenciada pelas transformações que provoca e pelas mudanças que promove. “Quem não age para transformar, está agindo para manter o estabelecido. [...] A *praxis* é transformadora e criadora”. (Feitosa, 1993, p. 98)

Toda ação prática é uma ação intencional, possui objetivos definidos e busca, por meio de relações dialógicas, construir projetos que levem o ser humano a superar-se e a querer ser sempre mais. A consciência desses projetos bem como de seus processos abarcam o conhecimento de métodos e técnicas, bem como suscitam no sujeito a reflexão sobre as questões axiológicas, ontológicas e epistemológicas que permeiam o seu estar no mundo.

Sérgio afirma que a *praxis* é o próprio meio de existir do Homem.

O homem, em si e a partir de si, está dotado de uma orientação e de uma capacidade de intercâmbio com o Mundo e toda a sua motricidade é uma procura intencional do Mundo que o rodeia ... para realizar, para realizar-se. (Sérgio M. , 2003, p. 133)

Mas a sua realização só se dará, de fato, quando este homem conseguir superar suas carências e suprir assim suas necessidades. Sendo um ser por natureza social, não se dará por satisfeito se ao seu lado, seu semelhante, seu igual, sofrer igualmente suas dores e incompletudes.

Na *praxis* é sempre evidente a unidade teoria-prática. A *praxis* é sempre material e social. É um processo objetivo, visível, palpável, histórico, onde o homem se constrói ao construir a sua própria história. (Feitosa, 1993, p. 98)

Muitas são as definições à palavra *praxis*, e grande parte delas remete à ideia desenvolvida por Marx (1818-1883) que a designa como um conjunto de práticas pelas quais o homem transforma a natureza e o mundo e o leva a assumir um compromisso relativamente à estrutura social “[...] teoria e prática aparecem assim indissociáveis no Marxismo” (Sérgio M. , 2003, p. 170).

Marx compreende, então, o Homem como um ser de necessidades. Assim todo o ato de conhecer necessita de uma praxis.

A atividade científica funda-se nas necessidades de conhecer, compreender, interpretar, explicar e simbolizar. No entanto para a Teoria da Motricidade Humana, este conhecimento só tem sentido se servir a uma verdadeira humanização.

Sendo o homem um ser carente por natureza (isto é, imperfeito no sentido de incompleto), daí, surge a sua eterna (e salutar!) insatisfação, com o estado de coisas da sua própria circunstância, que o instiga a lutar por sempre mais. [...] será sendo mais tudo o que acrescenta a sua humanização. (Oro, 2007, p. 246)

A Epistemologia, como a filosofia da ciência, em toda sua diversidade, seu devir efetivo, leva sempre em conta as transformações recentes das teorias científicas, isto porque acredita que o saber não é estático mas dinâmico, preocupa-se sempre com o crescimento do conhecimento científico, com sua amplitude e alcance (Morfaux & Lefranc, 2009).

Quando assumimos que não há conhecimento sem *praxis*, tal significa que a complexidade humana está presente em tudo o que fazemos.

De fato, o pensamento complexo e a prática da macro conceptualização pretendem ganhar, em termos de compreensão, ao reconhecer de forma crítica aquilo que se perde num pensamento unidimensional, simplificador e reducionista. (Morin, Motta, & Ciurana, 2004, p. 66)

Atlan (1994) utiliza a metáfora do jogo para esclarecer a pertinência do conhecer e, ao fazê-lo, reforça a necessidade de separar os terrenos do saber objetivo teorizado pelas ciências dos conhecimentos tradicionais dos sujeitos. Só assim, diz ele, podemos respeitar as suas regras. O mesmo autor nos recorda Emmanuel Levinas,⁶ quando este filósofo reconhece que a analogia dos *corpos animados*, que está na base da intersubjetividade proposta por Husserl, é uma qualidade para se passar de um determinado conhecimento para um conhecimento melhor. Desta forma Atlan (1994) diz que “a vida acontece, quando o sujeito é capaz de transpor o conhecimento ingênuo produzido por um saber de domínio público e o apreende criticamente” (p. 307).

Ao abordar a temática do conhecimento como transposição de um estado de ingenuidade para um estado de criticidade não podemos deixar de referenciar Paulo Freire, pedagogo brasileiro, quando este nos lembra a necessidade de instigarmos a curiosidade junto ao nosso aluno.

⁶ Levinas, E. (1992) *De Dieu qui vient à l'idée*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

[...] O que quero dizer é o seguinte: quanto mais criticamente se exerça a capacidade de aprender tanto mais se constrói e se desenvolve o que venho chamando "curiosidade epistemológica", sem a qual não alcançamos o conhecimento cabal do objeto. (Freire P. , 2002, p. 13)

Neste sentido os educandos passam a perceber que não é o professor que deverá transferir o conhecimento a eles, pelo contrário, percebem que a construção do conhecimento se faz na medida em que ele, sujeito, vivencia a ação.

[...] nas condições de verdadeira aprendizagem os educandos vão se transformando em reais sujeitos da construção e da reconstrução do saber ensinando, ao lado do educador, igualmente sujeito do processo. Só assim podemos falar realmente de saber ensinando, em que o objeto ensinado é apreendido na sua razão de ser e, portanto, aprendido pelos educandos. (Idem, ibidem, p. 14)

A Teoria da Motricidade Humana surge na contemporaneidade. Sérgio (2000) diz-nos ser filho de um tempo e de um espaço que por vezes soube concretizar. Assim, não deixou de escutar a mensagem judaico-cristã, Marx, Bachelard, Althusser, Popper, Kuhn, Feyerabend, Merleau-Ponty, Foucault, Prigogine e Morin, entre outros mais

Ao se deixar instigar por suas teorias, rejeitou qualquer tipo de dualismo desde o antropológico ao político e acentuou a ideia da descontinuidade na história das ciências e ainda a da incomensurabilidade entre os paradigmas, duas aquisições que, nas décadas de 70 e 80, se consideravam intocáveis (e, em muitos autores, se consideram ainda).

Não foi por acaso que Sérgio (1994) separou a Educação Física, entendida como macro conceito, da Teoria da Motricidade Humana, através de um corte epistemológico. A passagem do **físico cartesiano** ao **ser humano em movimento intencional** representa uma autêntica descontinuidade na história desta área do saber.

A Teoria da Motricidade Humana transita por entre um "horizonte de indagações, um horizonte de mobilidade e movência e um horizonte de totalidade e abrangência" (Sérgio M. , 2000, p. 14).

Na linha do que acima escrevemos, não surpreende que a Teoria da Motricidade Humana sublinhe que não é uma ciência do Ser e do logos, mas do ato e da relação.

Morin (1995) nos diz que uma teoria não é o conhecimento, permite o conhecimento. Uma teoria não é uma chegada. É a possibilidade de uma partida. Uma teoria não é uma solução, é a possibilidade de tratar um problema.

A teoria da Motricidade Humana será para nós o ponto de partida que tem em conta a complexidade e faz do método da complexidade o seu método e que vê na

transcendência o sentido do seu movimento. Buscaremos, a partir dela, compreender o Corpo na Dança hodierna.

2.1.4 – A Dança na Teoria da Motricidade Humana: um espaço para efetivação da liberdade

A Teoria da Motricidade Humana ao consolidar em sua tese o **método da complexidade** integra no Desporto, na Dança, na Ergonomia e na Reabilitação Psicomotora, os grandes conceitos decorrentes do **Método** de Morin (1987, 1995, 2002).

Mas de facto o que Morin (2001) procura é um método que possa ligar o que é isolado e complexificar o que é simplificado. “Um método, como ele refere, que detecte e não oculte as ligações, articulações, solidariedades, implicações, imbricações, interdependências, complexidades”. (Fortin, 2007, p. 25)

Por isso, é de assinalar que o corte epistemológico proposto por Sérgio (1994) indica que seja simultaneamente epistemológico e político.

A Ciência da Motricidade Humana é uma ciência humana e o método é o Integrativo, que em tudo se aproxima do método da complexidade.

Falar do Ser humano no movimento centrífugo e centrípeto da personalização é falar da Dança. As ciências não são unicamente racionalidade. Elas são

[...] tanto um exercício intelectual, fundado no nexos lógico das hipóteses, dos testes, dos métodos, dos discursos, como uma expressão de sentimentos e de emoções... até pela simples razão de que a “inteligência, sem emoção, mantém a lucidez, mas rouba-nos o desejo. (Sérgio M. , 2003, p. 220)

A Teoria da Motricidade Humana faz da superação o sentido da vida. Sublinha que, pela motricidade (que o mesmo é dizer: pelo movimento intencional da transcendência), o Ser humano rompe com qualquer determinismo e desfataliza a sua própria história. Como bem lembrou Paulo Freire

Não há para mim, na diferença e na distância entre a ingenuidade e a criticidade, entre o saber de pura experiência feito e o que resulta dos procedimentos metodicamente rigorosos, uma ruptura, mas uma superação. A superação e não a ruptura se dá na medida em que a curiosidade ingênua, sem deixar de ser curiosidade, pelo contrário, continuando a ser curiosidade, se critica. (2002, p. 17)

O que há de novo, na Teoria da Motricidade Humana, não é só o seu antidualismo antropológico e político, mas também a noção de **transcendência, superação**, que reconhece o humano como um ser permanentemente carente e com desejo imparável de ir além do lugar onde está.

Esta transcendência nada tem de religioso ou teológico, pois que se trata de uma busca do possível através da linguagem e da expressividade, é de superação que ela fala.

A Dança é projetiva, potencializa no ser humano experiências criativas, estéticas, comunicativas e críticas e por meios dessas fá-lo sentir-se sujeito de sua própria história. Não há determinismo na história humana; o homem encontra-se em permanente incompletude e o bailarino prova-o no ato da construção de seu gesto, que se distingue do gesto comum. “O gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito” diz Gil (2001, p. 14).

O mesmo autor complementa que o palco muitas vezes delimitado por paredes fixas transforma-se na presença do bailarino que, por meio de seus movimentos, penetra em seu espaço promovendo o sentir para além daquele ambiente fechado. O ambiente, por sua vez, parece não impor limites ao bailarino pois, quando este invade seu espaço, acaba por estabelecer uma relação entre o homem e seu mundo, seu tempo e seu momento, “um infinito actual, não sugerido, não indicado ou representado, mas produzido num espaço limitado” (Idem, ibidem, p. 15). É como se o sujeito que dança buscasse tornar o mundo presente em si como ele próprio está presente nele. Este é um dos muitos paradoxos presentes no desenvolver da Dança e no fazer de quem dança.

Para a Teoria da Motricidade Humana a Dança é tão *praxis* quanto *poiésis*, pode também ser entendida como a manifestação da fisicalidade e da corporeidade e é observada como um ato de expressão das singularidades humanas. Por meio da matriz teórica elaborada por Sérgio (1994) é possível tomar a Dança como subsistema autopoiético ou inter-poiético, visto que se desenvolve na relação **eu-tu** de comunicação sendo o ato comunicativo sua possível unidade de análise.

Macara e Batalha (2005) corroboram esta forma de compreender a Dança ao indicarem a inevitabilidade histórico-cultural do ato de dançar, bem como seu carácter poético. Assumem ainda que o sujeito ao dançar, (re) significa a sua representação do espaço, deslocando seu sentido para o campo da produção de comunicabilidades.

A Dança quando desenvolvida sob a égide da Teoria da Motricidade Humana tanto pode unificar o ser humano quanto propiciar sua relação com o outro, “pois evidencia-se uma composição do eu com o outro num movimento comum, numa convivência, ou seja, numa intersubjectividade” (Pereira, 2007, p. 93).

A Teoria da Motricidade Humana assume a Dança como cultura, como vivência e convivência encarnadas, como lugar para superação, como espaço próprio e coletivo, como essência de uma corporeidade singular.

Compreender esta corporeidade permite ao bailarino efetivar ruturas e criar novas estratégias, novos possíveis que o levem ao alcance da plenitude almejada.

A Dança no contexto da Teoria da Motricidade Humana é uma ação reflexiva, crítica, projetiva e comunicativa, é natureza e cultura que permite compreender o homem como um **ser prático, poético, transcendente, complexo e intencional**.

Para a Teoria da Motricidade Humana o **ser prático** caracteriza-se pelo estabelecimento de relações que não separam um saber teórico de um fazer prático pois “a práxis é simultaneamente teoria e prática e pressupõe a liberdade de criação e de expressão” (Sérgio M. , 2003, p. 173).

A práxis valoriza e potencializa as questões próprias do Ser, via motricidade, uma vez que “na motricidade, a teoria é práxis e a práxis é teoria. Só assim a práxis poderá emancipar e a teoria não deixará prender-se em qualquer idealismo subjetivo” (Sérgio M. , 2005, p. 55).

O indivíduo poético é aquele que cria, transforma a sua ação, projeta o seu pensar, transpõe a sua praxis e por assim fazer, supera-se. Transcendente, ou em trânsito permanente à superação, é aquele que tudo faz e sonha, para alcançar sua evolução pessoal e por extensão a evolução coletiva.

De fato, no pensamento complexo, eu sou sempre um de nós! Na Teoria da Motricidade Humana todo ser humano é

[...] interdependente e autónomo, em busca permanente do que não tem, do que não é. A aspiração à transcendência, à superação é própria de um ser que é síntese de ato e potencia, de ordem e desordem, de repouso e movimento, de essência e existência. (Sérgio M. , 2003, p. 40)

A transcendência entendida como a consciência da incompletude do ser faz com que este busque ir além de sua facticidade, de vivenciar suas potencialidades, pois neste contexto, “o ser humano só o é, enquanto ato de superação ou de criação” (Idem, 2005, p.50). E ainda: “Ser humanamente é agir pela transcendência, como inovação ontológica e ética”. (Idem, ibidem, p. 53)

O Ser complexo, na perspectiva desta Teoria, legitima-se nos fundamentos propostos por Morin (1982, 1990, 2001, 2002, 2008) de uma transposição de princípios deterministas e mecanicistas, para princípios dialógicos e complexos.

Morin afirma que é mais do que necessário reformar o pensamento para que se possa viver uma “sempre nova” ação. Para isto passa a considerar a dúvida e a incerteza como estímulo para a produção do conhecimento e para a emergência da criatividade; a reflexão sobre a ação como a consciencialização de si e do outro; o exercício da crítica e autocrítica como possibilidade de superação; o aceite da não linearidade das situações como modo de romper com a rigidez dos métodos que mais aprisionam do que libertam; a interação entre o todo e as partes de forma a permitir a transcendência.

Siqueira (2006) após refletir sobre os princípios da complexidade os associa ao fazer/pensar da Dança. Desta forma, valoriza as relações e as interações, as quais são dinâmicas e nunca ocorrem isoladamente, nem obedecem a padrões hierárquicos. No paradigma da complexidade cada parte também é a representação de um todo.

[...] complexo é aquilo que é feito de muitas partes, implica uma totalidade ao mesmo tempo unívoca e múltipla, uma vez que seus elementos constituintes possuem certa autonomia, mas articulam-se e inter-relacionam-se. (Idem, ibidem, p. 33).

O Ser intencional é o Ser para a ação, para a virtualidade, é o mesmo que dizer o Ser em busca de suas possibilidades.

A intencionalidade operante, de que falam Merleau-Ponty e Sérgio, vai além da simples intenção de executar uma ação pois busca superar o aqui e agora da vontade e da expectativa. Propõe concretizar a ação viva do ser no mundo, materializar o desejo, superar os aspetos reflexivos, deixar de ser propósito para tornar-se ato concreto, dinâmico que vai ao encontro de seu objetivo.

Para Sérgio “em toda motricidade humana (ou corpo em ato) a intencionalidade a conduz” (2003, p.16). Na Dança, a intencionalidade operante consiste não só no movimento consciente, mas na ação (ou desejo) que o orienta. É o movimento em direção a um objetivo que é próprio do bailarino.

Também há a virtualidade para a ação na Dança que não se sabe, que é imprevisto, que acontece no momento da ação. A intencionalidade sugere uma busca que é singular e relevante em cada indivíduo, como uma construção do contexto e da realidade de cada um.

Viver humanamente é sentir a vontade de transcender, de superar-se, de ser mais.

A Dança, segundo a Teoria da Motricidade Humana, pode constituir-se em espaço de liberdade. Um lugar onde o Homem pode ser em plenitude, criar com autonomia, superar e superar-se a cada momento.

2.2 – Dança

A Dança pode ser considerada como uma das mais antigas atividades humanas. Ao longo de sua existência é reconhecida e apreciada pela capacidade de integrar uma diversidade de manifestações em um mesmo fenômeno. A presença da Dança em cada cultura, em diferentes contextos e com distintos significados, caracteriza sua amplitude e multiplicidade bem como a diversidade de suas formas, movimentos e gestos.

Nas últimas décadas os estudos sobre a Dança e distintas vertentes de investigação evidenciam sua complexidade. Também indicam que todo o movimento de rupturas e apresentação de novas propostas propiciou o desenvolvimento de diferentes reflexões, quer no campo do fazer da Dança quer no campo dos estudos investigativos sobre a Dança.

Percebe-se que nas diferentes vertentes de investigação em Dança – estudos culturais, antropologia, sociologia, ensino, aprendizagem, novas tecnologias, estética, gênero, entre outras – há uma convergência para a compreensão do Corpo em movimento como mediador das interações com o mundo, como um modo de conhecimento específico, um modo de expressão e, também, de comunicação (Fraleigh & Hanstein, 1999).

Nesta tese optamos em expor determinados momentos do desenvolvimento da Dança que, de forma significativa, marcaram o estabelecimento de padrões de movimento e atitudes do Homem que dança. Transitamos com a temática do Corpo por diferentes abordagens e reflexões desenvolvidas com o intuito de desvelá-lo, compreendê-lo e, também, evidenciar as formas de pensamento que subsidiaram suas ações nos processos de Dança.

Nossos estudos reforçam que é no Corpo que a Dança se presentifica. Sendo este o nosso foco, passamos a considerar o Corpo como essência para a existência da Dança.

2.2.1 – O corpo da Dança e a Dança dos Corpos

A razão, por vezes me parece ser a
faculdade que nossa Alma tem
de nada entender de
nosso corpo.

Paul Valery

Quando abordamos a temática Dança preocupamo-nos, sempre, em esclarecer sobre qual Dança falamos e, principalmente, sob qual abordagem a referenciamos.

Langer (2011) alerta que, em sua concepção, nenhuma outra manifestação artística foi tão mal compreendida quanto a Dança. As análises, apreciações, construção de conceitos e ou juízos de valor, quase sempre estiveram condicionados ao que se sabe e espera sobre ela (sobre o que já se conhece de seu estilo, técnica e padrão de movimento) o que impede, muitas vezes, de se deixar surpreender com o que possa vir a ser construído, desenvolvido e apresentado por este fenómeno.

Nenhuma arte é vítima de maior número de mal entendidos, juízos sentimentais e interpretações místicas do que a arte da Dança [...] Contudo, essa própria confusão no tocante ao que é a dança – o que ela expressa, o que ela cria e como está relacionada com as outras artes, com o artista e com o mundo real – tem uma significação filosófica própria. Origina-se de duas fontes fundamentais: a ilusão primária e a abstração básica pela qual a ilusão é criada e moldada. (Idem, ibidem, p.177)

Tal como a autora entendemos que “a apreciação intuitiva da dança é tão direta e natural quanto a fruição de qualquer outra arte, mas analisar a natureza e seus efeitos artísticos é especialmente difícil” (Idem, ibidem, p. 177).

Esta dificuldade pode ser atribuída às regras estabelecidas por diversas teorias que buscam sistematizar uma determinada orientação para se proceder a observação da Dança.

As orientações, por vezes, fazem referência a um conjunto de especificidades relacionadas com as ações mecânicas, utilização do espaço, relação com a música e, ainda, aos encantos pessoais, aos desejos explícitos nos Corpos e movimentos da Dança com o objetivo de favorecer o reconhecimento de situações concretas (Pavis, 2005).

Entendemos que as orientações possibilitam observar e refletir o observado com “confiança”, no entanto, o apego exagerado a um saber prévio pode, muitas vezes, inibir ou inviabilizar a simples compreensão intuitiva do ato de Dançar.

São as intuições que levam às transposições e estas, por sua vez, levam à superação. Quando permitimos que a intuição seja a geradora de atos operativos que possibilitam transpor, por meio da intencionalidade, estados pré concebidos ou pré formatados de Corpo ou movimento, torna-se possível a “[...] apropriação do conhecimento que se faz na intersubjetividade – uma idealidade que revela as nossas essências e que possibilita nosso próprio reconhecimento no mundo [...]” (Araújo, Domingues, Kunz, & Surdi, 2010, p. 10).

Compreender quais forças movem as ações em Dança é necessário quando se quer desvelar e compreender qual Corpo a presentifica.

When a dance is there for us, we intuitively know that it is there; something alive and vibrant is happening on the stage, and as we are totally engaged in our experience of that happening, we too are alive and vibrant: we have a lived experience. Judgments, beliefs, interpretations are suspended: our experience of the dance is free of any manner of reflection. We are spontaneously and wholly intent upon the continuously emerging form which appears before us, thoroughly engrossed in its unfolding. (Sheets-Johnstone, 1979, p. 4)

As referências sobre Dança são formadas através das vivências e experiência de/com Dança. Estas tanto podem favorecer a ampliação do referencial quanto podem agir para limitá-los. Observamos que, cada vez mais, o estímulo à diversidade de experiências junto a este fenómeno, bem como as indicações sobre a necessidade de favorecer a percepção e compreensão de seus pressupostos solicita um olhar para a Dança de modo a deixar-se surpreender.

Gêneros, estilos ou técnicas de Dança podem ser considerados diversos e plurais, assim como são desenvolvidos o entendimento sobre eles. Não negamos que haja especificidades na forma de conceber e desenvolver a Dança, mas entendemos ser necessário ultrapassar as fronteiras entre uma técnica e outra ou entre uma teoria e outra, tendo o cuidado em não cristalizar o conhecimento, aprisionando-o dentro de muralhas que impeçam a transposição de seus espaços. O ato criativo só emerge quando rompe-se a barreira do que já está e permite-se o fluxo do devir.

Foucault em conversa com Deleuze reflete, em um determinado momento deste diálogo, a dificuldade do Homem em sociedade ultrapassar o pré estabelecido. Enfatizam que a submissão às regras, modelos e padrões podem retirar do Homem a vontade de querer fazer diferente, agir ao seu modo, interpretar e compreender à sua maneira. Mais especificamente Deleuze aborda a questão da teoria e da prática e busca evidenciar o quanto as relações teóricas/práticas consistem em relações parciais e fragmentárias. Esclarece que as teorias são tanto mais locais quanto específicas a um

determinado domínio e, embora possa ser aplicada a um outro domínio não muito distante, nunca será semelhante.

[...] desde que uma teoria penetre seu próprio domínio encontra obstáculos que tornam necessário que seja revezado por outro tipo de discurso (é esse outro tipo de discurso que permite eventualmente passar a um domínio diferente). A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra. Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar esse muro. (Foucault, 1979, pp. 69-70)

Quando transitamos pelas diferentes formas de manifestação da Dança percebemos que estas têm por base uma teoria que lhes é peculiar e uma prática que se diz condizente com esta teoria. Transpô-las é uma necessidade, efetuar a transposição é ainda um desafio.

Em estudo realizado com três coreógrafos buscando compreender as percepções dos artistas em relação às suas obras, as pesquisadoras Lacince e Nóbrega (2010) conseguem identificar que são as transposições do já estabelecido e as transgressões criativas o que os movem. Entre outras questões perceberam que este processo de transposição

[...] afirma-se na plasticidade do corpo e sua capacidade de incorporação do mundo externo por meio da criação do espaço expressivo no qual se instala a dramaturgia do corpo, do espaço, do tempo e das energias orgânicas que desenham mundos imaginários, simbólicos. [Há] o investimento na sensorialidade e na busca pelo inusitado do movimento, capaz de criar novas gestualidades para a dança. Gestualidades que desafiam o corpo, o espaço, o tempo, as regras e os códigos já instituídos na dança. [...] o corpo, ao atuar, reinterpreta, constantemente, procura outro lugar, cria novas referências para a dança, para o pensamento, para a vida. (Idem, ibidem, p. 256)

São estas transgressões que, também, estão presentes junto ao campo de estudos sobre a Dança. Um campo passível de transposições, teóricas e práticas, de estabelecimento de diálogos entre os diferentes estilos, gêneros ou técnicas de Dança e de interações com outras áreas e elementos da cultura humana. Um campo de múltiplas possibilidades de ser, de estar e agir. Um espaço aberto para o novo.

Para Vanfraechem & Raway-Vanfraechem (2004) a multidimensionalidade permite à Dança transitar por diferentes espaços e lugares, suprimindo carências, oportunizando a descoberta de novos conhecimentos e favorecendo a expressão livre e criadora em qualquer idade e a qualquer tempo.

Neste trabalho ao buscarmos, entre outras questões, compreender o Corpo em situação de Dança questionamos: Como dançam os Corpos? Estão os bailarinos a transpor as barreiras das chamadas disciplinas da Dança, como citado anteriormente, ou têm-se restringido a elas? Se o fazem, percebem esta transposição?

[...] a dança que conhecemos aprioristicamente, cuja origem já foi estabelecida e, portanto, cuja essência também já foi descoberta, cujo conceito já nos é dado como dado, pode, assim, variar, mas somente a partir de si. (Rocha, 2011, p. 126)

Na esteira destas indagações surgem outras também instigantes: Serão tão evidentes as fronteiras entre os diferentes fazer da Dança? Compreendem estas um mesmo contexto? Se compreendem, qual é o corpo que constitui a Dança? Terá esta manifestação um corpo próprio?

Estas perguntas estão presentes nas reflexões de quem estuda e também de quem faz Dança e respondê-las faz parte de um exercício diário. A grande questão que se põe é: o quanto o estudioso está disposto a deixar-se surpreender com as diferentes respostas que pode encontrar e que nos possibilitam adentrar em locais ainda não explorados.

Também é pertinente enfrentar as posições que questionam quanto aos nossos propósitos. Neste sentido ao perguntar como se constitui o “Corpo da Dança” talvez estejamos a “correr o risco” ao sugerir que a Dança possui **um** Corpo.

Uma entre tantas questões sobre o Corpo, abordadas por Gil (1995) nos fez refletir e assumir uma posição frente a esta questão. O autor nos apresenta, quando de um ensaio sobre a definição do que vem a ser o Corpo, que:

A verdadeira dificuldade parece, porém ser outra. Aparece já na multiplicidade, não dos significantes do corpo, mas dos usos metafóricos deste termo que se pode encontrar em toda a parte: tudo parece formar um corpo e quisera-se que todo o grupo, associação, produção, criação, fosse assimilado a uma unidade corporal. A tal ductilidade da linguagem opõe-se na realidade uma violência: quanto mais se fala do corpo menos ele existe por si mesmo. (Gil, 1995, p. 201)

Se a utilização deste vocábulo tornou-se comum e está associada a distintas áreas e, nestas, a referência à unidade corporal não é estabelecida, tomamos o cuidado de aqui esclarecer que para nós, neste trabalho, ao assumirmos a possibilidade da Dança possuir um corpo, estamos sim utilizando este vocábulo como metáfora mas também fazendo uma analogia à corporeidade de quem a materializa, o próprio sujeito.

A perspectiva adotada compreende o Corpo como um sistema complexo, o sujeito que está no mundo. Os elementos que o constituem podem até ser analisados de

forma isolada mas só serão compreendidos quando estabelecida suas relações e interações. Assim acontece com o Corpo da Dança.

A Dança pode, também, ser concebida como um fenómeno complexo que se faz no mundo, está presente junto ao Homem e se revela como forma de linguagem, arte, ritual, técnica, terapia, expressão, entretenimento, entre outras manifestações (Preston-Dunlop, 1995). A cada novo formato de efetivação, novas características passam a constituir este fenómeno permitindo que seja considerado múltiplo, mesmo quando se refere a uma unidade. Aqui reside um dos aspetos que tornam a compreensão da Dança tão controversa.

A complexidade na contemporaneidade [...] não permite achar conclusões, pois vai fazendo seu traçado de maneira a esquivar-se, multiplicando os detalhes ao infinito” (Spindler & Fonseca, 2008).

Pode-se, então, identificar as diferentes manifestações presentes no dançar, mas assumimos que estas não são únicas e muito menos estáveis, assim como não o são os indivíduos que as vivenciam.

2.2.2 – As abordagens sobre Dança

Dance [...] it is impossible to define

Curt Saches

Em nossos estudos verificamos que o conceito de Dança tende a ser multidimensional pois apropria-se de domínios pertinentes às artes, sociologia, fisiologia, biomecânica, psicologia, motricidade entre outros mais. Deste modo, devemos ter cuidado ao buscar estabelecer um corpo que lhe seja próprio e único, pois não podemos limitar-lhe as possibilidades de ação e intervenção. Mais vale pensar-lhe um corpo múltiplo, fractal e total (Gehres, 2001; Silva, 1999).

A forma como vemos e compreendemos a Dança, quase sempre é filtrada pelo conhecimento historicamente produzido, pelas experiências vividas e pelos sentimentos de cada sujeito. A Dança pode assim ser vista, analisada e entendida como possuidora de diferentes estilos e géneros e só será compreendida quando inserida em seu contexto histórico e social (Adshead, Briginshaw, Hodgens, & Huxley, 1988).

Vianna (1990) chama-nos a atenção para o facto da Dança, em determinados períodos da história, ser guiada pela obediência às regras e convenções relativas a um “ideal estético antecipadamente suposto e pressuposto” (p.88).

A Dança, como acredita este autor, mais do que uma forma de expressar-se por meio de seus movimentos é um modo de existir. Neste sentido cada indivíduo pode possuir a sua dança singular, fruto de um movimento que lhe é próprio e de relações que lhes são particulares.

Reforçamos a dificuldade em referenciar a Dança sob um único aspeto, pois a compreendemos como um processo contínuo de construção e relação do homem consigo e com seu mundo. Assim, a Dança aproxima-se mais da ação, do processo, do que do objeto resultante desta, sendo mesmo considerada

[...] uma maneira de existência humana, a qual não pode ser aprisionada nos limites de uma descrição, demonstração ou apresentação – apesar da constância aparente da sua forma – pois se reconstrói a cada existencialização/execução nos corpos dos dançarinos e dançarinas. (Gehres, 2001, p. 14)

A Dança pode então ser definida dependendo da forma como é vivenciada e compreendida. Uma vez que as vivências são variadas e a compreensão não é unânime, muitas são as definições encontradas (Siqueira, 2006).

Verifica-se também que a construção das diversas concepções de Dança está associada diretamente a seus diferentes estilos, ou contextos, sendo-lhes atribuídas características distintas.

Batalha (2004) assume a Dança, entre outras abordagens, como disciplina educativa e a caracteriza “como um conhecimento e uma mobilização corporal, com conteúdos específicos relevantes que promovem a experiência criativa, estética, comunicativa e crítica” (p. 10).

Esta autora desenvolve, uma linha de pensamento que evidencia a Dança como forma de Arte onde a criação do objeto artístico é fruto de um processo intencional que agrega as distintas dimensões do homem – cognitivas, afetivas, motoras e sociais – permitindo-lhe desenvolver uma nova *poiésis* por meio de seu próprio Corpo em movimento.

Gray (1989), também indica uma possível definição desse fenómeno ao abordar as ações desenvolvidas no campo específico do ensino e da aprendizagem em Dança. A autora, no decorrer de sua obra, faz referência a uma Dança caracterizada pela intencionalidade de seus atos e explicitação de uma estética que lhe é própria mas não única, pois depende do contexto onde se insere. Conduz à percepção das diferenças presentes nas distintas vertentes da Dança: educacional, artística e performativa. Corroboramos os estudos de H'Doubler (1978) quando assume a definição sobre Dança formulada por esta autora [...] “*as the art of human movement, consisting of factors and conditions that are intentionally formed and executed to evoke aesthetic feeling states*” (H'Doubler, M in Gray, 1989 p. 05).

Alter (1991) enfatiza que uma enunciação de Dança deve procurar abranger as dimensões de uma determinada teoria, assim, desenvolve uma abordagem que acredita ser operacional e abrangente. Parte do princípio de que a Dança faz parte das experiências culturais dos seres humanos e como tal deve ser reconhecida por aqueles

que a desenvolvem. Como uma atividade expressiva, que tem o Corpo em movimento como seu mediador, é realizada em diferentes circunstâncias e com distintos propósitos.

A dance is a sequence of bodily movements, usually composed and rehearsed. It is performed (danced) by people who assume the role of dancers, usually wearing special costumes. These people often dance in selected spaces, such as on a theater stage, in a ballroom, or in a ceremonial setting, usually accompanied by music or other sound. The dancing activity usually occurs within a limited time frame, the dance event. Dances are danced by people for several often overlapping reasons: pleasure, aesthetic expression (as art), religious worship, courtship, and play. (Alter, 1991, pp. 7- 8)

Preston-Dunlop (1995) faz uma compilação de diversas definições, desenvolvidas por diferentes autores, onde busca esclarecer os domínios da Dança bem como suas inserções, seus expoentes entre outras questões. São distintos olhares para um mesmo objeto. Entre tantos podemos citar a definição de Copeland (1992) evidenciando a complexidade ou a contraditoriedade presente neste contexto:

Activity “which displays bodies in a condition of special use, bodies that are doing something out of the ordinary” containing “the merging of contradictory extremes of complete control over the body and complete loss of control” by. (Preston-Dunlop V. , 1995, p. 4)

Apresentamos, também, o olhar de Thomas (2003) evidenciado pela autora, no qual a Dança ao mesmo tempo que representa se faz presente a contextualizar e a questionar a cultura onde se insere. A posição de Thomas (2003) permite considerar a Dança uma ação que transforma e é transformada tornando-a uma arte sempre atual:

[...] an arts form in which the body is both presenting and representing and in some ways challenging the culture from which it emerges. (Idem, ibidem, p. 4)

A Dança, em grande parte das definições, está caracterizada como uma linguagem não-verbal que pretende expressar emoções, sentimentos por meio do corpo em movimento – motricidade - e com distintos significados que perpassam desde a possibilidade de comunicação, de entretenimento, de educação, disciplina, entre outros.

Estes estudos vêm corroborar a ideia de que, dependendo de suas abordagens, diferentes encaminhamentos para a construção de possíveis definições do fenómeno Dança são estabelecidos e, em consequência, a compreensão do Corpo em situação de Dança é também influenciada.

A Dança como modo de subjetivação orientado para um permanente movimento “[...] aponta uma possível forma micropolítica de existir de múltiplas maneiras” (Moehlecki & Fonseca, 2005, p. 45).

Fazenda (2007) indica que o conceito de Dança não encontra-se totalmente estabilizado e, entre tantas razões, justifica considerando a sua diversidade. Mesmo tendo consciência de sua instabilidade conceitual não se exime de apresentar um possível enquadramento deste fenómeno no campo das Artes Performativas e passa a denominá-la de *performance*.

Esta denominação, cada vez mais presente nos estudos sobre Dança, resulta do entendimento desta ser uma atividade humana dinâmica e processual.

Nesta dimensão performativa o sujeito vê-se solicitado a assumir diferentes papéis em simultâneo, o que permite-lhe ser o agente, o instrumento e o objeto da produção artística. Esta produção tem no Corpo e no movimento o suporte de sua concretização (Fazenda, 2007).

A autora instiga-nos a repensar os conceitos cristalizados sobre as diferentes manifestações da Dança. Declara a necessidade em romper com as barreiras tradicionais que delimitam espaços entre seus diferentes estilos, opõe um contra outro e critica estas classificações que reduzem a abrangência dos fenómenos da Dança caracterizando-os sob determinadas vertentes.

[...] o leque de possibilidades de contacto com a dança, face à disfuncionalização e descontextualização de muitas danças ditas étnicas ou folclóricas, metamorfoseadas em formas de espectáculo e apresentadas ao grande público através de uma transformação das condições da sua realização e produção, face à reinvenção, recriação e recombinação local das formas de dança tradicionais que a globalização dos padrões culturais tem vindo a impulsionar, temos efectivamente que (re) questionar o valor dos conceitos outrora aparentemente claros de “dança étnica” e “dança folclórica” construídos por oposição ao de “dança como forma de arte”. (Fazenda M. J., 1993, p. 68)

Uma das principais características da contemporaneidade é poder transitar entre as diferentes manifestações da Dança e aceitar que o que emerge desta miscigenação de formas pode retirar a autenticidade dos géneros sem contudo, retirar a autenticidade da Dança. Os conceitos relativos às chamadas Danças Tradicionais, Étnicas, Folclóricas e Populares, necessitam ser ampliados e desmitificados.

Percebe-se que estes conceitos sobre Dança, e suas distintas áreas de intervenção – teatral, tradicional, social, ritual, etc. – ainda estão cristalizados no imaginário coletivo e servem de referência às observações, o que pode levar ao questionamento: que Dança é essa? Ou, isto é Dança?

Diferentes trabalhos sobre Dança utilizam-se da abordagem de Lepecki (2007) para exemplificar o quanto pode ser difícil aceitar um dançar diferenciado. Este autor relata um episódio ocorrido em Dublin, em função da apresentação, no ano de 2002, de um espetáculo de *Jérôme Bell*.

Lepecki expõe e analisa o fato de um espectador impetrar uma ação judicial contra o IDF – *International Dance Festival of Ireland* – acusando-os, entre outras questões, de falsa propaganda. Segundo o jornal *The Irish Times* o cidadão afirmava “*there was nothing in the performance [he] would describe as dance, which he defined as people moving rhythmically, jumping up and down, usually to music but not always and conveying some emotion.*” (Holland⁸ 2004, p. 4 apud Lepecki, 2007, p.2).

Este episódio chama-nos a atenção para o fato do cidadão, em questão, partir da premissa de que sua concepção sobre Dança é que era a válida e deste modo sentiu-se ludibriado por não ter acesso ao produto pelo qual pagou. Nota-se que o questionamento não incide sobre a performance do bailarino, em nenhum momento levantou-se a questão se o que apresentou Jérôme Bell poderia ou não ser chamado de Dança. Desde o início, o cidadão estava convicto de que o que viu não era Dança.

Este é um bom exemplo da multiplicidade de possibilidades de compreensão ou incompreensão que este fenômeno desperta. Permite-nos, ainda, identificar a visão cristalizada sobre a Dança que, em pleno século XXI, ainda se faz presente.

Também em Fazenda (2007) esta discussão é suscitada e uma das justificativas apresentadas faz referência aos critérios/padrões utilizados para compreender o fenômeno da Dança e sua multiplicidade. A autora esclarece que, algumas vezes, a referência a um trabalho que desperte dúvidas sobre seu enquadramento, ou não, como um espetáculo de Dança, normalmente é feita quando um determinado grupo de espectadores e ou bailarinos analisam de forma crítica uma obra que não faz parte de suas referências, ou seja, não está *a priori* ajustada ao que consideram ser a Dança e, de tal modo, não se identificam com o que viram.

A exemplo de Lepecki descreve um momento de vivência junto a uma “mostra informal de trabalhos” realizada para comemorar o dia internacional da Dança. Relata que, embora grande partes dos participantes da mostra designarem-se como produtores de Dança, seus trabalhos coreográficos “não possuía a virtuosidade susceptível de ampliar a presença e intensificar a comunicação do corpo no palco. [...] o movimento não tinha as características do que tradicionalmente se designa por movimento de Dança (Idem, ibidem, p. 13).

Também neste evento, o questionamento sobre o que é Dança ou não é Dança foi suscitado, sendo inclusive verbalizado por uma expectadora e despoletado

⁷ Jérôme Bell - Nome intitulado do espetáculo é também o nome de seu coreógrafo-autor.

⁸ Holland, K. (2004) Action against Dance Festival Fails. *Irish Times*, 34.

algumas reflexões entre artistas, *performers* e plateia. Para nós ainda fica a questão, será que, hoje, a diversidade e multiplicidade de trabalhos apresentados têm contribuído para esclarecer ou para reforçar estes comportamentos? A Dança tem sido compreendida e aceita dentro de todas as suas possibilidades de desenvolvimento?

O exemplo citado reforça o entendimento sobre os cuidados que devemos ter ao determinar e/ou classificar o que venha a ser Dança na contemporaneidade ou mesmo indicar possibilidades de como pode ser compreendida pois “[...] a dança não é uma realidade pré-determinada, imutável em suas formas e que pré-existe em relação aos que a praticam, mas definida por quem a faz” (Idem, *ibidem*, p.25).

Fica evidente que os conceitos pré formados, relativos ao fenómeno da Dança, por vezes impedem de compreender e ou identificar como tal, uma manifestação diferenciada do que estamos, até então, acostumados a ver.

É possível, também, identificar que alguns criadores elaboram suas obras, organizam seus espetáculos de Danças muitas vezes com o propósito de levar a um questionamento sobre o que é Dança, sobre o que é arte. O fazem intencionalmente na ânsia de provocar uma movimentação que os leve a refletir outros modos de estar e compreender o objeto artístico da Dança.

Em Silva (1999) a reflexão sobre esta questão se faz presente mas não está restrita a Dança, de um modo específico, mas a Arte de forma geral.

Quando analisa a questão do desporto e explicita os questionamentos sobre se este fenómeno pode, ou não, ser considerado Arte, direciona-nos para a questão da intencionalidade na ação. Neste contexto, as possibilidades ficam ilimitadas. Diz-nos o autor que a arte – e aqui podemos enquadrar a Dança – vai sempre surgir onde tiver [...] “um palco conferidor desse estatuto. Este palco pode ser a vida ou a natureza” [...] (Idem, *ibidem*, p.60). Não necessariamente um palco *tradicional* mas um espaço ocupado pela obra que surge sempre que há uma intenção estética.

Simplemente há aqui dois níveis conceptuais que não se cruzam: o facto de acontecer uma corrida, com as motivações desportivas que a configuram, e a este nível este acontecimento não é arte; e por outro lado o facto de haver alguém, um artista, que delimitou aquele acontecimento espaço-temporalmente, que o destacou da indiferença fenomenológica e o nomeou um objecto artístico, a este nível, esse acontecimento desportivo passa a ser arte. (Silva P. C., 1999, p. 60)

A Dança, como um objeto artístico, caracteriza-se por ter a sua origem em uma intenção estética. Esta intenção tanto pode ser de quem faz quanto de quem observa a obra.

Não é nosso propósito assumir uma única direção para estabelecer uma definição de Dança, primeiro por não acreditarmos que seja possível integrar todas as

faculdades desse fenómeno em uma definição singular e, segundo, por entender que as diferentes abordagens da Dança devam ser olhadas tanto como singulares quanto complementar pois, é nessa complementaridade que conseguimos visualizar o todo de uma arte que se faz a partir das suas possibilidades.

No entanto é lícito dizer que os diferentes conceitos elaborados sobre a Dança apresentam em comum a ênfase em caracterizar este fenómeno como forma de expressão artística onde a natureza reside na estética, a sua elaboração nas artes e sua presentificação no Corpo (Monteiro, 2004).

2.2.3 – A Dança como um posicionamento social, político e cultural

Outro aspeto que pode ser destacado sobre a Dança e sobre o Corpo de quem dança é a associação estabelecida às manifestações sociais, políticas e culturais dos seres humanos.

Nestes contextos, a Dança foi utilizada em diferentes épocas como instrumento de poder de ideologias dominantes. Mas foi também neste ambiente que encontrou espaços para atuar como um veículo de contestação por parte daqueles que ousavam criticar, e propor novas formas de ver e se relacionar com o mundo.

Foi com o espírito de denúncia e/ou reflexão crítica/política sobre as questões presentes em distintos contextos sociais que no século que passou, mais precisamente na década de 60, diversas manifestações de Dança foram utilizadas com o propósito de denuncia, contestação ou afirmação.

Dançou-se pois para protestar a guerra no Vietnã, contra o racismo, contra o sexismo, contra o establishment. E para celebrar a paz, o amor livre, o culto do corpo. Certos espetáculos foram autênticos happenings consagrando intelectuais, artistas, hippies. Alguns coreógrafos declararam-se a favor do consumo de drogas para aguçar a inspiração e a percepção. (Portinari, 1989, p. 161)

Estes eram movimentos que emergiam a todo instante e, de tal modo, submergiam, apagados ou superados por outros de outra ordem, de novas perspetivas, de novas orientações.

Assinale-se que a Dança – nas suas formas teatrais, sociais ou rituais – quer secunde crenças dominantes ou novos princípios foi, historicamente, objecto ou agente de controlo do poder. Tanto os poderosos como os submetidos, com maior ou menor consciência do poder da dança enquanto prática e representação de reforço identitário, social, cultural ou nacional, perseguiram a possibilidade de a usar ou controlar. (Roubaud, 2010, p. 191)

O Corpo que dança, ao estar inserido em um contexto social, político e cultural específico, adquire significados, não é neutro, o que possibilita-lhe ser mediador de discursos, percepções e representações de um imaginário social compreendido por meio de suas ações.

Foucault (1977) desde seus primeiros escritos já abordava a temática dos discursos como sistemas de pensamento, compostos por questões morais, religiosas, científicas, entre outras, que tanto poderiam possibilitar quanto restringir as ações em um dado momento e contexto.

Na Dança estes discursos muitas vezes foram construídos em função de uma padronização estética tanto do objeto artístico quanto do Corpo de quem o executa em função dos valores sociais, políticos e culturais de um dado momento. Até hoje é possível ver a força do discurso sobre nossas ações, e o posicionamento que assumimos em função destes.

Louppe quando refere-se as questões de produção de presença, entre outros temas, evidencia que todo Corpo ao dançar estará sempre se posicionando politicamente, assim, tendo por referência as reflexões de Lepecki, diz

[...] la présence des corps en tous lieux (même dans l' espace public, à l' écart de tout projet de représentation) est toujours liée à des enjeux politiques et sociaux qui les mettent en scène (hiérarchies, rapport de forces etc.). (Louppe, 2007, p. 85).

A Dança permite reunir as novas tendências de movimento ligadas às tradições sócio culturais de um grupo cujos membros partilham propostas, determinados pontos de vista e um sentido de identidade comuns e que por tal, são danças que refletem a cultura do grupo que as produziu.

Por ser Arte a Dança possibilita ao Homem integrar-se em seu meio ambiente e, através de sua prática, superar os estados de despersonalização, indicando ao praticante que este pertence a um lugar e que, o mesmo, pode ser ampliado.

Por serem ou apresentarem-se como reflexos de uma identidade social, cultural ou então local e/ou global as proposições de novas linguagens da Dança não oferecem somente novas formas de organizar e executar o movimento, como se este fosse desprovido de qualquer sentido político e ideológico, pelo contrário, questionam o *que, por que e como fazer*.

Ao incorporar em seu fazer elementos que integram diferentes culturas, a Dança tem favorecido a formação peculiar de determinados grupos sociais que passam a ser identificados em função da organização destes elementos.

A questão acima desvela uma outra situação abordada por Maffesoli (2000): a carência de pertença que o indivíduo tem para com um grupo ou uma sociedade que pode ser suprida por meio de comportamentos que o integrem àquele contexto.

A Dança pode então ser *utilizada* como estratégia de integração ou mesmo como *instrumento* de (re) socialização junto a determinados grupos sociais. De igual modo, e com a mesma força, pode agir como forma de policiamento destas ações.

A necessidade de pertencer, de fazer parte, leva o indivíduo a agir e a assumir diferentes práticas que evidenciam a importância do Corpo individual no contexto do corpo coletivo. Este não mais se identifica pelos mecanismos de abstração racional, mas buscam sua afirmação na organicidade dos grupos emocionais. É nesse grupo que o sujeito sente-se livre para criar e, nesse processo de criação coletiva, são construídas novas estratégias que os aproximam. Os grupos de *Hip Hop*, presentes tanto na Europa quanto nas Américas podem bem exemplificar esta questão.

Os trabalhos realizados por Lia Rodrigues junto a **Cia. De Danças Lia Rodrigues**, localizada na favela da Maré no Rio de Janeiro - Brasil, ou os trabalhos de Ivaldo Bertazzo junto a Companhia TeatroDança na cidade de São Paulo – Brasil, são exemplos de ações voltadas e preocupadas com a (re) inserção social de pessoas menos favorecidas, que por meio da Dança têm a possibilidade de desenvolverem um olhar crítico para a realidade onde vivem e construir estratégias de superação.

Nestes trabalhos é perceptível a busca em favorecer, por meio da Dança, a identificação de um espaço de pertença e de desenvolvimento de identidades onde os sujeitos que ali participam (re) encontram-se em seus movimentos e em seus corpos, integram-se ao ambiente, às suas raízes e desvelam suas histórias. Nestes espaços têm a possibilidade de partilhar suas experiências e vivências. Estas ações muito contribuem para a criação de obras singulares, que retratam entre outras questões seus lugares, suas necessidades, seus desafios e conquistas (Campello, 2005; Rodrigues L. , 2011).

A capacidade de aglutinar diferentes emoções, distintas sensações, percepções e sínteses é uma das características da Arte consequentemente é também da Dança. Neste caso específico, a possibilidade de concretizar por meio do movimento intencional a forma de pensar o mundo e os homens, suas relações e interações, faz dela uma manifestação fundamental em qualquer período da história.

Sob estes aspectos percebemos a necessidade de explicitar alguns momentos de efetivação da Dança e suas principais características para buscar compreender a natureza de suas mudanças, a forma de pensar e se relacionar com o mundo e com as pessoas, que elas refletem.

É possível perceber análises sobre a Dança que buscam referenciar apenas fatos históricos ou biográficos de proveniência de uma obra, ou ainda enfatizar somente os detalhes do movimento e sua estruturação. Uma análise da Dança deve ir além destas

questões, deve verificar o que a aquisição de novos conhecimentos, técnicas ou estratégias acarretou e como foram incorporados em seus contextos.

Para Adshead *“the dance may have a purpose or function, primarily as an art work or as a rituals act or as a form of entertainment, for example, or as more than one of these simultaneously”* (1988, p13). Para cada uma destas abordagens novas estratégias de desenvolvimento são elaboradas e ou ressignificadas.

Não pretendemos proceder a uma pesquisa histórica ou biográfica do desenvolvimento da Dança neste trabalho. Por outro lado, admitimos ser necessário utilizarmos-nos da história, ou de um determinado contexto histórico, para a compreensão da trajetória deste fenômeno. Acreditamos assim poder estar a delinear o Corpo da Dança ao mesmo tempo em que apresentamos como o Corpo age e reage a essas danças em diferentes momentos e contextos.

2.2.4 – A Dança em movimento e o movimento do Corpo na Dança

A Dança já fez parte efetiva do cotidiano das pessoas, era a “expressão viva de experiências que transcendem o poder da palavra e da mímica”, dizia Roger Garaudy (1980), era a manifestação do modo próprio de existir. Presente nas principais manifestações coletivas de uma sociedade, foi sempre considerada como um ato de expressão plena, onde o homem encontra-se inteiro para vivenciá-la por meio de seus gestos e de movimentos que lhe são próprios ou que foram construídos historicamente.

Andrade (1982) enfatiza a necessidade de conhecer a cultura de cada povo, de cada lugar para então compreender sua Dança. Em seus estudos buscou sempre reforçar as origens e influências de outras culturas na construção de uma expressão que passa a ser própria de um determinado grupo social.

A transitoriedade do fenômeno Dança é própria das manifestações vinculadas à cultura e ao movimento do homem. A Dança é um rito, a Dança é uma passagem, a Dança é uma presença.

Em outras noites o silêncio se prolonga. Depois um homem se levanta e Dança, depois um outro e um terceiro. Os outros olham, mas seus olhos firmam sua união profunda, sua participação total. A Dança continua até tarde da noite, os bailarinos se revezam de tempos em tempos, e, quando todos finalmente voltam para casa, a unidade permanece, a alegria é genuína, e o repouso completo. (Béjart, 1980, p. 8)

A Dança é uma ação coletiva imemorial que agrega, partilha e possibilita uma vivência unificada, quando vinculada a totalidade do ser. “Na Dança o homem está todo ele e está com todos” (Fontanella, 1995, p. 114).

É possível identificar que a partir do momento em que o homem passou a privilegiar o espírito, abstrato, em detrimento de um corpo, concreto, a “dança passou a carregar o estigma da corrupção, do sexo e da carne. O pensamento se pretendeu acima do organismo, desprezou o corpo” (Idem, ibidem, p. 104).

A Dança necessita do Corpo, é por meio de seu movimento que ela se faz concreta.

O material essencial da dança é o movimento no tempo e no espaço. O movimento é realizado de acordo com determinadas convenções definidas e reconhecidas por um grupo. [...] Na dança o indivíduo intervém e manipula as convenções, podendo segui-las ou contribuir para as transformar. [...] Na dança a cultura está incorporada aos corpos em movimento. (Fazenda, 2007, pp. 47-48)

Assim a Dança, enquanto movimento de vivência unificada, produto e produtor de cultura, foi aos poucos se transformando e ao assumir convenções assumiu, também, as mesmas fragmentações e dicotomias que caracterizaram a nossa história. O Corpo passou a ser visto somente como o instrumento que permite ao Homem poder desempenhar a sua ação.

A Dança deixa de ser a expressão ou a exaltação de momentos vividos para transformar-se em movimentos mecânicos, académicos e virtuosos, que pouco ou quase nada diziam de quem os executava, a não ser é claro, exaltava a qualidade e perfeição de um determinado padrão de movimento. **A Dança como atividade física** reforçou a ideia de **Corpo objeto**, e mais, um objeto de desejo (Foster, 1996).

Com a Dança Clássica podemos exemplificar esta posição quando reconhecemos que, em seu apogeu, passou a enaltecer o fazer em detrimento do ser.

São inúmeros os fatores que podem ser atribuídos a esta questão e entre eles optamos em destacar alguns momentos do que poderíamos chamar, na esteira de Garaudy (1980), da descida do Corpo e da Dança ao mais baixo escalão de uma sociedade, em consequência do desenvolvimento de diferentes concepções de vida, de Homem e de mundo.

Lembramos que o nosso objetivo, ao percorrer a história da Dança, é identificar as concepções de Corpo subjacentes a alguns de seus momentos principalmente àqueles de rutura. Neste sentido, efetuaremos alguns saltos no tempo e por vezes omitiremos alguns de seus personagens o que, para uma análise histórica da Dança, pode parecer um descuido.

2.2.4.1 – Da essência à disciplina

As ruturas que vamos aqui caracterizar como sendo a mudança de foco, de objetivo e de intenção das ações da Dança, sempre ocorreram e desde a Idade Antiga podem ser reconhecidas.

H'Doubler (1998) nos recorda que a Dança em seus primórdios era praticamente instintiva e espontânea em suas formas, no entanto seus propósitos eram sérios e por vezes utilitários, seu grande valor residia junto à religiosidade e a socialização. O Corpo era vivido com a comunidade e é impossível precisar se seus movimentos em situação de Dança tinham já uma intensão estética ou correspondiam apenas à necessidade de comunicação. O que é certo no entanto é que nesta época já se pode reconhecer o enorme poder de influência e de socialização da Dança junto a uma comunidade.

Ao voltar nossas reflexões para a cultura Helénica Clássica verificamos que o movimentar, o exercitar e o dançar continuavam associados a momentos de celebração do homem livre e das camadas mais privilegiadas da população. Platão (428-347 a.C.) entende a Dança como a harmonia entre Corpo e espírito.

Na educação das crianças a Ginástica e Dança estavam presentes como parte do processo de formação mas também como uma iniciação à luta, uma vez que permitia desenvolver a força e a agilidade necessárias à atividade militar. Era acessível a todos os cidadãos e, somente com o declínio da cultura grega, a dança perde o carácter educativo e de formação e passa à esfera do entretenimento. O Corpo aqui deveria ser belo e harmonioso ao mesmo tempo em que precisaria ser forte e disciplinado (Boucier, 2001).

A cultura Grega desenvolveu uma estética que lhe era própria. As artes, a filosofia, a vida comunitária, as relações pessoais, possuíam uma dinâmica de difícil entendimento por aqueles que não vivem as suas premissas, as suas crenças. Quando das conquistas Romanas, cabe ressaltar que o confronto não se deu somente no controle de territórios, mas principalmente no confronto de ideias. Os Romanos eram substancialmente diferente na forma de pensar o mundo e as pessoas. No entanto, na ânsia da conquista, também a cultura foi pilhada e comprometida. No que diz respeito a Dança, esta era para os Gregos fonte de manifestação da vida, neste sentido é possível identificar como esta manifestação muda o sentido de sua ação.

[...] the Greeks lived their dances; the Romans copied their forms. As a result, the exaltation expressed through the bodily power of Greeks becomes licentious in the hands of the Romans. Dance became a source of entertainment, indulged in more for sensual delight than for an expression of the artistic nature. The Romans did

not find in the human form a revelation of spiritual realm; they saw only the body in the body. (H'Doubler, 1998, p. 10)

O Corpo não mais é caracterizado como meio de exaltação da vida mas como objeto de prazer imediato. Mas ainda deveria continuar forte e disciplinado.

Seguindo o curso dos acontecimentos, percebe-se que um outro momento marcante para a descaracterização da Dança e do Corpo que dança, como meio de representação da vida, deu-se na Idade Média e foi fruto de um Cristianismo puritano.

Segundo Freire

[...] existem tratados da Idade Média onde a dança consta como expressão artística sem técnica constituída, mas estes tentavam retratar as danças da cortes, danças populares levadas aos salões da nobreza pela classe burguesa que estava se aristocratizando, e nesse momento se afastando das suas origens para que, com seus bons modos, polidos e domesticados, fossem aceitos nas cortes dos senhores feudais. (2005, p. 20)

Não podemos esquecer que neste período só a alma é que tinha valor e o Corpo era o “poço dos pecados” fonte de todo prazer mundano. Era mesmo o inconveniente para se chegar ao céu onde só a alma poderia habitar.

A Igreja, enquanto instituição ligada ao poder, [...] “valorizava a domesticação do movimento, para manter o corpo reprimido, o corpo fechado, o corpo vestido, e o Ballet das Cortes parecia uma saída muito inteligente” (idem, ibidem, p.19).

Começou-se assim as oposições entre o bem e o mal, sendo o primeiro associado às coisas da alma e naquele momento guiadas pela religião, e o segundo atribuído a tudo que estivesse relacionado com o Corpo. Deste modo, o Corpo foi ignorado, renegado e castigado, conseqüentemente tudo que estivesse a ele relacionado também era considerado igualmente mal e banido (Garaudy, 1980).

Somente na Renascença, onde os homens assumem que a cultura era necessária à vida e não poderia mais estar subjugada aos interesses religiosos, é possível identificar um resgate à Dança e ao Corpo com aspetos celebrativos de uma vivência em comunidade, fruto de um momento de experimentação do Homem.

Foi o momento de florescimento das Artes em todas as suas manifestações. A Dança ressurge, ao princípio como expressão popular, novamente presente nas festas e comemorações das pessoas comuns, paralelamente começa a se desenvolver também nas Cortes, no meio Aristocrático, já não mais com tanta naturalidade, mas não deixa de estar presente (Boucier, 2001).

É possível perceber mais uma rutura no fazer da Dança que passa a existir em dois contextos distintos: no meio rural, onde desenvolve-se “naturalmente” e que de

algum modo originaram o que hoje consideramos como Danças Folclóricas e no ambiente aristocrático que propiciou o desenvolvimento de uma Dança estilizada.

O movimento e a relação entre os Corpos, bem como a relação com a música, caracterizam estas diferenças. Na primeira está presente a vitalidade, a espontaneidade e o envolvimento entre todos os participantes, dançarinos, músicos e a população em geral, já na segunda percebe-se os movimentos contidos, um maior cuidado com a forma de desenvolver os pequenos detalhes, ou pequenos passos e a relação social de hierarquias, modos e costumes.

However, in their separate trends they existed side by side, and each continued to influence the other, the folk spirit generating vitality for new social forms, and the formalism of the aristocratic forms contributing a polishing influence to the cruder folk form. (H'Doubler, 1998, p. 20)

Deste modo a Dança mais uma vez passa a fazer parte da vida das pessoas embora, cada vez mais, refletindo as premissas e valores contidos em cada contexto.

De modo particular a Dança, que a princípio começou a ser desenvolvida na Corte – *Ballet de cour* – percorre um caminho rumo a uma especificidade técnica cada vez maior.

Quando passa a integrar a *Académie Royale de Musique et Danse*, Paris 1662, tinha como objetivo e justificação para obtenção do “Título de Arte” o desenvolvimento e aprimoramento da técnica. Para ser reconhecida pela sociedade sacrificou a expressividade, a espontaneidade, a própria vitalidade tão próprias da Dança, em função de uma sistematização, padronização e simetria, que correspondiam aos ideais clássicos da época.

Estas e outras questões fizeram com que a Dança passasse a ser desenvolvida tendo por referência um quadro bem definido e um conjunto de regras codificadas o que favoreceu o estabelecimento de um academicismo.

Na verdade este era mesmo o propósito dos Mestres de Dança pois acreditavam que assim a Dança tornava-se autónoma (em relação a outras artes) e eles, por sua vez, reconhecidos como seus detentores.

“O essencial, a partir daí, era a clareza, o equilíbrio e a ordem, mesmo que isso levasse a rigidez. A arte se separava da vida e de sua expressão” (Garaudy, 1980, p. 32). Nasce então a Academia de Dança Francesa e a Dança é elevada à posição das outras Artes, nomeadamente à Música.

À revelia de todo um sistema, artistas buscaram introduzir em seus objetos artísticos outros olhares e concepções de mundo. Um desses exemplos pode ser identificado nas proposições para a Dança elaboradas por Jean Georges Noverre (1727 - 1810) – *Ballet d'action*.

Este coreógrafo procurou trazer de volta para a Dança toda expressividade e comunicabilidade que sempre lhe fora inerente mas, que encontrava-se em desacordo com a estética proposta para seu tempo. *Lettre sur la Danse*, publicada em 1756 apresenta suas premissas entre as quais explicita que

[...] *l'action en matière de danse est l'art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs.* (Noverre in Ginot & Marcelle, 2002).

Para Noverre, a Dança deveria ser mais do que um virtuosismo físico, deveria ser um veículo da comunicação e meio de expressão entre os homens. As características físicas dos bailarinos deveriam ser consideradas tanto para seu desempenho quanto para sua expressividade, ou seja era “preciso estar atento às qualidades físicas do intérprete para, a partir delas construir a expressão” (Monteiro M. , 1998, p. 147). O Corpo neste contexto era o meio pelo qual as emoções poderiam ser vistas.

Para Monteiro, Noverre “deixa implícita uma continuidade entre o universo da natureza, configurado nas qualidades do intérprete, e o universo propriamente da cultura, que as trabalha criando os vários géneros poéticos (Idem, Ibidem, p. 152). Ainda para a autora, Noverre almeja que os Corpos em movimento de Dança possam explorar as variadas faculdades de expressão de modo a deixar evidente as infinitas possibilidades do bailarino, tanto físicas quanto morais, de executar a sua Dança.

Destaca-se que suas ideias, só foram de facto compreendidas e concretizadas dois séculos depois de terem sido propostas.

É facto também que o Ballet de Ação, como foi denominado o modo de desenvolver a Dança segundo as premissas de Noverre, logo foi substituído pelo Ballet Romântico, este sim em consonância com os ideais do século XIX.

Rompe-se com a estética até então desenvolvida e foca-se em temáticas fantasiosas, sobrenaturais, e ao mesmo tempo românticas. Deste modo a hegemonia da Dança académica começa a fincar seus alicerces no seio de uma sociedade que entre outras questões valoriza a técnica mas se esquece do homem (Ginot & Marcelle, 2002).

O Corpo assume a caracterização da obra, os personagens são bem definidos, o masculino é forte, o feminino aproxima-se de figuras etéreas, leves, ágeis, e embora fortes, não permitem transparecer esta força em suas ações. A hierarquia das relações pessoais é transposta para a obra da Dança. Começam a surgir as figuras de primeira bailarina diferente da do Corpo de baile. Este último é caracterizado por ser um conjunto homogéneo, dando a ideia de um só Corpo.

Neste período, o Corpo estava a serviço da coreografia tendo que se adaptar às exigências de uma única “mente criativa”, a do coreógrafo, assumindo uma métrica

que não lhe era própria mas que era-lhe imposta pela música, e ocupando um espaço definido, pré determinado e limitado.

O Corpo era assim objetivado, funcional, ainda que o quisessem belo, harmónico e expressivo.

No início de 1900 a forma de desenvolver a Dança começa a mudar, o foco não mais era a disciplina dos corpos em movimento mas sim a singularidade destes. Os objetivos estavam fixados na procura ou pesquisa de novos movimentos que pudessem articular mais as questões relacionadas agora, ao poder Ser do que ao poder fazer.

François Delsarte (1811 – 1871), Èmile Jaques-Dalcroze (1869 – 1950), Rudolf Von Laban (1879 – 1958), Isadora Duncan (1877 – 1927) e Mary Wigman (1886 – 1973) na Europa, Loïe Fuller (1862 – 1928), Ruth Saint Denis (1879 – 1968), Ted Shawn (1891 – 1972) nos Estados Unidos, formam um seleto grupo de personalidades que deixaram sua marca e iniciaram uma nova fase para o desenvolvimento da Dança.

Seus trabalhos já estão estandardizados e divulgados, neste sentido não iremos nos ater em apresentar detalhadamente suas propostas, no entanto, por serem considerados os precursores da Dança Moderna, é de nosso interesse verificar o que mudou na concepção de Dança e na relação com o Corpo à partir destes.

Não esquecemos porém que a época em que estas ideias foram surgindo predominava ainda toda uma concepção filosófica ancorada nas premissas cartesianas onde

[...] The human subject is constituted through de mind and the mind ... is wholly distinct from the body. Western cultural thought since the enlightenment has been dominated by privileging of the rational thinking subject and the negation or relegation of the other to a subservient position. Rationality takes precedence over the emotions, idealism over materialism, culture over nature, objectivity over subjectivity. In a rationalized and technocratic culture such as ours, the mind and the body stand in binary opposition, with the former being placed under the category of culture and the latter under that of nature. (Thomas, 2003, p. 6)

François Delsarte (1811 – 1871) foi quem primeiro buscou ultrapassar as “barreiras estabelecidas” e com persistência buscou estabelecer uma nova “estética do gesto” que se diferenciava da então gestualidade tradicional desenvolvida na Dança Clássica⁹. Podemos dizer que foi um dos pioneiros na análise do movimento humano e consequente associação destes aos sentimentos, vontades e impressões de quem os executava. Confrontou a linguagem gestual com a linguagem verbal e identificou a interdependência de uma em relação a outra.

⁹ Iremos nos referir a Dança clássica para o conjunto de ações desenvolvidas no contexto do *Ballet de court*, o *Ballet d’action* e o *Ballet romantic*.

Embora inovador em sua forma de compreender o gesto e o movimento, suas ações ainda refletem uma dualidade própria da época e evidencia o Corpo, mais precisamente a parte superior do tronco (cintura escapular) o responsável pela expressão (Madureira, 2002; Ginot & Marcelle, 2002).

Para Louppe (2000) foi Delsart quem primeiro rompeu com a limitação estética da *mimése* e começou a olhar para o Corpo como possível produtor de significados. O Corpo passa agora a um espaço de criação e não só reprodução.

Pode-se inferir que foi desta rutura que novas propostas de movimento para a Dança foram estabelecidas, no entanto a percepção dualista continuou a ser mantida, o Corpo ainda era visto como veículo da alma.

Neste mesmo período outros movimentos artísticos começam a propor novas formas de manifestações, e artistas associam-se às ideias da *Art Nouveau*, do Simbolismo, Pós-Impressionismo, entre outras. As obras de Edgar Degas (1834-1917), Auguste Rodin (1840-1917) e Claude Monet (1840-1926) são exemplos do que se pretendia retratar: o Ser por detrás de um Corpo, de um gesto, de um movimento.

O Corpo quotidiano, normal, não estereotipado, volta a ser considerado veículo de expressividade. **O Corpo volta a ser sujeito.**

2.2.4.2 – A construção de novos olhares

Na trilha de Delsarte, deparamo-nos com os trabalhos desenvolvidos por Émile Jaques Dalcroze (1869-1950). O grande diferencial de sua obra está no estabelecimento da relação entre o ritmo e o movimento, a subsidiar o desenvolvimento de uma metodologia de educação pelo “movimento rítmico”.

Em suas pesquisas, a temporalidade presente na ação/execução dos movimentos foi explorada de diferentes formas, associadas à respiração, aos batimentos cardíacos mas principalmente no controle do tonos muscular e na disciplina métrica que o indivíduo deveria seguir.

Ao referir-se à Dança, Dalcroze a tinha como a *l'art d'exprimer les émotions à l'aide de mouvements corporels rythmés* (Dalcroze, 1965, p. 121). O entendimento de que não era o ritmo o responsável pela expressividade do movimento mas sim a forma como esse movimento era “articulado esteticamente” que lhe imprimia as características de uma ação artística e expressiva. Seus estudos indicavam também que a Dança poderia desenvolver-se independente de uma relação com a música, mas nunca seria possível desenvolvê-la alheia ao ritmo corporal de seu executor.

O Corpo, em movimento de Dança, evidencia a percepção do sentido do movimento, o que hoje é chamado de cinestesia ou sentido cinestésico. É interessante perceber que mesmo ao propor uma sistematização métrica ao movimento, o que hoje poderia ser associada a uma ação puramente mecânica, Dalcroze indica que o

movimento com objetivo nele mesmo não representa nada, seu valor reside no sentimento que o inspira.

Na concepção deste estudioso, a Dança só teria sentido se exprimisse a plenitude das emoções humanas. Indicava, ainda, que *la danse de demain soit une danse d'expression et de poésie. Une manifestation d'art, d'emotion et de vérité* (idem, ibidem, p. 131).

Se no Século XIX a Dança torna-se autónoma por meio da sistematização e denominação de seus movimentos, pela disciplina a ela empregada e mais, por induzir a submissão dos movimentos corporais a uma lógica racional submetida a uma codificação específica (Faure, 2001), no Século XX esta autonomia se faz justamente pelo oposto, ou seja, pela busca de uma autenticidade expressiva, uma autenticidade motora, uma estética que permita revelar o **sujeito da ação**.

Rudolf Laban (1879-1958) foi discípulo de Dalcroze e até hoje suas percepções sobre o movimento e a Dança ecoam junto à cultura ocidental. Mais precisamente têm contribuído para o desenvolvimento de práticas pedagógicas ao ensino da Dança na Europa e nas Américas.

Laban inicia seus trabalhos com o intuito de aprimorar as ideias de seu mestre. Estabelece um sistema de compreensão do movimento não só por meio da métrica, ou da temporalidade, mas emprega como parâmetro de análise também a espacialidade, a dinâmica e o fluxo da ação. O método proposto é amplo o suficiente para que se perceba tanto a subjetividade presente na expressividade do movimento quanto para analisá-lo objetivamente.

O fascínio pelas infinitas formas do movimentar fez com que este coreógrafo explorasse os mais diferentes aspetos da ação motora, pesquisando sobre o Corpo em movimento, sua eficiência ao trabalho, formas de otimizar a ação entre outras vertentes.

Não só na Dança os estudos de Laban foram reconhecidos mas também junto a atores, terapeutas e outros profissionais. O Corpo na visão de Laban é um Corpo integrado onde todos os seus domínios eram valorizados. De tal modo valorizava o Ser humano, cada um com sua especificidade, com suas diferenças. Integrada também era sua Dança e para presentificá-la começa a utilizar-se de diferentes movimentos. (Laban R. , 1975a, 1975b, 1978).

Em um período onde o positivismo imperava, a racionalidade do Corpo e a objectividade para suas acções prevaleciam. Neste contexto é pertinente invocar a forma de referência para a ação do bailarino proposta por Laban: a *kinésfera*¹⁰. Embora

¹⁰ Também chamada de Cinesfera, busca identificar uma esfera dentro da qual acontece o movimento do Homem. "É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. O centro da cinesfera é o centro do Corpo do agente. [...] Determina o limite natural do espaço pessoal [...] delimitado espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção a partir de um ponto de apoio. [...] A cinesfera é

permitisse uma movimentação em todas as direções e planos, e possibilitasse a liberdade de ação, não deixa de ser uma forma geométrica, devidamente estruturada, com ângulos bem definidos. No entanto, desta forma racional, objetiva, o coreógrafo vislumbrava a subjetividade e aqui, também, reside um dos grandes diferenciais deste criador, a objetividade pode ser subjetiva, singular. Suas análises voltam-se para a emergência da ação, ou seja para o impulso que origina a ação, o *Effort*.

Effort é um termo que ficou associado à proposta de Laban e supera o entendimento que uma simples tradução – esforço – pudesse conferir.

Contém nele “qualidades”- tais como o peso, o tempo, o espaço e o fluxo – que variam em quantidade e em intensidades, de tal modo que trançando o quadro das suas combinações possíveis, se obtém os diversos tipos de movimentos dançados. (Gil, 2001, p. 16)

Effort pode então ser compreendido como a pulsão, ou ainda, o ritmo dinâmico do movimento.

Esforço não foi formulado no método Laban em termos quantitativos, refere-se a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluências que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente (Rengel, 2003, p. 60).

O trabalho desenvolvido por Laban é então reconhecido pela capacidade de integrar a tríade Corpo, pensamento, ação. Ainda hoje o método Laban é utilizado, em diferentes países, junto ao ensino da Dança e em distintos contextos (Marques, 1996, 1999, 2003).

Também na América o movimento de ruturas com formas estereotipadas de ver o movimento e o Corpo de quem dança se fez presente com toda força. Associa-se a um grupo de personalidades, denominadas de primeira geração da Dança Moderna, as características que até hoje conhecemos deste género de Dança. Deste grupo iremos destacar duas personalidades: Isadora Duncan (1878-1927) e Loïe Fuller (1862-1928).

Duncan ficou reconhecida como a revolucionária, que despiu-se de todas as amarras para voltar aos preceitos geradores de uma Dança que visava a exaltação da vida, a natureza do Corpo. Instituiu a expressão do indivíduo por meio do movimento que lhe é múltiplo mas singular, e busca a origem deste movimento, o ponto central de sua emergência.

também o espaço psicológico, a partir da qual toda expressividade guarda coerência. (Rengel, Dicionário Laban, 2003, pp. 32,33)

O Corpo para Duncan é o centro e neste emerge toda a vitalidade do movimento. As formas buscam inspiração na natureza bem como os ritmos, que se pretende natural. É a proposta para se observar um corpo naturalizado e expressivo e para viver com liberdade (Baril, 1977).

Loïe Fuller pode ser considerada uma das precursoras das interações entre as tecnologias e a Dança. Ao integrar luz e imagens ao movimento e por este levar a novas sensações de formas e cores, estabelece uma estética diferenciada para a Dança de sua época. Seus movimentos em serpentina, ondulados e espiralados sobressaem por meio da dinâmica empregue aos braços e do movimento das saias (vestes) incorporadas ao movimento próprio do dançar. As noções de instabilidade do movimento por ela empregadas eram novidades no cenário da Dança, eram verdadeiros experimentos e, experimentar novas possibilidades do movimento do Corpo na Dança, integrando-os a outros elementos era o seu desafio. “Fuller chegou a escrever sobre o corpo do dançarino, como sendo apenas um instrumento que lhe permite invadir o espaço de vibrações sonoras e assim exprimir as emoções humanas” (Baril, 1977, p. 37).

De comum nestas duas abordagens destaca-se que ambas as personagens ousaram explicitar suas ideias e romperam com uma organização há muito estabelecida, quebraram paradigmas.

O Corpo passa a ser um Corpo expressivo, naturalizado, embora visto de forma diferente. Enquanto Duncan vai em busca do que é natural, Fuller integra as tecnologias à sua Dança, utiliza-se dos recursos que lhe permitem criar imagens quase ilusionistas e, neste conjunto de recurso, o Corpo é visto como mais uma ferramenta.

Muda-se a forma, muda-se a intenção, muda a relação do Corpo com o ambiente. O Corpo na Dança é outro. Sofre alterações em função das técnicas utilizadas que, por sua vez, objetivam criar novas linguagens que utilizam-se do Corpo como expressão. Em função da sociedade e do momento em que vive o Corpo traz marcas e significados que o caracterizam, que o tornam singular (Ginot & Marcelle, 2002).

É de nosso interesse destacar que mais do que alterações técnicas do movimento, o que merece nossa atenção para este período é principalmente a mudança na forma de pensar que antecede a elaboração da técnica. Para compreendermos o significado desta mudança é necessário entender como se constitui uma técnica.

2.2.4.3 – As técnicas do Corpo e as técnicas da Dança

A técnica como bem se sabe, sempre esteve presente nas ações do homem, conseqüentemente é inerente ao ato de Dançar. Mas quando nos referimos as técnicas, mais do que a uma ordenação de passos, modos determinados de deslocamentos no espaço, estamos nos referindo ao modo como o corpo é idealizado e utilizado no contexto da Dança.

Para Marcel Mauss (1974) quando se objetiva desenvolver um estudo sobre o homem, torna-se imprescindível decifrar como a sociedade na qual este homem habita, insere-lhe modos próprios para a utilização do seu corpo e conseqüentemente de seu movimento.

É realmente instigante revisitar um texto escrito na década de quarenta do século passado e perceber que algumas das questões ali formuladas ainda servem para os dias atuais. Muda-se o contexto mas a essência do pensamento permanece. Dito isso, nos é lícito abordar as questões das técnicas do movimento referenciadas pelos estudos de Mauss e associá-las também à Dança.

Este autor narra um facto específico logo no início de seu texto que mostra o quanto o modo como aprendemos ou incorporamos um determinado gesto ou movimento em nossas ações quotidianas ficam registados em nossas vidas e, sempre que solicitado ou quando somos postos em uma situação semelhante, em um primeiro momento é ele que emerge.

[...] nossa geração aqui assistiu a uma transformação completa da técnica: vimos o nado clássico e com a cabeça para fora da água ser substituído pelos diferentes tipos de *crawl*. Além disso perdeu-se o costume de engolir água e cuspi-la. [...] enfim, ainda faço esse gesto: não posso desembaraçar-me da minha técnica (Mauss, 1974, p. 212).

A especificidade é o que caracteriza a técnica revela este mesmo autor e vai além ao afirmar que é cada sociedade que estabelece as características que lhes são convenientes e necessárias, sendo passível de identificação em toda atitude corporal.

A absorção destas técnicas pode no entanto ocorrer sob dois aspectos: o da imitação e o da educação. O primeiro corresponde muitas vezes a um determinado modismo, ou influência que por detrás do gesto, do movimento, trás incutida toda uma gama de intenções e representações que aproxima o imitador de quem ele imita.

[...] A criança ou o adulto imita atos que obtiveram êxitos e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas que confia e que têm autoridade sobre elas. O ato impõe-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo (Ibid. 1979 p. 215).

É pela educação que assegura-se que as técnicas sejam absorvidas e, ainda hoje, isto é evidente. Como andar, como comer, como nos comportar, executar tarefas – das mais simples às mais complexas – nos foi ensinado. Não queremos entrar aqui na questão do que é nato e do que é adquirido, mas pensamos ser oportuno percebermos que mesmo as ações, consideradas próprias dos seres humanos – as locomotoras por

exemplo – são aprimoradas e conseqüentemente modificadas em função de uma melhor eficácia e por isso mesmo, transmitidas.

Outro fato curioso é observar nos relatos de Mauss que o mesmo, por um bom tempo, considerou técnica somente àquelas ações humanas que utilizassem de um instrumento. No entanto, este autor revela que ampliou sua compreensão sobre o termo quando refletiu os estudos platônicos e deparou-se com as chamadas técnicas da música e também da Dança. Assim “concebeu que o corpo humano é o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo” (Mauss, 1974, p. 217).

Antes de desenvolver qualquer técnica com a utilização de instrumentos, há o desenvolvimento de uma técnica corporal.

Mauss ao abordar os princípios de classificação das técnicas corporais irá sistematizar, categorizar, por sexo, idade, rendimento, e também pelo modo como estas são transmitidas. Referente as técnicas da Dança, destaca a classificação proposta por Curt Sachs¹¹ que estabelece uma Dança em repouso e uma Dança em ação embora não concorde muito com a divisão colocada sob o critério de gênero.

Evidencia a necessidade de contextualizar as danças para que se possa compreender as suas técnicas citando os exemplos dos “maori” que “saracoteiam muito, sem sair do lugar, ou deslocam-se muito quando têm espaço” (Mauss, 1974, p. 228).

Para Mauss a abordagem do sociólogo frente ao seu objeto de estudo deve ser complexa, envolver tanto os aspectos biológicos, psicológicos e sociais pois uma questão que possa parecer natural em uma sociedade, na realidade, é histórica ou cultural.

Técnicas e tecnologias fazem parte da história da Dança, seu uso reforça a expressão de visões de mundo, de culturas através da arte e através dos corpos que se movimentam e se imobilizam em cena (Siqueira, 2010, p. 45).

Foster (1992) ao assumir que toda forma de Dança é cultural, enfatiza que seus movimentos são executados utilizando-se de estratégias e ou mecanismos que lhes permitem uma determinada especialização e conseqüente significação. Estas são construídas e consolidadas por diferentes grupos que possuem uma mesma concepção sobre o que é Dança e como deve ser desenvolvida. Para a autora o Corpo do bailarino é representativo de tudo o que ele viveu bem como de tudo o que ele acredita. Neste contexto, as técnicas são identificadas como possibilidade de desenvolver Corpos adequados às disciplinas propostas. Cada técnica de Dança desenvolvida contribui para

¹¹ Curt Sachs (1944) *História universal de la danza*. Buenos Aires, Centurion

a consolidação de uma determinada estética, de um padrão de movimento, de uma compreensão sobre o fenómeno.

De modo específico, as técnicas revelam os novos modos ou proposições de formas de pensar e executar o movimento em Dança e, assim, promovem mudanças na forma de compreender o Corpo na Dança.

Para Hercoles (2010) a passagem do século XIX para o século XX evidenciou uma série de mudanças e as premissas, até então aceitas no âmbito da Dança, foram postas em causa. Os excessos do formalismo presente no Ballet Romântico passaram a ser questionados bem como o modo de desenvolver Dança que até então estava consolidado. Abriu-se espaço, então, para uma primeira bifurcação em seu contexto.

Duas linguagens distintas foram desenvolvidas. Por um lado com Michel Fokine (1880-1942), que apresentou uma nova roupagem ao Ballet Romântico estabelecendo o Ballet Moderno. Em sentido oposto, a constituição do que então conhecemos como Dança Moderna pela consolidação das ideias advindas de Isadora Duncan (1877-1927). É nesta vertente que iremos direcionar nossa atenção.

2.2.4.4 – As fraturas e superações no desenvolver da Dança

A Dança Moderna traz implícita em suas ações indagações referentes aos padrões pré fixados explícitos nos movimentos dos corpos do Ballet Romântico. Indaga a necessidade e validade de um Corpo moldado, questiona o valor de uma Dança fantasiosa que direciona o seu fazer para fora da realidade.

Em sua gênese a Dança Moderna incita o sujeito a voltar-se para si, para o seu contexto e afastar-se das ações que o impelem a estar longe do que se vive e, muitas vezes, o alienam de tudo e de todos.

Esta forma de fazer Dança pode ser associada às grandes mudanças que ocorreram neste período junto as ciências, as artes, a filosofia.

Para Gitelman (1998) a Dança Moderna distingue-se pelo conjunto de decisões e atitudes individuais e artísticas e caracterizam diferentes fases em seu desenvolvimento.

A dança moderna almejou imitar a natureza, tal qual propunha Aristóteles e a maioria dos artistas do século XVIII. A dança moderna foi também um veículo de expressão pessoal e de emoção, seguindo os princípios básicos do grande movimento romântico. Ao abarcar a noção de que a prioridade do artista era a manipulação consciente do código da dança, a dança moderna tornou-se formal, passando, num piscar de olhos, a uma fase de pluralismo e de tolerância. (Idem, *Ibidem*, p. 10)

Seus expoentes buscavam uma nova forma de expressar seus sentimentos e também, compreendê-los.

Os modernistas viam na dança uma linguagem que propiciava o cruzamento de diferentes disciplinas artísticas que lhes permitissem associá-las a um imaginário do Corpo em transformação. Uma Dança assim configurada renascia como arte de síntese, que interpela o seu tempo, respondendo ao almejado ideal da obra de arte total. (Roubaud, 2010, p. 193)

Isadora Duncan é a precursora no entanto, outros personagens surgem em cena e contribuem para o desenvolvimento cada vez mais dinâmico desta abordagem de fazer e viver a Dança.

Entre seus adeptos destacamos duas personalidades: Mary Wigman (1920 - 1960) e Martha Graham (1930 – 1970).

Contemporâneas de uma época em que a Dança explorava novos rumos e formas, cada uma, a seu tempo e a seu modo, dispuseram-se a pesquisar novos movimentos, intencionalidades, formas de expressar-se, de agir e, também, sentir por meio da Dança.

De Wigman destaca-se a *Ausdrucktanz* (literalmente, a dança da expressão). A Dança de Wigman é composta de polaridades, ou melhor, é toda trabalhada e desenvolvida enfatizando as possibilidades de oposição. Estas não eram referentes somente ao movimento do Corpo tais como a tensão e o relaxamento, contração e extensão, mas principalmente às oscilações emocionais.

Para Wigman o bailarino tinha que descobrir a **sua Dança, personificar seus movimentos**, e desta forma expressar a sua natureza. Wigman não instituiu uma técnica, mas uma abordagem de trabalho com o Corpo. Caracterizada como expressionista traduz na sua Dança toda a angústia após a I Guerra e o período que antecede a II Guerra Mundial.

[...] o corpo deveria estar apto a atingir uma marcada autenticidade expressiva, e a procurar a intensidade expressiva construindo imagens da transfiguração e de violências, capazes de convocar o lado obscuro da natureza humana. Esta seria uma representação possível, através da linguagem do corpo, da tragédia existencial do Homem. (Roubaud M. L., 2001, p. 82)

É de destacar que o período vivido pela Alemanha entre a I e a II Guerra Mundial caracteriza-se por um momento de inúmeras dificuldades mas de grande efervescência intelectual.

A Dança, neste contexto, comungava com a Filosofia na busca de suas essências como também aproximava-se dos distintos movimentos artísticos, entre eles o Expressionismo. Pela Dança, **volta-se o olhar para dentro, para a pessoa**, como se,

assim, fosse possível desvincular-se de todo um ambiente caótico instalado à sua volta. Ao mesmo tempo, o bailarino em sua busca interior, procura explicitar/expressar este mesmo contexto colapsado pelas transformações sociais, políticas e culturais.

Martha Graham, do outro lado do oceano, vive uma realidade distinta, mas nem por isso desprovida da reflexão social e política. Sua Dança problematiza as questões vividas na América em um momento de grandes tensões e conflitos mundiais.

Tanto sua Dança quanto os movimentos que a envolvem emerge de sua percepção de ser a Dança a celebração da vida. Neste sentido as ações estão totalmente voltadas para a organicidade do Corpo, a respiração e a fonte de energia que impulsiona o Homem a agir.

Seus movimentos, centrados no eixo vertical do Corpo, caracterizam expansões – *release* – e recolhimento – *contraction* – são contrapontos totalmente conscientes tanto do poder e controlo da respiração quanto da energia proveniente do plexo solar¹². Para Graham, **Corpo e alma são unificados** e a Dança permite viver a **totalidade** do **Ser**.

Na técnica Graham o Corpo, contorcido quase sempre, está mais próximo do chão. Os pés, normalmente descalços, são pontos de fixação de uma ancoragem como se quisesse revelar que o tempo é o de agora, o tempo vivido, não o projetado e nem o sonhado.

Movement never lies. The body is a very strange business. The chakras awake the centers of energy in the body, as in kundalini yoga. The awakening starts in the feet and goes up. Through the torso, the neck, up through the head, all the while releasing energy. (Graham, 1992, p. 122)

A pujança de sua interpretação, de sua coragem e de sua vontade, fizeram com que Graham fosse a referência para a Dança Moderna em todo o mundo. Mesmo desenvolvendo uma técnica exigente, diretiva e centralizada, desafiava a todo o tempo o equilíbrio. O Corpo do bailarino era treinado para controlar a força e as tensões entre energias opostas. Seu modo de compreender e fazer Dança cativou jovens de ambos os sexos e sua técnica é até hoje desenvolvida. Sua companhia – *Martha Graham Dance Company* – é considerada uma das mais conceituadas e antigas dos Estados Unidos da América.

É evidente que a Dança Moderna propiciou uma outra relação e apreensão do Corpo. Por ter como premissa os questionamentos ao que se está, possibilita o surgimento e desenvolvimento constante de novas propostas para a Dança e novos

¹² Ponto existente no corpo humano aproximadamente quatro dedos abaixo do umbigo.

olhares para o Corpo. As ruturas podem ser consideradas como sua marca e a mudança de paradigmas seu sentido.

Interessante destacar a visão da pesquisadora Gitelman (1998) ao abordar estas ruturas e evidenciar que estas também aconteceram em referência às premissas postuladas pela Dança Moderna, mais especificamente às propostas por Graham.

Graham foi comparada a uma árvore enorme e viçosa da qual sementes que caem tentam crescer, mas são impedidas por falta de sol e de nutrientes. Para que possam vencer, as sementes se vêem obrigadas a se afastar, a fim de encontrarem luz e nutrientes. (Gitelman, 1998, p. 16)

Neste período (metade do século XX) as bases de sustentação para as artes, de uma forma geral foram estremecidas. Quase tudo foi posto em causa, desde a concepção sobre o que pode ser considerado um objeto artístico, sua constituição até os questionamentos sobre o papel ou a função das Artes no panorama da época.

No contexto da Dança não foi diferente. Ao acompanhar os movimentos artísticos da época, surgem novas questões para antigos problemas: o formalismo das técnicas, só que agora das técnicas de Dança Moderna; a especialidade em detrimento da diversidade; os espaços de dança e para a dança; o tempo e o movimento, enfim, várias questões despoletaram críticas, e estimularam ruturas.

Rompe-se com o que está posto e busca-se ir o mais distante possível do antigo formato. São os extremos, são os opostos, continua a dualidade. Não mais o dualismo corpo e alma, mas a dualidade das ações.

Merce Cunningham (1919-2009) foi um marco. Para Gitelman (1998) foi através dele que teve início a grande mudança estética dentro do mundo da Dança.

De fato, Cunningham desenvolveu uma nova forma de usar o movimento. Sua Dança rompeu com tudo o que até então tinha sido feito neste contexto. As questões focaram-se no espaço, no tempo, e na dinâmica do movimento. Admitia não haver pontos fixos no espaço e, em função disto, qualquer ponto era um ponto em potencial para a criação. Desenvolveu assim o conceito de descentralização.

Cunningham propôs uma organização do espaço onde não há hierarquia. De tal modo valorizava seus bailarinos estabelecendo princípios de igualdade entre os elementos de seu grupo.

[...] Merce Cunningham, assente numa ideologia igualitária, decreta uma organização espacial não-hierarquizada, valoriza a liberdade individual e estabelece princípio de igualdade entre os indivíduos. (Fazenda M. J., 2007, p. 79).

Este coreógrafo integra outros campos do conhecimento para a concepção e realização de sua obra. A absorção das premissas do físico Albert Einstein pode ser um

dos exemplos principalmente quando assume, com base na Teoria da Relatividade, que não há pontos fixos no espaço, de tal modo, não há pontos fixos em sua Dança.

Costumavam dizer-me que o centro do espaço era mais importante: que era o centro da atenção. Mas em muitas pinturas modernas tal não acontecia e a sensação de espaço era diferente. Por isso, decidi abrir o espaço, considerando-o igual, e qualquer local, ocupado ou não tão importante como outro qualquer. (Cunningham¹³, 1980, p. 17-18 apud Fazenda, 2007, p. 88)

Outro aspeto que muda radicalmente neste período diz respeito ao modo como a Dança é construída: o acaso é introduzido na criação da obra. A não linearidade passa a ser preponderante, estabelece-se o caos, e deste, suscita-se a emergência de novos movimentos, próprios de cada bailarino, em qualquer lugar, em qualquer tempo. O coletivo faz-se apenas pela presença física de várias pessoas no palco sem, contudo, necessitarem estar em interação ou, menos ainda, em uníssono.

Muitas outras questões foram introduzidas por Cunningham que alteraram a perspectiva para o fazer da Dança: a relação (ou a não relação) com a música, a introdução de programas computadorizados na criação coreográfica, a interação com as outras artes – sua parceria com o músico John Cage é fundamental para o desenvolvimento de seu trabalho – e o movimento pelo movimento. Para este coreógrafo o gesto dançado não necessita ter significado para ser considerado arte. O Corpo é válido como presença e basta-se a si mesmo.

O Corpo na Dança de Cunningham é o Corpo orgânico, os movimentos embora livres, possuem técnica, e esta acaba por ser fundamental em sua obra, pois permitia-lhe criar o novo, buscar o movimento que lhe completasse. No entanto, ao estabelecer um padrão para o seu movimento, novamente restringe e limita a possibilidade de criação para além da proposição que faz.

Uma questão posta por Gil (2001) e que poderíamos ampliar para um contexto mais atual diz respeito à procura, por parte dos bailarinos, de uma nova Dança que lhes completassem ou mesmo que suprisse suas necessidades. Ao referenciar-se a um grupo de jovens que experienciaram as novas ideias de Cunningham (década de 60) e logo a seguir desvincularam-se daquele trabalho e foram buscar outras linguagens no campo da Dança, questiona:

[...] que visavam esses jovens bailarinos e coreógrafos que a dança de Cunningham não lhes podia oferecer? Aparentemente a resposta é bem conhecida: a libertação dos corpos, o fim das imposições do estilo artístico, etc. Mas, se examinarmos esta libertação de mais perto, apercebemo-nos de que todo o processo

¹³ Cunningham, Merce (1980, 1991) *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschave*. New York: Marion Boyars Publishers.

de invenção de uma nova dança – dita pós-moderna – é muito mais complexa do que imaginávamos. (Idem, ibidem, p. 184)

Analisando as reflexões de Gil sobre esta questão, percebe-se que o paradoxo da liberdade e cerceamento do movimento também estava presente na ação de Cunningham e têm permeado o fazer da Dança até os dias atuais. Para os novos artistas este criador possui infinitas qualidades em função do que desenvolveu, mas deixa de ser considerado libertador e promotor de um movimento livre pois sua Dança pode assumir, também ela, um caráter repressivo.

Se, ao princípio, com a introdução do acaso em sua obra Merce Cunningham buscou romper com os movimentos advindos da Dança Moderna, as novas concepções propostas acabaram também por ser, elas próprias, cerceadoras de novas possibilidades.

Em síntese, nega-se uma proposta de movimento que restringe a liberdade em determinados aspetos e propõe-se outra que cerceia a liberdade em outros aspetos.

Cunningham desconstrói um Corpo, um movimento, mas os substitui por outro.

É esta a característica que vimos tanto na Dança Moderna quanto na Dança pós-Moderna: a rutura é feita com a negação e substituição do que se viveu.

Neste contexto é a vez do grupo do *Judson Dance Theater*, coreógrafos alegres, irreverentes e idealistas romperam, por sua vez, com as propostas de Cunningham. Negarem a negação.

Ao optarem por outros caminhos, procuravam entender a essência da Dança e/ou construí-la em uma época de grandes mudanças sociais e políticas.

Para Hercoles (2010) é inquestionável a realização dos chamados modernistas que produziram muito em tão pouco tempo. Em um período onde a busca por novas linguagens e pelo estabelecimento de novos sentidos em todos os campos do conhecimento, as mudanças preconizadas por estes pioneiros ainda hoje estão presentes. Os anos 60 e 70 foram marcados por uma nova reconfiguração tanto de ideias quanto das relações estabelecidas entre os sujeitos e seus objetos artísticos.

As noções de espetáculo e de representação desmoronam e o espaço descritivo, por elas proposto, se transforma em espaço perceptivo. Consequentemente, outros modos de construção e de recepção em dança são propostos, forçando uma grande mudança nos parâmetros habituais que, até então, definiam o que é dança. (Idem ibidem, p. 201)

Entre os participantes deste movimento, denominado de pós-moderno, podemos destacar entre outros: Yvonne Rainer artista que busca por um Corpo mais livre e procura novos espaços para desenvolver a Dança. Defende que as ações cotidianas são passíveis de serem vivenciadas em contexto de Dança; Trisha Brown criadora que investiga as questões referentes à acumulação de movimentos; Steve Paxton que

pesquisa as questões sobre a percepção do Corpo no contacto com outros Corpos e a emergência do movimento que advém destes momentos, a improvisação; David Gordon propõe o jogo entre teatralidade e Dança; Simone Forti que parte da pesquisa sobre os movimentos dos animais e os transpõe para o movimento do bailarino.

Podemos evidenciar que as ruturas no desenvolver da Dança voltavam-se para o Corpo em movimento, ou melhor em como movimentar o Corpo em contexto de Dança.

O corpo desta nova dança é um corpo que exprime, voluntaria ou involuntariamente, a desolação da vida urbana, a desumanização tecnológica, e a fragmentação das vivências quotidianas do tempo contemporâneo. E, pela sua aproximação ao homem comum, a democratização, mas também o seu reverso – os processos de massificação. (Roubaud, 2001, p. 105)

É possível identificar que o olhar e o compreender deste Corpo foi constantemente reorganizado e “nessa multiplicidade, por mais de dez anos a vanguarda da dança nos Estados Unidos foi comandada pelo movimento da Judson Memorial (Spindler & Fonseca, 2008, p. 327).

Este movimento muito influenciou o fazer da Dança e a conseqüente compreensão do Corpo que Dança onde é evidente e torna-se concreta a ideia de que qualquer Corpo pode dançar e qualquer lugar pode ser um lugar de Dança.

Na Europa um outro movimento começa a ser gerado, trata-se do Dança-Teatro que tem Pina Bausch como sua maior expoente.

Bausch promove por meio de sua Dança um religar do Homem ao mundo preenchendo o vazio de um Corpo em movimento, proposto pelos artistas pós-modernos americanos, com a essência de uma vivência personificada, repleta de sentidos, significados.

A tessitura de sua Dança perpassa o terreno da subjetividade, das memórias dos eventos vividos que convergem para um Corpo paradoxal movido tanto pela pulsão, pelo desejo, como pela consciência e reflexão.

Ao integrar vários elementos à sua arte, constrói narrativas, onde o ponto de partida são questionamentos feitos a si e aos seus bailarinos. Por entender que cada bailarino traz consigo a sua verdade, Pina Bausch busca entrar no universo singular de cada um e explorar suas emoções, sentimentos, memórias, sonhos. Solicita a todo instante que lhes sejam elaboradas respostas verbais, gestuais ou corporais aos inúmeros questionamentos que apresenta. Bausch expõe um mundo de complexidade e de sensações múltiplas onde a presença de um Corpo personificado se faz Dança, teatro, experiência de vida (Galhós, 2010).

Pina Bausch ao integrar diversas percepções sensoriais às suas criações estabelece, também, uma multiplicidade de possibilidades de organizar seus movimentos, sua técnica e seus códigos.

Artes plásticas, ópera, teatro, cinema partilham de seu universo em harmonia. Seu interesse estava não no movimento corporal dançante em si, mas no impulso, na vontade ou necessidade interna que dá origem à ação, que se revela através de imagens em movimento. Bausch estava interessada no drama. Antes que qualquer linguagem interviesse no seu jogo coreográfico, ela dramatizava, de muitas formas, as cicatrizes psíquicas do homem contemporâneo: “Eu tento achar o que eu não posso dizer em palavras (...) embora eu conheça, eu estou olhando para achar o que é”(Caldeira, 2010, p. 119).

Muito mais poderia ser falado sobre Pina Bausch, sua obra, suas ideias revolucionárias e o quanto influenciou o fazer da Dança na atualidade. Esta artista ao provocar um corte epistemológico no entendimento sobre a Dança e sobre o Corpo que Dança, possibilitou a emergência de uma outra lógica ao fazer da Dança. Não mais a negação. Não mais a substituição de uma arte por outra, de um modelo por outro. Pina Bausch consegue religar, por meio da promoção da dialógica do gesto, diferentes elementos que lhe permitem problematizar. Sua obra não traduz certezas mas é povoada de incertezas, desafios, mas também de esperança e amor.

Percebemos que para os artistas da chamada Dança pós-moderna americana o que importa é o movimento de cada um, por vezes sem técnica, em outras, seguindo orientações que possibilitam ser o Corpo apenas um Corpo em movimento, para Bausch o Corpo é a pessoa, é a sua emoção e sentimento frente à vida.

Para os pós-modernos, não há a preocupação com traduções temáticas conceituais, pelo contrário davam valor artístico à banalidade, ao comum e ao cotidiano. A dança pós-moderna busca a fusão da arte com a vida diretamente em experimentação, estilizando ou reproduzindo o cotidiano. O importante é o gesto, a experiência e o processo criativo. (Muniz, 2011, p. 78)

Estas novas estratégias não estavam limitadas somente à Dança, mas espalharam-se também para a Música, a Pintura e a Poesia, a *land art*, *body art*, a nova dança europeia, alcançou Portugal e fez emergir o movimento conhecido como Nova Dança Portuguesa.

O movimento da Nova Dança Portuguesa começa com o retorno a Portugal de artistas que, por distintas razões, tinham deixado o país em busca de uma formação diferenciada e diversificada em contexto de Dança.

Vera Mantero, Paula Massano, João Fiadeiro, Madalena Victorino entre outros bailarinos protagonizaram o que poderia ser chamado de um dos momentos mais férteis da Dança em Portugal (Santo, Santos, Fiadeiro, & Guénit, 2001).

Marcadamente foi um dos momentos onde a pesquisa por novos movimento do Corpo em situação de Dança, ou somente por novas formas de presença deste Corpo em contexto de Dança, ultrapassou todas as possibilidades, até então imaginadas, para o momento e a época que viviam.

O Corpo é desvelado, fica nú. Despido não só de roupas mas, principalmente, dos elementos que o condicionam a um fazer determinado. O Corpo é o grande protagonista. Seus movimentos não buscam o belo, mas o sentido. Sua dinâmica é de abertura onde, ao abrir-se ao mundo apropria-se do mundo dentro de si. Um mundo que é próprio, percebido pelo olhar do autor, traduzido por movimentos improvisados, nem sempre delineados, que possibilitam a aproximação a uma ideia, a uma questão, a um novo saber.

[No] corpo da nova dança figura a diversidade e fragmentação, que determinam um permanente redimensionamento de aspectos do imaginário colectivo. E se por um lado essa circunstância contorna e desdramatiza uma boa parte da necessidade de representar o mundo segundo uma lógica de clivagens (de tipo paranoide), por outro, a multiplicidade difusa com que a realidade se apresenta, comporta o risco da dispersão e do estilhaçamento dos dispositivos. (Roubaud, 2001, p. 135)

Romperam com a estética e com a linguagem aceite como características da Dança e possibilitaram a emergência de novas propostas mas também de novas perguntas. A mais difícil de responder talvez seja: o que, de fato, é Dança?

Por suas ações percebe-se que não estavam dispostos a responder a esta questão mas sim em mostrar o que pode a Dança fazer, o que pode um Corpo ser.

O movimento da Nova Dança Portuguesa culmina, ou mescla-se com o desenvolvimento da Dança Contemporânea.

Diferentemente da Dança Moderna ou pós-moderna, a chamada Dança Contemporânea vem refletir uma visão particular de mundo, de Corpo e movimento. Não fica restrita a um único modo de composição no Corpo e na cena. Transporta para a cena toda a transdisciplinaridade presente no fazer artístico. Não nega a técnica, o que já está, mas preocupa-se em reelaborar, dar novos formatos, ou simplesmente criar.

Esta liberdade criativa possibilita integrar

“[...] desde a apropriação da poética etérea da Dança Clássica, à qualidade expressionista da Dança Moderna, à variedade e diversidade das danças

populares, de salão e de rua e a própria recusa do movimento enunciada pela Dança pós-moderna americana nos anos 60” (Xavier, 2011, p. 35).

A Dança contemporânea firma-se pela construção de gestos que instigam, pelo traçar de linhas que não almejam separar mas indicar novos caminhos, por apresentar um Corpo que pensa que sente e que age.

É no contexto desta Dança que vê-se um novo delineamento para a compreensão do Corpo em situação de Dança como um Corpo em situação de vida.

2.2.5 – A Dança na Contemporaneidade e a busca por um Corpo contemporâneo

Um me diz que ela é o que é, e que se reduz
àquilo que nossos olhos estão vendo; e o outro insiste
em que ela representa alguma coisa, e que não existe então
inteiramente nela mesma, mas principalmente em nós. Quanto
a mim, meus amigos minha incerteza fica intacta!

Paul Valery

Partimos do princípio de que a Dança na Contemporaneidade é a Dança do hoje, do agora. Fazer Dança é contribuir na construção da cultura, é instigar, revelar, denunciar, experimentar, viver e sonhar a realidade que apresenta-se diante de nós. Mas a Dança Contemporânea é ainda um pouco mais.

Embora não tenha uma única definição para o que venha ou possa vir a ser Dança Contemporânea, esta passa a ser entendida e qualificada pelas características presentes no seu “fazer” (Fraleigh & Hanstein, 1999).

Ribeiro (1994) no prefácio de sua obra **Dança provisoriamente contemporânea** aborda a reflexão sobre contemporaneidade e atualidade e evidencia a diferença entre estas questões sendo, a primeira, associada à relação entre factos, atores e enunciados e, a segunda, mais relacionada a um conceito operatório do universo mediático.

Podemos compreender que a Dança Contemporânea resulta de uma teia infinita de relações, onde diferentes vertentes de experiências corporais, convergem para a execução de um movimento consciente, intencional, repleto de significados, e onde está presente, a influenciar e a ser influenciada, a estética contemporânea.

Esta estética está aqui entendida como a teoria do conhecimento sensível uma vez que para além da verdade filosófica e da verdade matemática, também existe uma verdade que é histórica, retórica e poética a qual pode ser chamada de verdade estética (Carchia & D'Angelo, 2003).

A Dança Contemporânea é também reconhecida como um espaço onde circulam as experiências, potencialidades e virtualidades do Ser humano. Neste espaço, o Corpo do bailarino materializa a subjetividade presente no fazer da Dança bem como tornam explícitas as tensões estabelecidas em seu processo de interação com o ambiente, com os outros e consigo mesmo.

É a concretização do pensar já dizia Valéry (1996).

Em Nietzsche (2005) a Dança é a metáfora do pensamento. É ela que se opõe ao grande inimigo de Zaratustra “o espírito de gravidade”. A Dança transforma-se na imagem de um pensamento que busca libertar-se do referido “espírito de gravidade”.

Na Dança Contemporânea vemos esta necessidade de desprendimento das amarras, dos estereótipos, do previsível, não tanto para alcançar voo mas, para quem sabe, ao fincarmos os pés na terra, possamos explorar mais o nosso solo, ampliar nossas fronteiras, compreender um pouco mais sobre onde estamos, o que somos, o que queremos e como fazemos.

O Homem ao dançar, na contemporaneidade, o faz como se estivesse a desfazer-se a si mesmo questionando a todo instante seus contextos tanto em relação a sua arte quanto a sua vida. Concebe-se inserido e emergente de uma realidade caótica sendo, também a sua Dança, a presentificação deste caos.

As abordagens e ilações sobre as Danças Contemporâneas são tantas quanto são as suas formas de desenvolver mas, quase sempre, estão associadas ao dançar na contemporaneidade. Deste modo, embora não sejam sinónimos, não devem ser compreendidas em separado.

Para Louppe (2007) há a necessidade de romper com a cronologia histórica (seta do tempo) que posiciona a contemporaneidade posterior à Modernidade para que possamos, tentar, compreender o que venha a ser Dança Contemporânea. Tal posicionamento reflete a forma de pensar este fenómeno como a Dança de cada um. Recordamos Isadora Duncan quando diz que uma mesma dança não pode pertencer a duas pessoas, ou então os trabalhos de Carolyn Brown, referindo-se à sua Dança como sendo aquela que inventa seus meios a partir de seus próprios recursos.

En danse contemporaine, il n'y a qu'une seule et vraie danse celle de chacun (Isadora Duncan dans L'art de la danse: La même danse ne peut appartenir à deux personnes) Les techniques contemporaines, combien savantes et longues à intégrer, sont avant tout des instruments de connaissance conduisant le danseur à cette singularité. (Louppe, 2000, p. 44)

Sob esta perspectiva, toda a Dança é passível de ser chamada Contemporânea quando possibilita ao sujeito ir ao encontro de si, presentificando-se por meios de movimentos singulares. Este voltar a si faz referência àquela temporalidade (a

qual Louppe chama-nos a atenção) que deixa de ser cronológica. O tempo passa a ser o vivido no agora e possibilita integrar o antes e o depois. De tal modo a memória do Corpo é constantemente solicitada possibilitando um fluxo dinâmico de informação.

Mais aussi comme articulation de savoirs spécifiques au corps contemporain qui confèrent à la mémoire des mouvements et des corps sa dimension à la fois existentielle et cognitive. C'est parce que tous le corps qui ont fait la danse contemporaine sont encore avec nous, que ces réflexions peuvent se mener, comme je l'ai déjà signalé on peut évoquer l'expression deleuzienne de co-présence. Telle une vibration permanente de mouvements en nous qui ne viennent d'un autre temps que pour mieux questionner le nôtre. Le passé est toujours présent. (Idem, ibidem, p. 45)

No desenvolver da Dança Contemporânea o movimento permite o trânsito entre o antes e o depois, e sustenta-se no agora. O cruzamento de saberes, a possibilidade do devir Corpo faz parte de sua essência como, também o faz, a memória presente em cada gesto, em cada nova ação. O novo é criado por meio do questionamento do próprio dançar. Neste sentido pode ser compreendido como projetivo. Tem-se na presença do “não saber” o estímulo ao desenvolvimento de novas propostas, de tudo o que pode vir a ser.

[...] se a dança é contemporânea é porque ela deambula na direção da véspera de sua origem para abrir a fechadura que lhe põe o conceito. Sair do jogo dos pressupostos que diz: Sabemos o que é dança. Dancemos a partir daí., para dizer: A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí. Esta é a única condição do dançar imediatamente agora. Condição também honesta de qualquer pensamento crítico a seu respeito. (Rocha, 2011, p. 125)

Várias são as características associadas à Dança hoje e, entre elas, destacamos aquela que indica sua presença como uma ação que comunica, que revela estados individuais por meio de uma intenção estética e pressupõe uma leitura.

Se para Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), poeta que primeiro buscou relacionar o contexto fonético da poesia aos signos escritos em uma página de papel, a Dança poderia ser associada a uma escrita corporal – onde seria possível encontrar no movimento daquele que dança um diálogo entre a razão, a ilusão e a projeção – também na Dança, hoje, a linguagem corporal é considerada um texto que procuramos ler dentro do seu contexto.

Como nos diz Gadamer (1976) é a linguagem que revela o Ser.

Interpretar esta linguagem, compreender este “texto” dançado, constitui-se objeto de estudo na contemporaneidade. Na linha deste pensamento Joann McNamara (1999) explicita a necessidade de desenvolver-se uma hermenêutica da Dança ou para a

Dança pois, para esta autora “*yet as an interpretation theory, contemporary hermeneutics provides a specific approach for investigating the interchanges between the meaning of a text and how the meaning is constructed.*” (p.163).

Vemos também em Ricoeur (1988) o estabelecimento de uma analogia entre a análise de textos e a análise das ações onde evidencia-se que o explicar e o compreender são complementares e, por meio destas, desenvolve-se a capacidade de apreensão dos sentidos.

Oliveira (2004) entende no entanto que as Artes do Corpo, onde a Dança assume seu espaço, caracterizam um dos mais “intensos e criativos” sistemas de comunicação e, por ser assim, expressam “não apenas o dizível através de sistemas de significação e identidades, mas comunicam também, e de forma pungente, o indizível por meio de afetos e intensidades” (p. 11).

Esta afirmativa pode ser corroborada por Lepecki (1997) quando este declara existir uma “narrativa-mestra” que eleva a Dança a um patamar privilegiado entre as artes e localizá-la “algures entre o indizível e o expressivo e, portanto, seria sempre ontologicamente misteriosa” (p.47). Para este autor a Dança nunca acontece isoladamente, e pode ser compreendida como uma **prática dialogante**.

Para Habermas (1989), se a ação é um texto, ela tem um sentido objetivo.

“[...] A dança diz portanto um sentido [...] que se encontra por inteiro exprimido nos movimentos da bailarina” (Gil J. , 2001, p. 234).

Uma vez que a Dança está enraizada no Corpo, nota-se que é por meio do movimento, dos gestos da expressividade que os diálogos são estabelecidos entre os bailarinos.

Em determinados contextos a comunicação pode romper com a barreira e os limites físicos de quem faz a Dança e **dialogar** com quem está a observar o seu desenvolvimento. É, ainda, capaz de estabelecer não só uma relação dialética mas, também, uma relação dialógica com um “outro” que pode estar presente fisicamente, virtualmente ou até mesmo, no imaginário de quem dança.

A Dança na contemporaneidade comunica, estabelece relações, mesmo que o sujeito desta relação esteja além do imediatamente visível, além do imediatamente dado.

Também para Béjart (1980), enquanto coreógrafo, o que o homem procura para além de ser compreendido é entrar em contato, estabelecer relação, comunicar-se. “A Dança nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro” (Béjart, 1980, p. 8).

Ao tornar presente, por meio do Corpo em movimento, uma ideia ou sentimento e ao estabelecer um diálogo entre si e o outro o sujeito que dança passa a

representar a plasticidade de uma poética onde texto e contexto se mesclam, formam uma só forma, um só desejo, uma única ação (Silva S., 2007).

Para a Dança na contemporaneidade essa relação dialogante permite ampliar não só as linguagens mas também o vocabulário de quem dança. Em outras palavras, ao trabalhar com diferentes técnicas de movimentos, estilos e formas, o bailarino consegue, cada vez mais, criar novas estratégias de expressividade e com isso pode chegar aos seus objetivos por diferentes vias (Siqueira, 2006).

A Dança Contemporânea traz consigo questionamentos sobre o fazer humano e enfatiza as relações estabelecidas tendo o Corpo como mediador.

O olhar para esse Corpo contemporâneo, por vezes fragmentado, lugar onde desvelam-se as tensões entre arte, comunicação, tecnologia, ultrapassa os limites mecânicos e instiga a saber e compreender o que os move, mais do que compreender como os movem.

A Dança Contemporânea não só estende as possibilidades de investigação, na perspectiva de cada Corpo em diferentes contextos e com diferentes significações, como permite aumentar o repertório motor da própria Dança ao assumir que todo movimento pode ser Dança e que todo Corpo pode Dançar (Pedroso, 2007).

O que é a legibilidade de um movimento? É a apreensão de seu sentido por um devir-corpo (do bailarino por exemplo) tornado possível pela consciência do corpo; em seguida a tradução desse movimento em movimento de pensamento; por fim, o regresso à consciência e ao pensamento do corpo permitem voltar ao sentido agido ao sentido falado. (Gil, 2001, p. 235)

É possível perceber que a cada vertente pesquisada a concepção de Corpo e movimento é apresentada implícita à obra. Ou, de outro modo, a cada vertente pesquisada, é a busca por um Corpo singular que a torna concreta.

Na perspectiva da Teoria da Motricidade Humana isto decorre do entendimento de que o Homem é Corpo, e fica sem sentido falar de qualquer manifestação que a ele pertença sem abordar sua corporeidade.

Ao compreender este Homem que é Corpo, percebe-se que é por meio de suas ações que pode torna-se um ser prático, aberto ao mundo, atuante e, principalmente, em constante busca de sua superação. Este Homem é capaz de projetar seus movimentos em Dança como um ser poético que constrói suas relações, cria e emprega novas dimensões ao sentido do viver (Sérgio M. , 2000).

Ao analisar as vertentes de estudos sobre a Dança, sob a perspectiva filosófica do Pensamento Complexo, é possível compreendê-las como complementares.

Ao pensar em estabelecer um “religar” entre Teoria da Motricidade Humana e Dança, não ignoramos a necessidade de, também, “religar” as diferentes disciplinas que refletem a Dança procurando, assim, uma maior compreensão sobre este fenômeno.

Como já abordado neste trabalho, um dos grandes desafios da contemporaneidade, segundo Morin (2001), está em religar os conhecimentos. “A inteligência que só sabe separar quebra o complexo do mundo em fragmentos disjuntos, fraciona os problemas” (Idem, ibidem, p.10). Cabe a cada um tecer as partes em conjunto no intuito de ampliar e produzir novos conhecimentos.

Indicamos ser possível penetrar no mundo da Dança e também no mundo de quem faz Dança, quer seja na criação ou na execução, e perceber como as ruturas são necessárias para aqueles que buscam a autonomia e a liberdade e verificar que “*la transgression des frontières artistiques traditionnelles est, un principe inhérent à l’art contemporaine*” (Faure, 2001, p. 15).

De tal modo é possível perceber que o Corpo que se procura é o Corpo que experimenta e vivencia estas transposições. Mas também é um Corpo que pode transgredir, desterritorializar, reconstruir. Para Silva, o Corpo contemporâneo é aquele que “alterna entre a evidência mais radical de sua presença, da sua organicidade e um esforço absolutamente virtual da sua transformação ou do seu apagamento” (1997, p. 153).

A obra de Faure (2001) é esclarecedora quando indica que este rompimento não pode ser entendido como oposição ao que se passou pois ainda existe muita referência ao estilo clássico e moderno, mas sim, compreendido como superação de uma tradição acadêmica que, por vezes, está deslocada de nosso tempo. Também ao Corpo é impossível apagar as marcas e/ou as referências do que viveu.

Perceber, compreender e buscar por este Corpo na Dança que é formado por meio de ruturas e de superações, que é transitório, provisório e dinâmico, é então necessário.

2.2.5.1 – A Dança como campo de investigação e o Corpo como objeto de estudo

Quando danço faço arte, quando estudo/pesquise a Dança estou a fazer ciência. Será assim tão simples?

Percebemos que é extremamente difícil dançar sem estudar/pesquisar sobre a Dança ou então estudar/pesquisar sobre a Dança sem dançar.

Esta pequena reflexão é uma entre muitas provenientes das inúmeras conversas travadas nos encontros de orientação desta tese. Dançar ou investigar sobre a Dança, faz parte de um processo maior de pesquisa sobre a compreensão deste

fenómeno, e do Corpo que o presentifica. Este processo é evidente durante todo o século passado e subsidia a Dança e o fazer/saber da Dança nos dias de hoje.

Na contemporaneidade, por meio da pesquisa em Dança ou através das obras de alguns criadores, percebe-se o distanciamento de visão positivista de desenvolver o conhecimento que reinou durante anos também neste contexto. É cada vez mais evidente a aproximação a uma perspectiva complexa de fazer ciência que busca compreender e integrar e não mais só entender e separar.

Na Dança o Homem tende a estar integrado ao mundo por meio do seu Corpo.

O campo de estudos sobre a Dança está sendo consolidando como um espaço de múltiplos conhecimentos, de cruzamento de saberes, disciplinas e metodologias (Fraleigh & Hanstein, 1999).

Ao assumir a Dança como produto e produtora de conhecimentos assume-se, também, que para conhecê-la deve haver um encadeamento, ou uma rede de processos que integrem tanto a cognição, a sensação, a emoção e a ação. A ciência positivista não consegue responder aos questionamentos de hoje (Sérgio M. , 2003), daí, partimos para o entendimento da Dança sob a perspectiva do Pensamento Complexo.

A abordagem ao termo “pesquisa em Dança” neste trabalho, não está restrita somente à produção do conhecimento científico ou ao trabalho acadêmico, como hoje o conhecemos, mas contempla, também, a pesquisa de autor, criador e ou intérprete, vinculada à produção do movimento e linguagem da Dança.

Desde os trabalhos de Rudolf Laban, Isadora Duncan, Loïe Fuller, passando por Martha Graham, José Limon, Merce Cunningham, Pina Bausch, Jérôme Bell, Alain Platel, e em Portugal os desenvolvidos por Vera Mantero, Olga Roriz, Rui Horta, Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, Margarida Bettencourt, Francisco Camacho, entre tantos outros nomes, é possível aceder a uma diversidade de pesquisas desenvolvidas junto ao Corpo, ao movimento e à linguagem da Dança.

Batalha (2006) indica que o século XX pode ser considerado o século da Dança. Para a autora isto é evidente quando se analisa o nível de desenvolvimento dos artistas, tanto intérpretes quanto criadores, a diversidade das obras, a emergência de novas linguagens para este campo do conhecimento e as pesquisas desenvolvidas.

Outras formas de expressões artísticas ajudam-nos a evidenciar e corroborar a abordagem feita por Batalha. As pinturas, poesias, gravuras, desenhos, esculturas e, nas últimas décadas, a imagem virtual, buscaram materializar e delinear a intencionalidade da Dança no que ela é e no que ela faz e, quem sabe, conseguir imortalizar um momento que só é presente quando vivido. (Rouch, Finck, Rémy, Delacampagne, & Ginot, 1999)

Também para Alter (1991) o Século XX foi um século de mudanças significativas no contexto da Dança. Sua constatação tem por referência tanto as novas abordagens teóricas propostas para o seu desenvolvimento como o envolvimento, cada vez maior das pessoas, em buscar novas estratégias de compreensão da Dança em diferentes contextos.

A autora nos recorda que foi somente no Século que passou que a Dança desvinculou-se da Música e do Teatro e foi aceita como um campo de conhecimento autônomo.

Durante todo o Século XX, a pesquisa no contexto da Dança desenvolveu-se de modo a caracterizar um estatuto que lhe fosse próprio, o que muito contribuiu para o desenvolvimento de ações de formação em todos os níveis, tanto acadêmico quanto performático.

[...] This emerging autonomy together with outside factors has stimulated growth in dance scholarship. The academic recognition of dance as a scholarly discipline brought the consequent need for adequate dance literature to study. The availability of master and doctoral degrees in dance attracted students interested in examining the theoretical issues of dance activity. (Alter, 1991, p. 1)

Verificamos neste período, mais especificamente na segunda metade do século XX, o surgimento de Associações de Críticos da Dança e de distintas Sociedades que visavam desenvolver a pesquisa Histórica sobre esta temática. É também neste período que os primeiros Congressos e Seminários Acadêmicos, com enfoque para este campo de conhecimento, começam a ser realizados (Idem, ibidem).

É possível dizer que o estabelecimento de redes de relações – sociais, estéticas, políticas, culturais – a variedade de trabalhos e dos contextos ajudaram a promover e ampliar o universo da Dança neste período.

Ao recorrermos à produção científica desenvolvida ao longo do Século XX, mais especificamente em suas três últimas décadas foi possível perceber distintas reflexões sobre este fenômeno e de tal modo, organizá-las em áreas temáticas.

Estas áreas englobam desde a análise de questões concretas e ou abstratas relativas ao contexto ou ao movimento de quem dança, até as investigações sobre a objetividade e subjetividade presentes neste campo do conhecimento.

Remete-nos também às questões culturais onde sentido e significado convivem e sobrevivem a diferentes olhares, e evidenciam as peculiaridades deste fenômeno sob um enfoque ocidental ou oriental, bem como, à possibilidade de sua coexistência.

Abordam, ainda, o movimento, o Corpo, a criatividade, o desenvolvimento das obras, seus textos e contextos, enfim, faz ampliar os sentidos ao atribuir novos significados e interpretações ao movimento da Dança (Fraleigh & Hanstein, 1999).

Assim é possível identificar nos estudos de Alter (1991) como em Sasportes (1983) a busca em sedimentar o conhecimento quer em uma dimensão teórica, quer em uma dimensão estética. Para estes autores o olhar através da história ou mesmo o reconhecimento da construção histórica da Dança nos permite estabelecer categorias ou agrupamentos em função de elementos correspondentes.

Alter nos indica a necessidade em proceder as análises para este campo do conhecimento considerando os elementos constituintes das diferentes teorias da Dança. Para tanto apresenta-nos um quadro de referencia que denomina "*Framework of Topics Intrinsic to Dance Theory*" onde a pesquisa contempla questões associadas ao "*the Material*" – *the tools: the dancer; the Process – technique, improvisation, composition, performance; the Work – aesthetic intention aesthetic result the dance notated and recorded* (Alter, 1991, p. 19). Este quadro integra, ainda, a identificação de quem são os participantes bem como os observadores, a função dos processos e dos trabalhos e a forma como estes são desenvolvidos.

A autora estabelece o ponto de vista pertencente a diferentes participantes destas análises a saber: o dançarino, o coreógrafo o professor, o estudante, o crítico e o espectador. Acredita que por meio deste sistema de análise as percepções sobre o fenómeno da Dança e das teorias desenvolvidas, embora não prescindam de outros campos do conhecimento tais como a filosofia e a estética, tendem a ficar mais independentes.

Também Adshead-Lansdale e Layson (1994) desenvolveram trabalhos em que a perspectiva histórica era o foco de investigação. De modo mais específico podemos encontrar em suas obras questionamentos sobre o que, de facto, pode ser considerado História da Dança e como está associada à História Geral.

Estas autoras foram as precursoras na proposição de uma metodologia para o estudo da Dança e de sua história, pois acreditavam que poderiam assim revelar a "*highly complex human activity serving many purposes and developing a multiplicity of types which proliferate, prosper, decline and otherwise change through time*" (Adshead-Lansdale & Layson, 1994, p. 5).

Estabeleceram então um modelo de verificação tridimensional que consistia em analisar e compreender a Dança através do tempo, de seus estilos e dos contextos onde estavam inseridas.

Também Portinari (1989) e Boucier (2001) contribuíram para realizar um resgate histórico da Dança e permitir uma análise crítica das diferentes realidades onde este fenómeno esteve inserido.

Nos trabalhos desenvolvidos por Adshead (1991) é possível verificar sua preocupação em analisar e sistematizar as diferentes práticas da Dança e a importância em saber como desenvolver esta análise, abordando seus diferentes elementos e contextos.

Esta preocupação está presente também nos estudos de Preston-Dunlop (1986) onde, a autora, além de apresentar a sistematização da proposta idealizada por Laban, amplia-lhe as possibilidades de utilização, nomeadamente no âmbito de uma Dança Educativa Moderna e, também, como análise de obras coreográficas e identificação de seus diferentes estilos.

Outros autores têm, nesta linha de pesquisa, produzido conhecimentos que permitem um reconhecimento maior do papel da Dança em nossa sociedade e na construção da Cultura, bem como aproxima-nos de personalidades da Dança que, em tempos diferentes, desenvolveram seus estudos e com eles desvelaram aspectos que ainda hoje contribuem para uma maior compreensão deste fenómeno (Tércio, 2010; Silva S., 2007; Freire A, 2005; Ginot & Marcelle, 2002; Foster, 1996).

Mcfee (1992) e Thomas (2003) direcionaram seus esforços, cada qual a sua maneira, para fundamentarem a performance do artista, suas possibilidades de ação, suas descobertas mas, também, suas relações com o meio.

Encontramos ainda pesquisadores que objetivam analisar ou propor novas metodologias do ensino da Dança em diferentes níveis e contextos tais como Gray (1989), Stinson (1988), Marques (1999; 2010; 2011), Batalha (2004) e Batalha e Xarez (1999).

Gray propõe por meio de distintas variáveis (Variáveis de Presságio, Variável de Processos e Variáveis de Produto) o desenvolvimento de uma análise das relações estabelecidas no processo de ensino e de aprendizagem da Dança onde são considerados tanto o *background* do professor quanto o *background* do aluno.

Stinson (1988; 1998a; 1998b) por meio de seus estudos enfatiza a necessidade de desenvolver o ensino e a aprendizagem da Dança como algo significativo. Seus argumentos são formulados na perspectiva de um ensino que se preocupe “com a moral, com a visão crítica do mundo e com a possibilidade dos alunos e alunas conectarem suas experiências à consciência daquilo que significa ser humano neste mundo, da maneira com que podemos viver juntos” (Stinson, 1998a, p. 23).

A autora não se abstém de instigar questionamentos, reflexões e proposições que aproximem a Dança e quem Dança da realidade e dos contextos onde vivem. As relações de poder na sociedade contemporânea, as considerações sobre as questões de género, as experiências vividas e sentidas por seus alunos, as interações possíveis de serem estabelecidas por meio dos movimentos dançados, são exemplos de discussões

que objetivam despoletar uma maior consciência sobre o fenómeno da Dança e sua dinâmica de desenvolvimento, mais especificamente em ambiente escolar.

Marques trabalha na perspetiva da inserção da Dança em contexto escolar. Seus estudos abordam desde o pluralismo cultural, passando pelos textos e contextos inseridos na linguagem da Dança à análise crítica deste fenómeno. Para a autora, a “Dança, como forma de conhecimento de experiência estética e de expressão do ser humano, pode ser elemento de educação social do indivíduo” (Marques, 1999, p. 16). Quando refere-se ao corpo entende

Corpos que dançam são potenciais fontes vivas de criação e de construção, de reconfiguração e de transformação dos cotidianos. Os corpos dos alunos que dançam e se presentificam em nossas salas de aula são pensamentos, percepções, sensações, atitudes, ideias, comportamentos e posicionamentos em constante diálogo com a arte e com o mundo. (Marques, 2011, p. 32)

Batalha desenvolve uma sistemática que tanto pode ser utilizada no âmbito da formação básica, na formação de Dança ou na formação do profissional da Dança. Suas proposições visam favorecer uma análise crítica dos contextos onde a Dança se insere a saber: criativo – inovador, comunicativo – expressivo, estético – artístico, técnico – formal, histórico – cultural e político – social. Enfatiza a necessidade de adequar os objetivos do trabalho com a Dança às características contextuais, de modo a permitir “o despontar do paradigma emergente e a transformação permanente” (Batalha, 2004, p. 33). Possibilita, ainda, a percepção do Corpo inserido nestes contextos e destaca o Corpo criativo, expressivo, artístico, técnico e social.

As investigações em Dança caminham também sob vertentes antropológicas, sociológicas e filosóficas. Nestas destacam-se os trabalhos de Louppe (2000; 2007), Fazenda (1997; 2007), Williams (2004), Gil (1997; 2001) entre outros, que possibilitam identificarmos a presença de corpos híbridos, performático, complexos.

Na visão destes autores a Dança é uma arte performativa uma vez que tem o Corpo como “agente, instrumento e objecto” (Fazenda, 2007, p. 11) de sua realização. A Dança é dependente do Corpo.

Uma outra abordagem de investigação sobre a Dança é desenvolvida por meio da Dança oriental, mais especificamente, através dos estudos do Butô. Nestes a Dança é compreendida tanto como um ponto de início como o ponto de finalização que nos permite ver, sob uma outra perspetiva que não a ocidental, a compreensão do fenómeno, a interpretação do movimento, a percepção cinética e cinestésica do sujeito em situação de Dança.

Nestas pesquisas Kazuo Ohno é identificado como o personagem de destaque. Sua pesquisa sobre o Corpo em movimento de Dança evidencia um dançar

que transcende os espaços e o tempo. Uma vez que os considera próprio de cada um, considera-se seu desdobramento sobre o próprio dançar ou sobre o sujeito da Dança. Cada gesto, cada imagem é uma singularidade. Concebe o Corpo como uno e múltiplo pois acredita que cada Homem trás consigo a presença de todos os que viveram antes dele – seus antepassados. Sua filosofia afirma que “cada um de nós é um em muitos” (Emídio & Bogéa, 2002, p. 36).

Referenciamos também os trabalhos de Katz (2003; 2005a; 2005b), Greiner (2009; 2007) e Rengel (2008; 2009) que, sob uma abordagem evolucionista, desvelam o Corpo e suas relações com o mundo o ambiente e os outros corpos. Nestes trabalhos encontramos as evidências que nos permitem reconhecer um Corpo mídia, corponectivo e provisório.

Mais recentemente percebe-se uma nova vertente de investigação que busca refletir, analisar e incorporar as novas tecnologias no (re) fazer da Dança entre estes investigadores podemos citar Tércio (2009) e Valverde (2010).

Tércio, juntamente com um grupo de profissionais de diferentes nacionalidades desenvolveram ao longo de dois anos o projeto *Te-Dance, Perspectivas sobre a Dança em Expansão Tecnológica* que tinha como principal objetivo “investigar as interações entre o mundo físico e o mundo virtual considerando o palco da dança como um espaço privilegiado para alcançar uma simbiose prospectiva” (Tércio & Yurgens, 2006).

Por meio de um cruzamento de saberes e de vivências, propiciada pelas experiências de profissionais das áreas da performance, teatro, música, coreografia, computação gráfica, programadores visuais entre outros, conseguiram aprofundar seus conhecimentos e indicar possíveis respostas às questões relativas à Dança e as novas Tecnologias, entre elas: a interferência das tecnologias junto a experiência fundante do corpo e o papel das tecnologias no processo de criação coreográfica (Tércio, 2009).

As percepções que temos ao interagir com estes estudos, é a de estarmos constantemente a ser instigados a rever nossos conceitos em especial sobre o que consideramos arte, sobre o que podemos considerar Dança e como reagimos a estas novas linguagens.

Valverde (2010) incita a reflexão sobre o que permanece e o que se altera, no universo da performance, com a inserção das tecnologias digitais. De modo mais específico apresenta as possíveis alterações no estatuto da corporalidade, fruto do impacto que as tecnologias de informação e as tecnologias digitais têm vindo a causar nas sociedades e nas vidas das pessoas.

No campo da performance evidencia que as noções subjacente ao Corpo, às práticas de Dança e a criação estética, quando postas em situação híbrida de trabalho, como é o caso da *dança-tec*, revelam as “noções conceptuais existentes e informam a

abordagem de artista-tecnólogo à tecnologia digital, identificando o seu propósito inicial e definindo o seu modo de experimentação” (Valverde, 2010, p. 390). A autora aponta-nos que a investigação

[...] centrada no corpo e no ciberespaço, tão frequentemente carente de movimento, necessita de aprender com exemplos da performance ao vivo e *body art*, assim como da dança pós-moderna (nova dança), de modo a desfazer a tendência ainda prevalecente de submissão e rendição à tecnologia. (Idem, ibidem, p. 391)

Na abordagem desta autora as interfaces propiciadas pela *dança-tec* ampliam o envolvimento corpóreo e destacam a cinestesia como a *mente corporalizada do domínio digital*, e mais, as experiências de interatividade, possíveis por meio de recursos tecnológicos, que permitem a comunicação concomitante em um mundo físico e um mundo virtual, despoletam a consciência de uma corporalidade, agora “vista” sob uma nova ótica.

Aqui reunimos uma parcela de vertentes de investigação na Dança que, ao nosso ver, caracterizam o vasto campo de possibilidades de pesquisa na área. Sabemos que muitos mais existem, mas estes já foram suficientes para nos levar a afirmar que a investigação em Dança se realiza de modo a integrar uma diversidade de temáticas, permitir o cruzamento de saberes, abrir-se ao novo sem ignorar seu passado, superar-se por meio de suas proposições e de suas novas abordagens.

Percebe-se, também, que a produção académica do conhecimento sobre a Dança tem aumentado significativamente. Não nos é lícito ignorar que dezenas de teses de Doutorado e Mestrado foram desenvolvidas nos últimos vinte anos e podem corroborar o que acima foi constatado: a diversidade e amplitude de temáticas associadas a Dança e a convergência destes conhecimentos no Corpo que dança.

Em Portugal, a Faculdade de Motricidade Humana destaca-se por ser a primeira instituição a ofertar cursos de formação de *Stricto Sensu* na especialidade da Dança onde desde 1994 tem propiciado o desenvolvimento da produção científica (19 teses e 60 dissertações até o primeiro semestre do ano de 2012).

Nesta dinâmica, muitos outros estudos foram e continuam a ser desenvolvidos e pode-se destacar que, embora o objeto e as estratégias de investigação dos autores referenciados sejam distintos, elementos há que perpassa todas as reflexões: o Corpo e o movimento.

Para Ribeiro (1994) nas últimas décadas do Século XX assistiu-se a uma glorificação do Corpo, onde todos os cenários evidenciavam sua presença, lugar, suas atitudes e manifestações.

Desde o reconhecimento da importância do Corpo em movimento no processo de comunicação, passando pela exaltação do corpo Hi-Fi, de um Corpo fiel à

execução de suas performances, o autor indica a necessidade de perceber e compreender um Corpo mais quotidiano que ele denomina de Corpo-Livro, próprio da vertente contemporânea.

Estas indicações partem do pressuposto de que o Corpo, para além da sua presença física, está sujeito às várias ideias que sobre ele se possam ter, e sobre as várias utilizações que do mesmo se possam fazer. As artes do Corpo passaram “a ter o mesmo peso que as ideias. Foi uma grande descoberta para a década” (idem, ibidem, p. 14).

Também para Tércio (2009) é o Corpo que, como uma linha, atravessa os tecidos de uma composição de patchwork, atando ou aproximando diferentes desenhos, diferentes elementos, distintas estéticas mas que, em seu conjunto, conseguem urdir uma rede de significações sobre as possibilidades de desenvolver a Dança.

Ao associar o Corpo em movimento de Dança às tecnologias permite, entre outras questões, compreender as constantes atualizações e as infinitas possibilidades de estabelecer parcerias com outras áreas do conhecimento.

Mas se há algo que atravessa todos os contributos e que alimenta este objecto é o facto de se considerar o corpo na centralidade dessa forma mutável. E este facto é algo que a dança – talvez mais que qualquer outra arte performativa – não se cansa de nos lembrar. (Idem, ibidem, p. 11)

As evidências em ser o Corpo o elemento para onde convergem diferentes pesquisas e produções podem, também, ser corroboradas com as reflexões de Fazenda (1997) ao introduzir sua obra **Corpo Presente**. Nesta introdução a autora identifica os pontos de contato, de ligação, entre distintos bailarinos e coreógrafos portugueses durante a década de 80 do século que passou, o que lhe permite caracterizá-los como um grupo, muito embora não estivessem assim constituídos.

Para esta autora todos os criadores preconizavam novas abordagens referentes ao **Corpo** e à Dança onde “o interesse por várias actividades motoras (como as quotidianas) e o uso de diversas técnicas de treino físico consideradas mais adequadas à sua expressão coreográfica do que a dança clássica ou a dança moderna” (Idem, ibidem, p. 15) permitiu estabelecer uma certa identidade, com autonomia e liberdade é facto, mas que contribuiu para a emergência de novas conceções, saberes e fazeres da Dança.

O campo de pesquisa em Dança caracteriza-se pela transversalidade de seus saberes, pela partilha e integração com outras áreas do conhecimento o que lhe atribui um diferencial e uma mais-valia, mas tem no Corpo a sua ancoragem.

Percebe-se que é o Corpo, simultaneamente objeto e sujeito, produtor e produto do conhecimento, que integra as diferentes investigações e, na perspectiva assumida nesta tese, complementa-as.

A Dança pode, também, ser compreendida como forma de construção de conhecimentos e, neste sentido, consegue concretizar em seus movimentos, em seus corpos, tanto o que passou, o que está e o que deseja vir a ser.

2.2.5.2 – Os paradoxos do Corpo

Ao ter o Corpo como temática geradora de reflexões, é possível aproximar diferentes áreas de conhecimento que, juntas, questionam e procuram responder a uma infinidade de questões que acabam por evidenciar outras ainda não exploradas.

Como já enfatizamos, são recorrentes no universo acadêmico os estudos sobre o Corpo e sobre seus movimentos, mas nem por isso esta temática deixa de ser atual. Entre tantas razões possíveis podemos escolher duas para compreender este facto: por um lado, parte-se do princípio que o Corpo e o Movimento estão em constantes modificações, o que impulsiona o desenvolver de novas reflexões e pesquisas que permitem aproximações e possibilitam melhor conhecê-lo e compreendê-lo. Por outro lado, pode-se inferir que não é exatamente o Corpo e o Movimento que estão mudados mas, somos nós que mudamos.

Percebemos estas mudanças principalmente quando assumimos que, a cada momento da existência, nossas relações com o meio, com os outros, com os corpos dos outros e com o próprio Corpo são estabelecidas de diversos modos e conseqüentemente favorece a emergência de aspetos, dimensões e relações que anteriormente não tinham sido revelados. Kuhn (1982) tinha razão ao afirmar que mais do que pela acumulação dos conhecimentos, é pela mudança do olhar, lançado sobre os seres e as coisas, que se efetua o progresso nas ciências.

No espaço ocupado pela Dança estas duas suposições podem ser consideradas adequadas, pois é possível perceber que o Corpo tanto muda a forma do movimento, da estética, da intenção, quanto altera os princípios de análise sobre ele. O que até agora apresentamos nesta tese pode reforçar estas questões.

Neste contexto levantamos um outro questionamento: quais os sentidos e significados estão a ser atribuídos a esse Corpo e movimento, ou então, a esse novo olhar sobre o Corpo e o movimento? Serão assim tão inovadoras estas atribuições?

Desde o início do século XX, pudemos identificar o resgate ao Corpo como temática central de diferentes obras e diferentes artistas. Este movimento só fez crescer e as chamadas vanguardas artísticas na tentativa de romper com os processos de narrativa linear, representação mimética e de produção de significado, criaram as condições para ampliar a presença do Corpo no campo das artes (Oliveira, 2004).

Uma das características que consideramos marcantes neste processo diz respeito às dicotomias. Estas sempre estiveram presentes no pensamento do Homem e de forma especial nas reflexões sobre o Corpo e, ainda hoje, fundamentam algumas vertentes de reflexão (Andrieu, 2004).

Não é da oposição entre o Corpo e o espírito que estamos a referir pois entendemos que estas já estejam suficientemente esclarecidas, há outras que foram observadas. No campo das artes destaca-se as oposições entre o desenvolver da técnica em oposição à sensibilidade, o trabalho teórico *versus* o trabalho prático, o pensar em detrimento do agir ou o contrário, o criar em oposição ao reproduzir, bem como as fronteiras estabelecidas entre os diferentes métodos que instituíram seus territórios e não permitiam influências ou o estabelecimento de trocas.

O espaço do Corpo passou a ser delimitado, ou seja, para cada ambiente ou contexto, um modelo de Corpo poderia ser previsível. De tal modo a análise sobre ele – o Corpo – tendia a ser realizada sobre os mesmos parâmetros, para cada contexto um olhar específico era dirigido ao Corpo, aos seus movimentos e intencionalidades (Foster, 1992).

Procuramos superar as dicotomias por meio das orientações da Teoria da Motricidade Humana e dos princípios do Pensamento Complexo. Isto não quer dizer que não as reconhecemos mas sim, que procuramos agir de modo a não hierarquizar uma ação/situação em detrimento de outra.

Bernard (2001) indica que o olhar complexo permite encontrar na Dança a possibilidade de tornar visível o que até então era apenas sensível, e o de estabelecer constantes duetos paradoxais entre diferentes relações tais como a vulnerabilidade e permanência, fragilidade e força, dependência e autonomia, querer e poder.

O Homem *está-no-mundo* como sujeito, como consciência encarnada, que concretiza sua intencionalidade por meio do Corpo que lhe permite assim, realizar a unidade de seu próprio ser, dos sentidos e dos objetos. O Corpo tem uma intencionalidade dinâmica que se projeta para as coisas e os Homens com as quais compartilha o mundo. É um contínuo que se forma entre o Ser, seu Corpo, o outro, o Corpo do outro e o mundo.

O Corpo é assim a origem de todos os movimentos “ o que projeta para fora as significações, dando-lhes um lugar, o que faz que eles se ponham a existir como coisa debaixo de nossas mãos sob os nossos olhos” (Sérgio M. , 2000, p. 93), mas também o que absorve o mundo.

[...] o corpo é omnipresente em nossa história. Ele é mesmo considerado historicamente como o principal responsável por todos os nossos tormentos. Essa má reputação deve-se ao facto que os médicos construíram os seus conhecimentos a partir da dissecação de cadáveres e que os crentes fizeram dele lugar original de

todos os pecados. Os artistas, os escritores, louvaram-no ou amaldiçoaram-no alternadamente, idealizando-o, simbolizando-o, e raramente o representando tal como é. (Braustein & Pépin, 2001, p. 10)

A Motricidade quer humanizar o Corpo e compreendê-lo como Homem, compreendê-lo total, compreendê-lo como realmente é.

Quando nos referimos às dimensões da pessoa humana identificamos que são estas que lhes permitem viver em uma atividade constante de comunicação, de autopoiese, de retenção, apreensão e conhecimento do mundo. Aqui o Homem se faz presente e presença com o Corpo no Corpo pelo Corpo (Sérgio M, 2000).

Tendo por base Merleau-Ponty a Teoria da Motricidade Humana permite-nos salientar que o Corpo humano é o local primeiro onde toda experiência se faz possível e inteligível. O Corpo pode ser visto como princípio estruturante e condição de existência do Ser humano. Reproduzimos aqui a célebre frase deste pensador: “eu não estou diante do meu corpo, estou no meu corpo, ou melhor, sou o meu corpo” (Merleau-Ponty, 1994, p. 237). Funda-se a noção de Corpo vivido.

Também por meio da Teoria da Motricidade Humana é possível aceder a um pensamento que não exclui mas integra.

A perspectiva sistêmica, própria da complexidade, apresenta-nos a ideia de distinção que é diferente de disjunção. A primeira integra o conhecer ao seu contexto, enquanto a segunda o separa, isolando-o em um “compartimento fechado”. Por meio da dialógica – outro dos princípios da perspectiva sistêmica - nos é possível integrar conceitos que tradicionalmente se opõem uma vez que esta busca fazer comunicar as instâncias separadas do conhecimento (Morin, 1983).

A possibilidade de compreender os paradoxos do Corpo em movimento de Dança apresenta-se como possibilidade para se apreender uma Dança que se faz na multiplicidade. Contribui para que possamos perceber, sentir, observar e viver um dançar que comporta, diferentes texturas – espaciais, temporais e corpóreas – diferentes desenhos, diferentes sentidos e significados expressos por meio da transferência de peso, dinâmica e da imprevisibilidade de continuidade, ou não, do movimento.

O pensamento de Merleau-Ponty contrapõe ao discurso linear, que considera o Corpo como um conjunto de partes distintas entre si ou submisso à análise intelectualista. Este filósofo nos apresenta, por meio de uma análise existencial, as considerações sobre o Corpo a partir de sua experiência vivida. Para o conhecimento do Corpo não basta dividi-lo em partes ou em funções, é necessário antes senti-lo é preciso vivê-lo.

É necessário percebê-lo inteiro pois a experiência do Corpo mostra que ele está “dentro do mundo com o coração no organismo pois que forma com ele um sistema” (Idem, Ibidem, p. 237).

Nesta tese, indicamos a multiplicidade do Corpo. Não em sua fragmentação, pois negamos toda e qualquer tentativa de compreendê-lo por partes, mas sim, nas infinitas possibilidades de apreendê-lo uno porém múltiplo.

O racionalismo incutiu-nos a ideia de corpo-objeto, controlável como se fosse uma máquina. Dessa forma, poderíamos torná-lo submisso e obediente às ordens e interesses de um poder que o via como simples material desprovido de razão.

O poder queria-o forte, porém dócil (Foucault, 1999).

O sujeito é que importava. O Corpo na modernidade fica prisioneiro de uma ciência positivista, ou então, continua a ser considerado a própria prisão de uma alma que anseia por liberdade.

Um objeto só é objeto perante nós, por que pode ser observado, quer dizer, situar-se no universo dos nossos dedos ou do nosso olhar caso contrário, seria como uma ideia e não estaria presente como uma coisa. “Justamente o objeto tem este particular atributo de poder ser afastado e até desaparecer do meu campo visual, isto é, a sua presença é de tal ordem que permite uma ausência possível” (Pombo, 1995, p. 42).

Se faço a referência ao objeto como uma coisa material, passível de conhecimento que se encontra do “lado de fora” do meu Corpo é porque posso referir-me a algo como estando do “lado de dentro” desse mesmo Corpo. Em toda a modernidade convencionou-se que o que está dentro é o sujeito, ou melhor, o pensamento do sujeito que permite a este conhecer o objeto. O Corpo nesta perspectiva está fora. Assim é que concebeu-se que se conhece o que está fora – no caso o Corpo – por meio do que está dentro – no caso o pensamento.

Então, como podemos dizer que nosso Corpo é objeto?

Segundo o paradigma tradicional de ciência, isso é possível quando o tenho como independente do sujeito! Essa é a herança deixada pela ciência positivista.

Nesta lógica quanto mais o sujeito se afasta do objeto melhor poderá efetuar sua observação, e conseqüentemente melhor poderá explicá-lo, fragmentá-lo utilizando para isso o método experimental e o procedimento da verificação.

Sob esta perspectiva nosso Corpo não pode ser objeto.

Não podemos despojar-nos de nosso Corpo, ou ainda, não podemos afastar-nos ou ausentar-nos dele. Nós existimos enquanto Corpo, para nós e para o mundo, e só o facto de podermos ser tocante e tocado, ver e ser visto, torna-o distinto dos objetos.

O Corpo não é coisa, nem ideia, o Corpo é movimento, sensibilidade e expressão criadora. A Dança, mais do que qualquer outra arte, nos permite ver isso.

A visão de Merleau-Ponty difere em tudo da visão tradicional cartesiana sobre o Corpo pois para ele, está associado à motricidade, à percepção, à sexualidade, à linguagem, ao mito, à experiência vivida, à poesia, ao sensível e ao invisível. Apresenta-se como fenómeno que não se reduz à perspectiva do objeto, fragmento de um mundo

regido pelas leis de movimento da mecânica clássica, submetido às estruturas matemáticas exatas e invariáveis. (Merleau-Ponty, 1994, 1992)

Ainda hoje podemos ver ações que reforçam a ideia de Corpo sob o enfoque da dualidade ou fragmentação. No entanto o passo para romper com esse paradigma já foi dado e manter este olhar é o mesmo que estar encerrado em um tempo que não tem mais nada a oferecer.

Há muito que superámos o paradigma cartesiano e o Corpo tornou-se sujeito, portador de uma intencionalidade que lhe permite perceber e ser percebido. A fenomenologia de Merleau-Ponty nos mostra que esse Corpo está dotado de uma verdadeira função de conhecimento, é a própria sabedoria do mundo ao mesmo tempo em que é o verdadeiro sujeito da percepção que permite o *estar-no-mundo* por meio do *corpo-próprio*.

Ora, a experiência do Corpo próprio revela-nos a existência de uma complexidade inconfundível, que não se coaduna com o desmembramento ou a fratura entre o sujeito e o objeto.

O Ser humano experimenta a vida com o Corpo. Portanto, é impossível conceber a motricidade, a fala, a visão, o tato, a sexualidade, tudo isto, ligados entre si por relações de causalidade. Estes aspetos estão todos coesos e implicados na complexidade humana, na vida da vida, no drama único da existência humana, no contexto vivido intencionalmente, no entrelaçamento dos sentidos e na unidade da experiência perceptiva. (Pereira, 2007, p. 101)

É de acentuar que o Corpo é a sede da vida.

Sérgio (2003) quando apresenta suas reflexões sobre o Corpo na contemporaneidade, não deixa de transitar por diferentes pensamentos ao longo dos séculos, pensamentos estes que evidenciam o Corpo e seus diferentes aspetos e afirma a necessidade de entendermos esse Corpo sujeito, visível no ser em ato.

O Corpo move-se, o Corpo age, é movimento e agente no mundo, vetor das nossas relações e palco de nossas realizações.

Ao passarmos do corpo-objeto ao corpo-sujeito o Corpo assume sua complexidade, ou o elemento da complexidade humana. É com o meu Corpo e pelo meu Corpo que eu habito o mundo.

Mas ao habitar o mundo vivemos o paradoxo de sermos sujeito e objeto.

Ao considerar o Corpo como o “Corpo que somos” e não mais o “Corpo que temos”, devemos admitir que a referência para esse olhar é a própria pessoa pois, para o outro, ainda somos o objeto de sua percepção.

É evidente que ao reconhecer a subjetividade, não excluímos a vivência objetiva assim como não ignoramos a subjetividade do outro. Cada um de nós em relação ao outro é ao mesmo tempo sujeito e objeto, sensível e senciente.

O mundo que vemos é o mundo onde nosso Corpo está inscrito, exposto, ele também, aos olhares dos outros.

Em toda ação de ver eu tenho ao mesmo tempo e indissociavelmente a experiência do mundo que percebo fora de mim e a do meu Corpo enquanto existente também, ele próprio, neste mundo. “Ver não é abstrair-se do mundo, nem ocupar um ponto de vista exterior ou um plano superior é, pelo contrário, fazer parte do mundo, participar da mesma carne (Ribeiro, 1997, p. 34).

As nossas experiências do mundo nos permitem refletir e sermos refletidos por ele. Por meio da percepção podemos compreender o Corpo como aquele que sente e pensa ao mesmo tempo em que se torna objeto dessa sensação e desse pensamento.

A reflexão é um retorno à primeira experiência, ou seja, ao primeiro contacto da carne (*chair*). Com este termo, Merleau-Ponty pretendeu indicar uma força elementar que não teve nome em toda a história da filosofia ocidental e que ultrapassasse o pensamento conceptual vigente (em sua época) não devendo, ainda, ser confundida como a união de um Corpo e de um espírito.

A carne é o tecido misterioso, ou a matriz, que subjaz e, origina, tanto o que percebe como o que é percebido como aspectos independentes da sua própria atividade espontânea. É a presença recíproca do senciente no sensível e do sensível no senciente. (Abram, 2007, p. 67)

Merleau-Ponty inaugurou a experiência corporal fundada em uma perspectiva sensível e poética da corporeidade. Acreditava ainda na existência de uma circularidade entre processos corporais e estados neurais possibilitada pela comunicação entre os sentidos. A essa circularidade chamou de reversibilidade (Merleau-Ponty, 2003).

A noção de carne (*chair*) refere-se assim à ideia da natureza humana, à sua essência e existência, às relações indissociáveis entre matéria, mente, espírito. Ao compreender essa relação dentro da reversibilidade, passamos a compreender a maleabilidade do Ser humano e toda sua flexibilidade.

A unidade ao nível do ser não esconde a unidade na complexidade. Não há, na mulher e no homem, uma simples união alma-corpo, há sim, uma unidade de ser, síntese de uma complexidade inimitável. (Sérgio M. , 2003, p. 27)

Na contemporaneidade e por meio da complexidade uma outra perspectiva é desenvolvida e o que está fora pode também estar dentro.

Tavares (2005) em um determinado momento de sua tese de doutoramento fala-nos sobre a geometria do pensar e nesta, apresenta a questão do que está dentro ou do que está fora, do que existe no interior ou no exterior de cada um. Para o autor, sob um determinado ponto de vista, “o que entendemos está dentro, e o que não entendemos está fora. Compreender é puxar para dentro, não compreender é empurrar para fora ou manter lá fora” (Tavares, 2005, p. 16).

A análise deste autor nos impulsiona a um outro lugar. Como ele próprio diz, “depois de tu pensares eu tenho mais elementos para continuar a pensar” (Idem, ibidem, 18). Assim, se olharmos pelo viés proposto, podemos inferir que, ainda hoje, não se conhece o Corpo que tem. Enquanto continuar a ser colocado para fora da pessoa, apenas como coisa, como invólucro, como mero objeto, não será possível compreender o Corpo que possibilita viver e continuaremos a desconhecer quem realmente somos.

Este trânsito entre o dentro e fora, é um percurso que não deve ser ignorado. Na verdade, para a Dança, é nele que o Corpo investe e dele se reveste. “É necessário que o espaço interior despose tão estreitamente o espaço exterior que o movimento visto de fora coincida com o movimento vivido, visto do interior” (Gil, 2001, p. 60).

Rengel (2008) e Katz (2010) desenvolvem suas reflexões sobre o Corpo em movimento de Dança partindo da premissa de que não deve existir diferenças entre dentro e fora do Corpo, uma vez que estamos inserido em um mundo que deve ser reconhecido como parte de nossa totalidade. Assim não habitamos um Corpo e não incorporamos nada a ele pois que o mesmo não é recipiente.

Para as autoras toda plasticidade corporal, toda multidireccionalidade e multilocações situa o Corpo em um “dentrofora” contínuo em um “mundocorpo” emergente.

Rengel (2009) desenvolve o termo “corponectivo” como possibilidade de compreender este trânsito constante como também para indicar uma situação em que Corpo e Mente são trazidos juntos. A objetividade e subjetividade está no Corpo e só com esta compreensão torna-se possível chegar ao Corpo/Dança próprio de cada um.

O Corpomídia de Katz é o Corpo em movimento e no movimento de um fluxo ininterrupto de informações que se processam por meio de contaminação. A inserção do Homem que é Corpo “está” não “é feita” (Katz & Greiner, 2005).

Para Gil (2001) a ideia de Corpo compreende tanto o Corpo vivido quanto o Corpo percebido. Para este autor o Corpo vivido e percebido não só está no espaço como cria o seu próprio espaço por meio do movimento.

Diferente do espaço objetivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele a ponto de já não ser possível distingui-lo desse [...] Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou ténues,

tonificantes ou irrespiráveis [...] prolongam os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis. (Gil, 2001, pp. 57-58)

O espaço apresenta-se tanto externo quanto interno uma vez que é no Corpo, pelo Corpo e através do Corpo que se constitui. “O corpo do bailarino desdobra-se no corpo-agente que dança e no corpo-espaço onde se dança ou antes, que o movimento atravessa e ocupa” (Idem, ibidem, p. 60).

O Corpo constrói-se paradoxal. É a um só tempo aberto e fechado, atual e virtual, presença consciente ou espectral.

Neste aspeto Gil reforça a ideia de um Corpo que pode tanto ser consciência como inconsciente. Ressalta esta inconsciência não como a ausência de uma consciência mas, como a consciência que não é intencional. Não é a consciência de alguma coisa mas a consciência em alguma coisa.

Esta abordagem vem ao encontro da questão levantada por Sérgio sobre ser a Dança “consciência de” ou “consciência com” uma vez que pensar o Corpo é vivência encarnada deste Corpo (Sérgio M. , 2008, p. 60).

Gil esclarece que, ao Dançar, o bailarino aguça suas percepções e seu estado de atenção, de vigilância, desenvolvendo uma infinidade de movimentos intencionais que lhe permitem tanto deslocar-se no espaço como ser Corpo/espaço.

No entanto, para o autor, neste processo também está presente, a se manifestar, um outro estado de percepções que absorve “as mais finas vibrações do mundo” pois forma com ele um espaço. É a este estado que chama de inconsciência e é deste estado que emerge o que o autor denomina “corpo espectral” (Gil J. , 2004).

O Corpo espectral pode ser entendido como uma variação do Corpo Virtual. “Não é o corpo físico [...] mas o corpo invisível (Idem, ibidem, p. 6).

Gil considera, ainda, que o Corpo espectral é “a consciência impercetível que produz o efeito de conexão inconsciente e age diretamente no inconsciente do outro”, absorvendo-o como por osmose, como por contágio (Idem, ibidem, p. 4). É evidente a relação com a proposição de Corpomídia de Katz, na sua forma de conectar-se ao outro e ao mundo.

O Corpo espectral é um Corpo de afetos, mas mudo e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio onde circulam forças que se moldam aos contornos de ausência que delineiam o corpo espectral. (Idem, ibidem, p.8)

Nesta perspetiva, para que haja comunicação do inconsciente é necessário que o Corpo se abra “construindo espaços paradoxais não empíricos, um espaço à espera do estabelecimento de conexões com outros corpos” (Idem, ibidem, p. 10) o que permite formar redes de relações sem fim.

Abrir o Corpo é agenciar, é tecer em conjunto, atar, anexar, conectar, existir. Não devemos no entanto confundir as conexões à fusões.

Ao estabelecer conexões, conscientes ou inconscientes, não estamos no fundindo, nos misturando ao outro de modo a perder nossas próprias singularidades. A fusão não permite o paradoxo pois transforma em um o que na verdade são vários.

Rengel identifica a utilização inadequada para o termo quando utilizado em contexto de Dança.

Fusão é um termo muito empregado, erroneamente, em textos midiáticos sobre dança, artes, comunicação, cultura e educação significando misturas de culturas, de poéticas artísticas ou de gêneros musicais, entre outros. Mais corretamente expressando, fusão significa amálgama, unificação. Considerar essas mesclas que ocorrem como unificação, no sentido de indiferenciação, é recusar-se a perceber que as transformações, e mesmo as marcas permanecem, reconfiguradas, nessa comunicação de alteridades (inclua-se em alteridade, o ambiente também). Quando do contato com o outro, o que surge é uma outra relação, que não é a de fundir. (Rengel, 2009, p. 12)

A ideia de Corpo híbrido proposta por Louppe (2000) ajuda-nos a perceber que as conexões estabelecidas pelos corpos, em situação de Dança, podem integrar sem deixar-se perder.

Os movimentos dançados podem ser desenvolvidos como se cada movimento estivesse “colado” e por vezes, deixam transparecer suas origens para além do contorno do desenho que ajuda a formar. "A hibridação é hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação (Louppe, 2000, p. 31).

Ainda para Louppe (2000), são as relações com o mundo e no mundo e a capacidade de desenvolver uma plasticidade corporal que possibilita ao bailarino construir um Corpo híbrido. O Corpo está em constante processo de aprendizagem e é evidente que esta diversidade de mecanismos que apreende, torna-o mais flexível aos ajustes e ou adequações em contextos variados. Ao integrar em suas ações diferentes elementos, tece uma rede cada vez mais complexa.

Também Almeida (2011; 2010) considera que todo Ser humano é um Ser de plasticidade, com capacidade de se adaptar ao ambiente uma vez que está integrado a ele. Utilizando-se dos estudos de Demeulenaere¹⁴, indica que esta plasticidade é composta de vários elementos entre os quais destaca os afetos.

¹⁴ Pierre Demeulenaere, Une théorie des sentiments esthétiques, Paris, Grasset, 2001.

Assim, a pessoa esta presente no mundo e conhece este mundo por seus movimentos. Ela se afeiçoa ao mundo que lhe afeta e em consequência a pessoa afeta seu meio. Acontecem ligações afetivas que se tecem entre o mundo e a pessoa. Pois a pessoa participa intimamente em seu meio ambiente [...] Existe um componente que esta além do conjunto anatômico. Estas coisas, sutis, imensuráveis que se somam à carne. São coisas que a ciência desconsidera. Portanto são perceptíveis, se ajuntam aos poucos ao longo do percurso da vida da pessoa. Essas coisas sutis que afetam a carne diferenciam uma pessoa da outra. Isto as faz pessoas-únicas mesmo apresentando componentes semelhantes à de outros. (Almeida M. , 2010, p. 3)

O termo “mestiçagem” também foi atribuído a esta perspectiva de conectar-se e reunir diferentes elementos. A diferença é que o entendimento desenvolvido pela autora caracteriza de mestiça àquela ação que não se modifica em sua estrutura, ao contrário, enriquece-se pela presença das diferenças. O Corpo mestiço pode ser compreendido como aquele que integra o diferente e o Corpo híbrido como aquele que constrói-se pelo diferente.

É possível perceber que desde a metade do século que passou, bailarinos e coreógrafos buscam desconstruir, por meio de ruturas as posturas convencionais sobre o Corpo e sobre a Dança. Investem tanto no fazer como no compreender estes novos estados de Corpo.

Percebemos também que ao desconstruir, constroem, e nesta construção dotam o corpo de uma nova plasticidade que lhe permite ser maleável, aberto, paradoxal.

Nesta construção, percebe-se uma necessidade de nomear o que se faz. Atribuir nome é enfatizar a singularidade.

Katz (2005) nos fala que a prática de nomear é a prática de classificar e, mesmo compreendendo que uma classificação pode ser sobreposta por outra, é tornar presente e evidente o que se faz no agora sem, contudo, esperar que permaneça para sempre. “Esse nomear que desenha topologia tem uma duração que lhe independe, pois tudo o que se pôs no mundo segue um percurso que a mistura de acaso e causalidade configura” (p.126).

Quando refletimos o Corpo em contexto de Dança, o percebemos uno e múltiplo, aberto e fechado, presente e ausente, e é em função desta diversidade de nomes que lhe são atribuídos, em função de cada momento que vive, que compreendemos o quanto é paradoxal.

Assim é possível perceber a presença de um Corpo paradoxal na obra de diferentes autores, e aqui referimo-nos não só a bailarinos e coreógrafos mas também a pesquisadores da Dança. Mesmo que não o denominem de paradoxais, estes

estudiosos, tem possibilitado a compreensão destes corpos por outras vias de apreensão.

Gehres (2001; 2008) quando atribui o nome de Fractais aos Corpos compreendidos, simultaneamente, por estados de imaterialidade, por existirem em lugares e em não lugares, por abrigarem o global e o local evidenciando sua dimensão caótica, por serem corpos de significação, limitados, e autênticos, possuidores de identidades, denuncia a presença dos Corpos paradoxos.

Também no trabalho de Siqueira (Siqueira, 2006), quando apresenta a construção de um Corpo social que se constrói na relação com o outro, com o espaço e simultaneamente consegue expressar e comunicar sua identidade mesmo na diversidade, expor-se como uma sempre nova construção que a todo instante desconstrói, apresentar-se como imagem de si estando no outro, entre outras situações, acaba, também, por desvelar este paradoxo do Corpo.

As obras de Louppe (2000, 2007), Fontaine (2005), Lepecki (2007), Gil (1997; 2001), Katz (2010; 2011), Greiner (2009; 2007), entre tantos outros estudiosos, estão repletas de corpos paradoxais.

O que é necessário apreender?

Que é possível ao Corpo na Dança viver vários Corpos em um só Corpo.

Que é facultado ao Corpo que Dança viver o diferente sem anular-se.

Que é permitido ao Corpo que Dança construir-se na reconstrução.

Que é facilitado ao Corpo que Dança ser e estar aberto e fechado, dentro e fora, visível e invisível.

E como fazer?

Esta é uma questão que, para nós, deverá ser mantida sempre em aberto.

Capítulo II

Neste segundo Capítulo indicamos o Percurso Metodológico adotado. Justificamos a opção pelo desenvolvimento de uma pesquisa de caráter qualitativo inserida na grande área das Ciências Humanas. Apresentamos as estratégias de verificação associadas às perspectivas fenomenológica e hermenêutica, a aproximação ao conhecimento empírico e como procedemos para a sua análise.

Assumimos os princípios diretores de uma abordagem Integrativa compreendida pelos pressupostos do Pensamento Complexo bem como o Método Fenomenológico de Pesquisa.

Metodologia

O desenvolvimento de uma tese de Doutorado insere o sujeito em um mundo específico das ciências e das atividades de investigação e não só o confronta com conhecimentos até então produzidos, mas principalmente, suscita-lhe o desejo de oferecer e de produzir um conhecimento novo, a respeito de uma determinada área ou temática.

A dinâmica desse processo está em capacitar o pesquisador de modo a permitir que suas pesquisas possam avançar para além daquilo que já se sabe a respeito de um dado conhecimento ou de um fenômeno (Fazenda I. , 2000).

Esta investigação foi permeada pela constante busca do novo, do não dito ou mesmo não desvelado mas que acreditamos ser necessário revelar. Desenvolveu-se no cruzamento de saberes já standardizados que permitiram a emergência de distintas reflexões, da produção de proposições, ilações, até chegar a novos conhecimentos.

Um processo de investigação funda-se, também, por ser um processo contínuo de formulação de novos questionamentos. É nesta perspectiva que o **processo** passa a ser fundamental para que um novo saber possa emergir e, neste, todas as ações desenvolvidas, as relações estabelecidas e as sínteses produzidas devem ser valorizadas pois que estão a influenciar o fazer do pesquisador.

O **resultado** é apenas uma das inúmeras possibilidades de compreensão, de formulação de sínteses, que podem advir de um determinado processo pois, a pesquisa é permanentemente inacabada. Como bem diz Minayo, "pesquisar é uma atividade de aproximação sucessiva da realidade que nunca se esgota" (1996, p. 23).

Percebemos que o ato de pesquisar é entrar conscientemente em uma *zona de desconforto* onde as incertezas por vezes são maiores do que as certezas. Para poder trilhar este percurso com segurança fazemos opções metodológicas, adotamos estratégias que nos permitiram alcançar a compreensão da problemática levantada e atingir os objetivos propostos (Fazenda I. , 2000).

Neste trabalho de doutorado as escolhas não foram fáceis e inúmeros caminhos foram identificados como possíveis para o seu desenvolvimento.

Sabíamos, com certeza, o que não queríamos e isto fez com que nos afastássemos de estratégias de investigação que privilegiavam a quantificação dos resultados empíricos em detrimento da compreensão da problemática a ser estudada.

Sabíamos também que a metodologia adotada deveria estar coerente com nossa concepção de mundo, Homem e sociedade.

Tivemos que optar e toda opção leva ao afastamento ou aproximação, neste caso, de estratégias de investigação. A opção que fizemos pareceu ser a mais adequada no momento de nossa seleção.

Situamos este estudo na grande área das Ciências Humanas. É certo que toda produção científica é humana em sua natureza uma vez que resulta da atividade dos seres humanos de procurar conhecer, com maior certeza e acuidade, apesar das dificuldades existentes neste processo. No entanto em nosso trabalho

[...] a expressão ciências humanas refere-se àquelas ciências que têm o ser humano como objeto de conhecimento, o que determina um posicionamento altamente especial para as mesmas - este objeto de pesquisa é bastante recente, tendo surgido tal ideia apenas no fim do século XIX: até então, tudo o que se referia ao humano estava na alçada da Filosofia. (Coltro, 2000, p. 37)

Escolhemos como metodologia de desenvolvimento àquelas vinculadas aos modelos de Investigação Qualitativa propostos por Lessard-Hébert, Goyette, & Boutin (2005).

A orientação apresentada por estes autores ofereceu o suporte inicial para o desenvolvimento do trabalho de investigação. Ao preocuparam-se em organizar a compreensão e a descrição das metodologias qualitativas numa estrutura de conjunto, estabeleceram um modelo quadripolar que agrega distintos momentos mas que estão em constante interação.

Traçamos nossa linha de investigação subsidiados, ainda, pelos princípios estruturadores da Teoria da Motricidade Humana (Sérgio, 1996, 2000, 2003, 2005; Feitosa, 1993; Pereira, 2011), da filosofia do Pensamento Complexo (Morin, 1987, 1995, 2001, 2002; Freixo, 2009), da Fenomenologia (Giorgio, 2010, Moreira, 2002,) e da Hermenêutica (Gadamer, 1976, Gâmboa, 1996).

Para apresentar a metodologia de pesquisa desenvolvida optamos por dividir em duas partes as abordagens referentes a este capítulo.

A primeira parte diz respeito ao delineamento Metodológico.

Neste delineamento explicitamos nossa adesão ao método de investigação e realizamos um enquadramento epistemológico sobre a tríade: Método Integrativo, Complexidade e Fenomenologia Hermenêutica.

A segunda parte da abordagem refere-se ao percurso Metodológico desenvolvido neste estudo. Evidenciamos as estratégias utilizadas para a aproximação do conhecimento científico ao conhecimento vivido, a recolha das informações e os elementos constituintes das análises que permitiram chegar aos resultados e subsidiaram a construção das discussões, ilações e proposições.

1 – Delineamento da Pesquisa

No mundo em que vivemos, é cada vez mais comum depararmos com necessidades que já não se limitam apenas às ações básicas de sobrevivências tais como alimentação, moradia, saúde, escolaridade etc. Torna-se evidente a necessidade dos indivíduos em partilhar seus saberes e seus fazeres por meio de uma multiplicidade de sistemas que interagem através do estabelecimento de redes de complexidade.

As novas tecnologias da informação, as redes de comunicação, têm possibilitado aproximar/encurtar as distâncias para disseminar, com uma velocidade incrível, as mais diversas informações.

A expansão sem limites de informações não deve estar, no entanto, associada proporcionalmente a uma amplitude cada vez maior do conhecimento.

Morin lembra-nos T.S. Elliot quando este nos coloca a seguinte pergunta: “Onde está o conhecimento que perdemos na informação?” E ainda, “onde está a sabedoria que perdemos no conhecimento?” (2002, p. 16).

Estas questões levam-nos a analisar que não basta acumular informação, é preciso ser capaz de selecionar e transformar esta informação em conhecimento e este em sabedoria.

É necessário desenvolver aptidões que possibilitem selecionar, organizar e religar os saberes, atribuindo-lhes novos sentidos e significados, dependentes dos contextos onde estiverem inseridos, e dos problemas aos quais estejam vinculados (idem, ibidem).

A informação, o conhecimento, o saber, constituem valores críticos e reflexivos do Homem contemporâneo e o seu carácter dinâmico e operativo são condições de excelência da ação humana, e devem estar inerentes a todo o processo de aprendizagem. Só assim a ciência e a tecnologia se concretizam em formas de desenvolvimento que, em simbiose, podem determinar positivamente o evoluir da pessoa e das sociedades. (Freixo, 2009, p. 26)

Também no meio académico a troca e a partilha são hoje consideradas essenciais para o desenvolvimento das pesquisas. No entanto, saber partilhar para poder construir em conjunto é uma meta ainda por atingir.

A forma de conceber estas trocas passa pelo aceite de que o pensar e o fazer podem ser diferentes sem que, necessariamente, tenham que se anular (Mariotti, 2007; Vasconcellos, 2002).

A lógica do pensamento está mudada.

Hoje são tecidas redes compostas por linhas limítrofes dos diferentes campos do conhecimento que não mais se isolam, pelo contrário, cruzam-se. É neste cruzamento de saberes que conseguimos compreender a emergência dos novos conceitos associados ao fazer científico e, desta forma, repensar nossos modelos de investigação incorporando diferentes estratégias na construção e desenvolvimento de pesquisas.

A ciência está de fato revendo muito de seus conceitos, mas não chega a essas conclusões pelo abandono do procedimento científico mas pela descoberta das limitações intrínsecas aos conceitos e métodos que até então utilizava. [...] Por isso não significa que ao mudar seu paradigma, a ciência esteja deixando de ser científica ou se confundindo com outros domínios de explicação. (Vasconcellos, 2002, p. 23)

Na contemporaneidade, Santos (2007) considera a construção de novas tentativas de desenvolver conhecimento sobre a ciência, filosofia, e principalmente sobre as atividades humanas, como a configuração de paradigmas. Para o autor, a todo momento surge diferentes formas de pensar o conhecimento e novos caminhos são traçados para chegar até ele. Indica, ainda, que nesta aventura da edificação do conhecimento, cada investigador desenvolve seus trabalhos tendo como primeira referência sua própria visão de mundo. Age e pesquisa subsidiado por esta visão. Esta, por sua vez, está inscrita num universo cultural, vinculado a um paradigma e contempla uma epistemologia. A vivência do pesquisador estará sempre a subsidiar suas investigações e sua história individual de vida possibilitando, ainda, construir novos e constante cruzamento com outras histórias.

A ciência nunca é neutra e a neutralidade do pesquisador é uma utopia. Mais vale termos esta consciência para não correremos o risco de ficarmos à deriva no mar das nossas ideologias.

Para Triviños (1987) o pesquisador tende a aproximar-se de uma determinada vertente epistemológica, em função de suas crenças, vivências e experiências. Sendo assim, poderá direcionar seus estudos sob uma perspectiva idealista, positivista, fenomenológica, materialista histórica, dialética e ainda sistêmica. É esta primeira aproximação que irá indicar um possível caminho para o desenvolvimento de seus estudos.

As aproximações às premissas da Teoria da Motricidade Humana, do Pensamento Complexo e da Fenomenologia Hermenêutica resultam da nossa forma de olhar e compreender o mundo e que por sua vez encontram ressonância com o “pensamento sistêmico” como proposto por Vasconcellos (2002). Esta autora tem procurado integrar o paradigma da complexidade, ao construtivismo, aos princípios da

ordem a partir da flutuação, às noções de auto-organização entre outros elementos (idem, ibidem).

A problemática evidenciada neste trabalho compreende fenômenos complexos – Homem e Dança. Neste sentido percebemos que só por meio de metodologias que possuem como suporte o Pensamento Complexo ou que aceitem a diversidade dos múltiplos campos dos saberes, é que seríamos capazes de dialogar com nosso objeto de pesquisa, organizar os conhecimentos e alcançar nossos objetivos.

Direcionamo-nos então para a questão da organização. Como organizar os conhecimentos pertinentes à temática escolhida? Quais estratégias são mais adequadas para atingir nossos objetivos?

São inúmeras as Metodologias desenvolvidas para fazer Ciência e selecionar uma delas implica pensar estes percursos, referenciados por conhecimentos específicos, de modo sistemático.

Pereira (2007) demonstra que junto às ciências do Homem, quando se pretende investigar à luz da complexidade, haverá que imaginar e criar um método adequada ao problema que possibilite ao investigador “afastar-se do método [modelo] fixo e único, [consolidado] sob a égide do racionalismo, e aproximar-se da complexidade, a qual integra o erro e a incerteza” (Idem, ibidem, p. 4).

Destaca-se que diferentes significados têm sido atribuídos à expressão “Método Científico” e é possível evidenciar uma preocupação constante dos pesquisadores em justificar sua posição quanto ao Método ou Métodos utilizados em seus estudos, tomando o cuidado de explicitar sua compreensão referente ao mesmo.

Ao partirmos do significado da palavra método encontramos em Abagnano (1998, p. 668) dois sentidos sendo o primeiro vinculado à concepção de doutrina e o segundo associado a organização dos procedimentos de investigação científica.

Neste trabalho, não associamos a ideia de método como uma doutrina que deveríamos seguir independente dos contextos, mas sim, adotamos o vocábulo “método” para referenciar a forma de organização, as orientações e ou indicações dos procedimentos utilizados no decorrer da investigação.

Para Freixó (2009) a epistemologia ou a filosofia da ciência, desenvolveu o Método Científico para excluir tudo o que detém uma natureza subjetiva, por compreender que estes saberes não são passíveis de serem aferidos cientificamente. “Com efeito, como o próprio nome indica, um método científico representa uma metodologia própria que define e diferencia o conhecimento adquirido através da ciência de outros tipos de conhecimento (Idem, ibidem, p. 27).

Parece ser esta uma das muitas questões que estão constantemente sendo revistas uma vez que hoje, já é corrente nos estudos académicos, a necessidade de

estabelecer relações entre a subjetividade do conhecer e a objetividade do conteúdo a ser conhecido (Giorgi & Sousa, 2010).

Na construção desta tese, constatamos algumas vezes que estávamos a trilhar um caminho que, ao princípio, nos pareceu circular mas, posteriormente, revelou-se uma espiral. O percurso estabelecido deu muitas voltas, muitas idas e vindas e neste caminhar, onde as ações se caracterizaram por selecionar, refletir, adequar, incorporar, descartar, rever o que passou e novamente selecionar. Deste modo avançamos sempre cientes da presença subjetiva e objetiva de nossas ações e compreensões.

Ao depararmo-nos com esta situação pudemos comprovar como as nossas vivências e experiências transformam a todo instante o nosso **aprender a ser, a saber, e a fazer**.

Partimos da premissa de que a adoção de um determinado método, aceite cientificamente, não nos garante, chegar a uma verdade totalmente certa mas pode aproximar-nos do diálogo com as incertezas que nossa problemática desperta.

Para Morin (2002) todo conhecimento traz embutido três tipos de incertezas, a saber: cerebral, psíquica e epistemológica. Este autor afirma que o conhecimento nunca é um reflexo do real mas sempre uma tradução e reconstrução do mesmo, o que, de algum modo, pode nos impelir ao erro. O conhecimento é também compreendido como resultante de nossas interpretações e decorre sempre da crise dos fundamentos das certezas chamadas científicas.

No caso específico deste trabalho de doutoramento, optamos em ancorá-lo no cruzamento de distintos campos do conhecimento. Deste modo pudemos transitar por saberes pertinentes à área das Artes, da Motricidade (práticas corporais), da Dança, da Filosofia e outros mais.

A orientação epistemológica adotada tem por base as Ciências do Homem, nomeadamente a Teoria da Motricidade Humana, a Complexidade, a Fenomenologia e a Hermenêutica.

Entendemos ser necessário identificar quais os princípios que cada uma destas abordagens evoca para organizar o seu conhecimento e, posteriormente, apresentar como foram incorporados à nossa tese.

A Teoria da Motricidade Humana proposta por Manuel Sérgio (1996, 1998, 2000, 2003) sustenta a necessidade de desenvolver suas investigações por meio de ações integradas, que possam ser complementares. Chama a esta ação de Método Integrativo.

A Complexidade não explicita diretamente uma metodologia porém, preconiza a necessidade de religar os conhecimentos e superar a fragmentação do Homem, formada através do distanciamento do mundo e da matéria, quando hierarquiza a racionalidade em detrimento das demais dimensões do humano (Morin E. , 2001).

No entender de Morin & Le Moigne (2009) se a Complexidade fosse ter um método este seria o da Organização.

A Fenomenologia, (Husserl, 1989; Heidegger, Merleau Ponty, 1996), apresenta distintas possibilidades de desenvolver metodologias que busca a compreensão e interpretação (hermenêutica) da realidade (Giorgi, 1985, Moreira, 2002).

Optamos por desenvolver o nosso trabalho através das orientações propostas pelo Método Integrativo uma vez que o mesmo integra diferentes estratégias de desenvolvimento entre elas a Organização, a Fenomenologia e a Hermenêutica. A convergência de algumas questões, que chamaremos aqui de diretrizes, foi também o que nos motivou a assumir esta estratégia metodológica. Explicitamos os principais pontos de convergência destas três propostas:

- ✚ Foco na interpretação de uma ação, e não na quantificação;
- ✚ Ênfase na subjetividade, sem descartar a objetividade;
- ✚ Flexibilidade no processo de conduzir a pesquisa uma vez que o pesquisador trabalha com situações complexas não lhe sendo possível definir nada *a priori*;
- ✚ Orientação para o processo e não para o resultado;
- ✚ Preocupação com o contexto, uma vez que os comportamentos são criados em função das experiências vividas;

1.1 – O Método Integrativo

As diretrizes para o desenvolvimento do Método Integrativo estão atreladas à proposta de desenvolvimento da Teoria da Motricidade Humana (Sérgio M. , 1996).

Para o autor desta Teoria a metodologia normalmente utilizada nos estudos têm por base o “método integrativo” construído sobre uma plataforma que é sustentada por diversos estudiosos entre eles Not (1984)¹⁵ e adianta, ao jeito do método da Complexidade, que ele era “a síntese de muitos métodos” tais quais os métodos histórico,

15 Louis Not propõe o desenvolvimento de uma educação cognitiva por interestruturação, ensino e aprendizagem integrados (método genético-estrutural) e o desenvolvimento de uma educação ou formação direcionados à segunda pessoa. Acreditava assim poder operacionalizar um ensino que respondesse às necessidades de aprendizagem, onde o projeto é uma referência significativa. As suas obras *Les pédagogies de la connaissance* (1979); *Enseigner et faire apprendre* (1987) e *L'enseignement répondant* (1989) explicitam sua proposição comparando-as aos modos de ensino tradicional e da escola nova, para então indicar sua proposta. Assim, ao invés de submeter o ensino a uma visão Heteroestruturada – característica do então conhecido ensino tradicional, onde o conhecimento é transmitido ao sujeito em uma perspectiva de “fora para dentro” ou a uma visão Autoestruturada – característica da proposta apresentada à escola nova, onde é a educação se faz na lógica oposta, partindo agora da experiência do sujeito ou seja de “dentro para fora”, propõe uma abordagem Interestruturada, onde ensino e aprendizagem estão integrados caracterizando assim uma educação na segunda pessoa [que] conduz a uma definição original da relação pedagógica fundada numa síntese entre a comunicação, pelo educador, de conteúdos culturais ricos da autoridade que lhes confere a experiência coletiva de onde partiram, e a experiência individual, exigente de liberdade, [...]” (Not, 1989, pp.11-12 apud Correia, 1997).

biológico, fenomenológico, sociológico, psicológico, dialético, estrutural. Em sua origem prevê tanto a compreensão quanto a explicação do fenômeno.

A originalidade do método integrativo consiste no aumento indefinido das inter-relações, dado que o homem, fenômeno entre os fenômenos é agente e fator de fenômenos. [...] deve procurar a progenitura ao incessante devir histórico, na inter e na transdisciplinaridade e afinal na totalidade social a que toda construção gnosiológica se reporta. (Sérgio M. , 2000, p. 159)

A Teoria da Motricidade Humana por meio de seu método Integrativo instiga-nos para que, com lógica, criticidade e reflexão, possamos repensar o que já está dado, pensar o não-pensado e religar o mais remoto passado ao mais longínquo futuro.

Feitosa (1993) ao evidenciar o Método Integrativo o faz tendo por base uma reflexão de ciência como um ato e não como uma contemplação. Explicita que em seu exercício vivencia-se tanto os conflitos com as ideologias e dogmas já instalados quanto o diálogo com os Homens, entendidos aqui como um ser prático e histórico. Enfatiza ainda que embora haja nas explicações dos fenômenos científicos a presença da subjetividade, toda ciência se materializa por meio de *modelos*, métodos, que permitem chegar a um saber objetivo mas não absoluto.

Feitosa (1993), ao defender para a Teoria da Motricidade Humana a possibilidade de um Método Integrativo, está a chamar atenção para a complexidade dos fenômenos humanos [...] “para cuja compreensão são necessários os recursos de todos os métodos existentes, reconhecendo-os ainda insuficientes para a difícil tarefa” (pp. 161-218).

A autora esclarece que a ideia de método integrativo apresenta uma convergência com a ideia de *transgressão metodológica* como um espaço de abertura para o aproveitamento de todas as vertentes metodológicas existentes e possíveis.

Pereira (2005; 2011) destaca que a emergência do Método Integrativo é fruto da preocupação, sempre presente na obra de Manuel Sérgio, de permitir, por meio da Teoria da Motricidade Humana, a emergência de um pensamento complexo e multidimensional, tendo em vista o nascimento de um novo modelo de saber, sendo esse (re) articulado, sistêmico e complexo.

Para o campo de pesquisa da Dança, esta orientação pareceu-nos oportuna uma vez que integra e não separa os distintos saberes bem como caracteriza o saber como um saber fazer, aprender, criar e recriar.

Em Fraleigh & Hanstein, (1999) é possível perceber a diversidade e abrangência do campo de investigação na área da Dança bem como as distintas propostas metodológicas apresentadas para o desenvolvimento de pesquisas variadas.

É possível verificar a dificuldade que, por vezes, alguns estudiosos enfrentam em tornar científico os conhecimentos específicos, principalmente àqueles voltados a compreensão da subjectividade do fenómeno e da complexidade do humano.

O Método Integrativo aproxima-se, em profundidade e alcance, da perspectiva do Pensamento Complexo. Este não nos fala de um conhecimento completo mas, precisamente, de um conhecimento incompleto.

De fato, a complexidade significa multidimensionalidade, ou seja, comporta no seu cerne um princípio de incompleto e de incerto. De qualquer forma, a Complexidade surge como dificuldade, como incerteza, e não como clareza e como resposta.

O problema está em saber se há alguma possibilidade de responder ao desafio da incerteza e da dificuldade.

1.2 – A Complexidade

O desafio da Complexidade faz-nos renunciar para sempre ao mito da elucidação total do universo. Encoraja-nos, no entanto, a prosseguir a aventura do conhecimento que é diálogo com o universo. Nesta perspectiva, o diálogo com o universo é a própria racionalidade.

A Complexidade não tem metodologia, mas pode ter o seu método. Aquilo a que se chama método é um momento. É a tensão em direção ao saber total e, ao mesmo tempo, a consciência antagónica. “A totalidade é a não verdade, é isso a complexidade: a conjugação de conceitos que se combatem entre si” (Morin E. , 1995, p. 138.).

A Complexidade, até metade do século vinte, era vista como a aparência superficial do real e, neste sentido, foi desconsiderada pelos tratados científicos da modernidade, que assumiam o cartesianismo como facto indiscutível. Hoje sabemos que a Complexidade não é a ilusão ou uma aparente representação *que o conhecimento das leis científicas dissipa* (Morin & Le Moigne, 2009, p. 11). A Complexidade está presente em todos os domínios do conhecimento, tece com ele os saberes e fazeres da humanidade, neste sentido necessita ser compreendida em todas as suas dimensões.

Iniciamos por dizer que a Complexidade firma-se como uma via acertada para pensar as contradições do real, sua unicidade e multiplicidade. O próprio Edgar Morin em Colóquio – **Complexidade, Valores e Educação do Futuro**, no Instituto Piaget de Viseu (Maio de 2009), nos disse (de acordo com os meus apontamentos) que o termo Complexidade pode ser recente, mas o Pensamento Complexo há muito se fez presente na história.

Podemos identificar as premissas deste paradigma nas mensagens de alguns filósofos, a saber: Pascal (1623 – 1662), quando referia que não se deve excluir conhecimentos, mas integrá-los; Spinoza (1633 – 1677), sustentando que não existe um ser superior e exterior ao mundo e que a criatividade é inerente à natureza, num

processo de auto-produção; Hegel (1770 – 1831), com o seu método dialético, tentando unir o Todo, com o seu movimento e as suas contradições, no Espírito Absoluto; Nietzsche (1844-1900) ao afirmar que a humanidade é um tecido de paradoxos e que a “morte de Deus” significa uma transformação radical de tudo e de todas as coisas; Marx (1818 – 1883), com a sua dialética, que abrange o Homem e a Sociedade, rumo a um comunismo final; e ainda Foucault (1926 – 1984), com o conceito de epistema e Kuhn (1922 – 1996) com os paradigmas e a sua incomensurabilidade.

Portanto a Complexidade como unidade da diversidade, integrando elementos que são ao mesmo tempo antagónicos e complementares, foi ideia que já percorreu a mente de muitos filósofos!

Edgar Morin vem na linha destes pensadores, como ele mesmo o salientou e, por isso, adianta: “Temos de associar os princípios antagonistas de ordem e desordem e associá-los, fazendo emergir um novo princípio que é o da organização” (Morin & Le Moigne, 2009, p. 38).

É da organização que surge a emergência. “O que é importante na emergência é o facto de ser não dedutível das qualidades das partes e, por conseguinte, irreduzível; aparece somente a partir da organização do todo” (idem, ibidem, p. 43).

Todo o conhecimento demonstra uma organização de saberes que seleciona, hierarquiza, centraliza, procura estabelecer uma lógica que permita sua compreensão. As operações de centralização, de hierarquização, de disjunção alteram significativamente o sentido das coisas.

O conhecimento organizado na perspectiva do pensamento da simplicidade não concebe os paradoxos e desta forma, rejeita toda e qualquer informação que integre a desordem e os antagonismos. Edgar Morin alerta para a necessidade da tomada de “consciência da natureza e das consequências dos paradigmas que mutilam o conhecimento e desfiguram o real” (Morin E. , 2008, p. 16).

Na esteira de seus pensamentos, temos que a organização do conhecimento permite, em sua construção, trabalhar com as diferenças sem anulá-las mas, na perspectiva de conjugá-las, de estabelecer conexões onde seja possível emergir novos saberes.

Um problema complexo só poderá aproximar-se da solução, se for compreendido sob um olhar multidimensional, em que o elo de ligação entre o observado e o observador seja respeitado e não mais visto em separado. O conhecimento atual é subjetivo-objetivo, isto é, no objeto cognoscível está o sujeito cognoscente (Mariotti, 2007).

Para melhor compreender a Complexidade, é necessário “reformular o pensamento” e, para Morin (2002), esta reforma manifesta-se no surgimento de novos paradigmas exigindo uma teoria da organização.

Esta organização, na perspectiva do pensamento Complexo, não está sozinha. Vem conjugada com os sentidos atribuídos à informação, a auto organização, a autonomia e liberdade, a reflexividade que, juntas, concebem a tessitura deste modo de ser e estar.

O conhecer neste processo não mais busca as certezas e, a resolução dos problemas, ultrapassa a linearidade das questões.

As estratégias de aprendizagem do conhecimento científico, construídas pelo Pensamento Complexo, pretendem favorecer o desenvolvimento da interpretação, da compreensão, de relacionar os diferentes, de construir um caminho para aprender a conhecer evitando o reducionismo, a fragmentação e a dissociação.

A Complexidade é a caracterização de uma postura investigativa, dinâmica, frente a um conhecimento em constante movimento e mudança. Um conhecimento que se faz presente na experiência vivida, na relação com o outro e com o ambiente.

1.3 – O Método Fenomenológico Hermenêutico

As pesquisas qualitativas preocupam-se mais nas relações de significados com o objeto do que com as relações causais. Caracterizam-se ainda por ter o ambiente como fonte direta de seus dados sendo o pesquisador uma das vias principais de recuperação destas informações.

Por estar em busca dos significados de determinados fenômenos os procedimentos indicados para o desenvolvimento das pesquisas do tipo qualitativo sob a perspectiva Fenomenológica Hermenêutica são os mais comumente utilizados (Triviños, 1987).

A fenomenologia com os princípios hoje conhecidos tem sua origem no Século XX com a obra *Investigações Lógicas* de Edmund Husserl. Para o autor era uma forma totalmente diferenciada de fazer filosofia que permitia afastar-se das especulações Metafísicas e aproximar-se das “próprias coisas” dando destaque à experiência vivida e tem como principal objetivo a compreensão da realidade. Surge primeiramente na perspectiva da pesquisa filosófica e posteriormente é adaptado para a perspectiva empírica.

Quando utilizado no âmbito da Filosofia a compreensão da realidade será apreendida pelo próprio pesquisador/filósofo que, por meio de reflexões efetuadas, consegue chegar à sua estrutura, à sua essência.

A Fenomenologia deveria proporcionar um método filosófico que fosse livre por completo de todas as pressuposições que pudesse ter aquele que refletisse; descreveria os fenômenos enfocando exclusivamente a eles, deixando de lado quaisquer questões sobre suas origens causais e sua natureza fora do próprio ato da consciência. Dessa forma não irá pressupor nada, nem o senso comum, nem o

mundo natural, nem as descobertas e as teorias da ciência. Ficará postada antes de qualquer crença e de qualquer juízo, para explorar simplesmente o fenômeno tal como é dado à consciência. (Moreira, 2002, pp. 62-63)

A palavra **Fenomenologia** deriva da palavra grega *phainomenon* (aquilo que se mostra a partir de si mesmo) e **logos** (ciência ou estudo). Assim, etimologicamente a Fenomenologia é a Ciência que estuda o Fenômeno, ou a Ciência do próprio fenômeno.

Cabe destacar a dificuldade em atribuir um único sentido ao termo fenômeno, pois este é utilizado sob diferentes situações e interpretações. A que mais se aproxima das ideias de Husserl é que um fenômeno

[...] inclui qualquer espécie de coisa sensorialmente entendida ou objetivada [...] inclui então todas as formas pelas quais as coisas são dadas à consciência. Viu-se finalmente que o conceito inclui todo o domínio da consciência com todas as formas de estar consciente de algo e todos os constituintes que podem ser imanentemente mostrados como pertencentes a eles. Que o conceito incluía todas as formas de estar consciente de algo quer dizer que ele inclui também qualquer espécie de sentimentos, desejo e vontade, com seu comportamento imanente. (Idem, ibidem, p 64)

Fenômeno é então entendido como tudo aquilo que se revela por si mesmo, ou tudo aquilo que se manifesta por si próprio.

A Fenomenologia foi transposta para o seio da pesquisa empírica com o intuito de delinear uma estratégia que permitisse a apreensão da realidade pelo pesquisador. No entanto, esta apreensão passa pela compreensão do olhar do outro.

O pesquisador precisará ter acesso a relatos sobre as experiências, compreensões, sentimentos e impressões do sujeito, que faz parte de seu estudo, quanto ao objeto a ser estudado. Nesta perspectiva a essência de seu objeto de estudo estará contida na compreensão que o outro tem sobre as próprias experiências.

A pesquisa fenomenológica parte da compreensão do viver e não de definições ou conceitos, e é uma compreensão voltada para os significados do perceber, ou seja, para expressões claras sobre as percepções que o sujeito tem daquilo que está sendo pesquisado, as quais se expressam pelo próprio sujeito que as percebe. (Coltro, 2000, p. 39)

A compreensão na esfera fenomenológica foca o mundo da vida e a tensão estabelecida pelo confronto com o mundo [...] “dos valores, crenças, ações conjuntas, no qual o ser humano se reconhece como aquele que pensa a partir desse fundo anônimo que aí está e aí se visualiza como protagonista nesse mundo da vida” (Masini, 2000, p. 62).

Neste trabalho o fenômeno a ser compreendido é subjetivo e referente a experiência vivida pelos sujeitos colaboradores da pesquisa. Por esta razão optamos em proceder seguindo as indicações do Método Fenomenológico para podermos apreender os sentidos atribuídos, pelos sujeitos de nossa investigação, ao objeto estudado.

Será tarefa da fenomenologia investigar como algo percebido, algo recordado, algo fantasiado, algo representado pictoricamente, algo simbolizado, aparenta-se como tal, ou seja, investigar como ele se apresenta em virtude desta doação dos sentidos e das características que são levadas a cabo perceber, pelo recordar, pelo fantasiar, pelo representar pictoricamente etc. (Moreira, 2002, p. 68)

Durante o século XX as orientações para o desenvolvimento de uma reflexão/ação fenomenológica sofreram modificações, sendo possível evidenciar diferentes tendências: Fenomenologia Descritiva; Fenomenologia Realista; Fenomenologia Constitutiva; Fenomenologia Existencial e a Fenomenologia Hermenêutica. Esta última deriva dos estudos de Heidegger e tem como premissa que a existência humana é interpretativa. Gadamer em 1931 foi um de seus precursores, no entanto foi nas décadas de 70 e 80 nos EUA que mais fortemente a perspectiva Fenomenológica Hermenêutica se desenvolveu.

Por meio desta orientação, é possível perceber que o Método Fenomenológico não fica restrito a uma descrição inerte, pelo contrário, pode continuar o caminho e desenvolver paralelamente a tarefa de interpretação por meio dos pressupostos Hermenêuticos.

O método fenomenológico não se limita a uma descrição passiva. É simultaneamente tarefa de interpretação (tarefa da hermenêutica) que consiste em pôr a descoberto os sentidos menos aparentes, os que o fenômeno tem de mais fundamental. Na pesquisa (como em qualquer outra situação) a apropriação do conhecimento dá-se através do círculo hermenêutico: compreensão-interpretação-nova compreensão. (Masini, 2000, p. 63)

Também em Merleau Ponty (1994) vemos que a Fenomenologia preocupa-se em estudar e definir as essências. Preocupa-se, também, em repor as essências na existência pois não é possível compreender o Homem sem o compreender no mundo em que vive.

A Pesquisa Fenomenológica, portanto, parte da compreensão de nosso viver - não de definições ou conceitos - da compreensão que orienta a atenção para aquilo que se vai investigar. Ao percebermos novas características do fenômeno, ou ao encontrarmos no outro interpretações, ou compreensões diferentes, surge para nós uma nova interpretação que levará a outra compreensão. Toda hermenêutica é

explícita ou implicitamente compreensão de si mesmo mediante a compreensão do outro. (Masini, 2000, p. 63)

É na vertente da Fenomenologia Hermenêutica que vinculamos as orientações deste trabalho.

Para Demo (1995) a Hermenêutica é uma ação presente às metodologias qualitativas que preocupam-se com a interpretação de textos e com a interpretação da comunicação humana.

Por meio da Hermenêutica é possível constatar que um fenômeno pode possuir distintas dimensões. É a metodologia da interpretação que quando associada à Fenomenologia, colabora na compreensão dos fenômenos. “A hermenêutica dirige-se a compreender formas e conteúdos da comunicação humana, em toda a sua complexidade e simplicidade. [...] “É diálogo no sentido mais legítimo do termo” (Demo, 1995, p. 249).

O estabelecimento deste diálogo entre o sujeito que intencionalmente procura conhecer com o sujeito objeto deste conhecimento exige “da consciência cognoscente uma elaboração científica que permitirá reduzir a distância que o separa da consciência a conhecer” (Dartigues, 1992, p. 55).

Ainda para este autor,

[...] a fenomenologia-hermenêutica deverá decifrar o sentido do texto da existência, esse sentido que precisamente se dissimula na manifestação do dado não mais se contentando em ser a descrição do que se dá ao olhar, mas a interrogação do dado que aparece. (idem, ibidem, p. 132)

Compreender transforma-se num modo de ser e não somente de conhecer.

Este processo permitirá, também, a compreensão de si mediante a compreensão do outro. A questão que, agora, se coloca passa a ser: Como articular a compreensão na perspectiva que a Fenomenologia Hermenêutica a concebe?

Mais uma vez nos deparamos com uma proposta metodológica que requer a assunção de uma determinada postura do investigador.

Tal como na Complexidade, o Método Fenomenológico Hermenêutico consiste em uma atitude de pesquisar. Esta estabelece-se na medida em que o pesquisador coloca-se aberto para perceber e compreender o fenômeno como ele se mostra. Esta abertura envolve a liberdade e, em nosso entendimento, toda liberdade implica comprometimento. O pesquisador compromete-se a não deixar que suas pré-suposições, conceitos, crenças, desvirtue a compreensão do fenômeno a ser estudado.

Para Heidegger o Método Fenomenológico Hermenêutico deve ser caracterizado mais por um traçado, um mapa, com indicações de caminhos que o pesquisador irá optar em seguir do que, propriamente, um modelo a repetir (Masini, 2000).

2 – Percurso Metodológico

Toda atividade de pesquisa necessita de um delineamento Metodológico e este delineamento, independente das características da pesquisa, é formado por três requisitos, a saber: um problema (que não precisa ser uma hipótese formal ou uma questão específica para ser respondida); a elaboração e descrição do conjunto de procedimentos que serão efetuados para alcançar a informação necessária; a indicação do grau de confiabilidade da resposta obtida.

Luna (2000) afirma que qualquer percurso Metodológico não pode privar-se destes requisitos. Justifica sua afirmação esclarecendo que toda pesquisa parte de um problema independente de sua formulação ou molaridade, ou seja, este problema não precisa necessariamente ser uma pergunta pode constituir-se de uma curiosidade, ou mesmo de uma necessidade.

Nenhuma metodologia pode dispensar procedimentos, caso contrário não consegue chegar as informações relevantes. É a elaboração dos passos de uma pesquisa, seu planejamento, que poderá garantir que o pesquisador chegue ao final de seu trabalho alcançando seus objetivos.

Todo pesquisador deve oferecer garantias de confiabilidade das informações obtidas, é necessário mostrar que o que foi reunido, no trabalho de investigação, é credível.

O autor afirma ainda que todas as questões pertinentes à pesquisa são formuladas pelo pesquisador tendo por referência a abordagem teórica a qual está vinculado pois “o referencial teórico de um pesquisador é um filtro pelo qual ele enxerga a realidade, sugerindo perguntas e indicando possibilidades” (Idem, ibidem, p. 32).

Ao descrever o percurso metodológico, utilizado no desenvolvimento desta tese, o faremos procurando explicitar estes três requisitos.

2.1 – O contexto

Passada a primeira década do século XXI, nos deparamos com antigas questões ao mesmo tempo que perspetivamos novos encaminhamentos para desenvolver os diferentes saberes que nos rodeiam.

Na sociedade atual vive-se momentos de ruturas, de queda de um modo de pensar vinculado às estruturas formais, que buscavam consenso, e percebemos a emergência de um novo modo de ser e fazer onde o dissenso é que prevalece.

No campo da Dança isto é visível e é cada vez mais fácil perceber a força das novas correntes de pensamento a construir novos saberes e fazeres (Louppe, 2007; Lepecki, 2007; Fraleigh & Hanstein, 1999). Como consequência, percebemos a

necessidade de estabelecer pontes que permitam transitar e ou aproximar estas diversas perspectivas, ainda que estas sejam reveladora de suas diferenças.

Compreender o Corpo como convergência das novas propostas e perspectivas para o desenvolvimento da Dança na contemporaneidade tendo como subsídio as premissas da Teoria da Motricidade Humana e do Pensamento Complexo, conforme apresentado no início desta tese, mais do que uma necessidade foi o que motivou o desenvolvimento deste trabalho. Religar diferentes abordagens é edificar pontes.

Por meio deste processo percebemos a possibilidade de construir/elucidar princípios orientadores que possam subsidiar uma intervenção profissional adequada às diferentes realidades e contextos. Assim, religar os diferentes saberes e fazeres que constituem este fenómeno e, também, àqueles pertencentes à Teoria da Motricidade Humana, foi o desafio.

Há muito evidencia-se um hiato entre o saber académico e o saber que subsidia a concretização da Dança na sociedade. Diminuir estas distâncias e possibilitar a aproximação dos saberes científicos aos saberes empíricos de quem faz da Dança seu campo de atuação profissional e vivência pessoal tornou-se imprescindível para a compreensão deste fenómeno.

Langer (2011) nos alerta para a dificuldade que, por vezes, percebe nos estudiosos de falarem das obras de arte, de uma forma geral, por meio de seus estudos analíticos das impressões e não tanto sobre o viés das expressões. Atribui a isto a seguinte questão:

A desordem geral de nossos recursos intelectuais no campo da estética agrava-se mais pelo facto de haver duas perspectivas opostas a partir das quais toda obra de arte pode ser vista: a do autor e a do espectador. Uma perspectiva apresenta-se como expressão e a outra como impressão [...] (Idem, ibidem, p. 15)

Embora mais difíceis de serem trabalhadas por um “leigo” das artes, as teorias de expressão são mais ricas de informação quando comparadas às teorias analíticas das impressões.

Neste trabalho a Dança foi compreendida como uma Experiência Estética e o Corpo, parte de seu objeto artístico. A busca pela compreensão do Corpo em situação de Dança direcionou-se para a compreensão do executor da obra, ou seja, do bailarino, intérprete, criador e, formador. Mas estes, em determinados momentos posicionaram-se, também, como observadores de um processo em construção.

A abordagem feita por Langer nos fez refletir se o objetivo era investigar as impressões que determinados fenómenos causam ou as expressões por eles produzidas.

Percebemos que, para este estudo, a procura caracterizava-se por encontrar mecanismos que pudessem favorecer o acesso aos conhecimentos da Dança tendo o

Corpo como elemento de convergência. Percebemos que tanto a impressão quanto a expressão sobre/deste fenômeno poderia ser integrada.

Trazemos então a nossa problemática:

A procura dos possíveis subsídios que promovam a compreensão do Ser humano em situação de Dança e da Dança como movimento, ação, criação e superação do Homem no mundo

Desta desdobra-se nosso problema:

Como integrar a Teoria da Motricidade Humana no fazer da Dança na contemporaneidade?

Destacamos neste contexto que não entendemos a Teoria da Motricidade Humana e a Dança como campos de conhecimentos isolados que necessitam ser aproximados. Sérgio (2000) desde que propôs a Ciência da Motricidade Humana integra a Dança como pertencente ao conjunto de conhecimentos que ali encontram um terreno fértil para seu desenvolvimento. O problema está em evidenciar esta relação. Desvelar como as premissas da Teoria da Motricidade Humana podem permitir uma compreensão sobre a Dança numa perspectiva complexa. Neste sentido queremos saber:

Quais os princípios orientadores que são mais evidentes no fazer da Dança e permitem aceder e compreender os saberes sob a luz do pensamento complexo?

Outra preocupação é evidenciar **quais as possíveis repercussões que podem advir desta integração.**

Cada sujeito, por ter uma história singular, terá também uma percepção única deste Corpo junto a sua Dança. No entanto instiga-nos compreender quais os princípios diretores que estão presentes na ação daqueles que conseguiram superar as cristalizações, por vezes impostas, de uma determinada vivência técnica, objetiva, paradigmática, transpondo-a para o campo das transformações e das possibilidades.

É aqui que o conhecimento empírico, construído no dia-a-dia pela experiência em contexto de Dança, se torna essencial.

Acreditamos que estes princípios, quando identificados, poderão subsidiar a intervenção do profissional que irá trabalhar com a Dança em diferentes segmentos da sociedade.

Acreditamos ainda que, ao serem revelados por meio do Pensamento Complexo, poderão subsidiar a concretização de uma *praxis* profissional transformadora, conforme indica a Teoria da Motricidade Humana.

A *praxis* transformadora traduz um significado para além do simples conceito de prática ou prático, predominante na linguagem comum usada em nosso quotidiano, do sentido utilitário que tem um fim em si mesmo. Na Ciência da Motricidade Humana a concepção de *praxis* aproxima-se da noção de *poiésis*, na

qual toda produção está ligada a um processo de criação, de imaginação, de intuição poética e não apenas de simples prática. (Pereira, 2007, p. 181)

Ultrapassar os limites das referências teóricas e buscar o conhecimento onde ele se apresenta, foi uma tarefa estimulante.

Para estabelecer a ponte entre as diferentes experiências, foi necessário vivenciarmos algumas etapas.

2.2 – Delineamento Metodológico - etapas da investigação

2.2.1 – A construção do Referencial Teórico

A pesquisa bibliográfica caracterizou a primeira etapa formal de desenvolvimento da nossa investigação. Foi realizada sob as orientações da Hermenêutica que propõem um estudo rigoroso e de conjunto onde é possível aceder às informações contidas em diferentes fontes e interpretá-las.

A Hermenêutica propõe a compreensão de um texto e de um contexto situada na lógica da interpretação a partir de uma dada intencionalidade em questão. O enfoque deve ser dirigido para a procura dos significados, das mensagens ocultas no aparente imediato por meio da interpretação e compreensão de seus sinais (Gamboa, 1996).

A construção do quadro teórico – referencial teórico – teve como alicerce a tríade: Teoria da Motricidade Humana, Dança e Corpo. Foi necessário para isto recorrer ao vasto material bibliográfico produzido sobre estas temáticas. Nestes estão incluídos livros, teses, revistas, anais e atas de congressos científicos, jornais entre outros.

Nesta etapa da investigação procurou-se desenvolver uma análise crítica e estabelecer algumas relações entre os temas com o intuito de apontar contradições ou convergências e a partir destas, iniciar o processo de “tecer junto” conforme propõe Morin (2000).

Procurou-se ainda evidenciar as ruturas em relação a compreensão sobre o Corpo em movimento.

A consolidação do referencial teórico contribuiu, também, para a legitimação da pesquisa e permitiu o planejamento do diálogo a ser estabelecido entre o contexto científico e o mundo vivido.

2.2.2 – A composição da Amostra – participantes do estudo

Desde o início de nossos trabalhos sabíamos da necessidade de confrontar os saberes acadêmicos aos saberes e fazeres dos sujeitos que vivenciam sua corporeidade em contexto de Dança.

Delimitar esta amostragem revelou-se uma tarefa difícil, não só pelas características desta tese mas também pela possibilidade/disponibilidade dos profissionais em querer/poder colaborar com nossa investigação.

É certo que qualquer pessoa pode Dançar e qualquer pessoa que Dança pode falar sobre sua relação e compreensão de Corpo em contexto de Dança. Isto sempre foi muito claro para nós. No entanto, em função de algumas abordagens desenvolvidas neste trabalho, identificamos que era do nosso interesse perceber a compreensão do Corpo na Dança através de pessoas que tivessem uma experiência alargada em Dança e mais, que tivessem vivenciado diferentes estilos ou técnicas de Dança e já consolidado uma estratégia de desenvolvimento para seus trabalhos.

Percebemos então a necessidade de estabelecer um perfil para nossa “amostra”.

Assumimos que nossos entrevistados seriam pessoas com uma formação em Dança Clássica (ou Ballet) e com experiências em outras técnicas de Dança. Entendemos, também, ser necessário que os trabalhos desenvolvidos por estes profissionais já estivessem reconhecidos publicamente pela capacidade em articular seus saberes e fazeres de modo a alcançar seus resultados. Este reconhecimento público se fez perante a comunidade da Dança e também pela comunidade em geral. Identificamos, também, ser necessário que o pesquisador tivesse acesso aos trabalhos desenvolvidos pelos profissionais participantes da investigação.

Uma vez delimitado o perfil do colaborador, foi necessário identificar os profissionais da Dança que ali se enquadravam.

Fizemos um levantamento dos possíveis profissionais que atuam, quer seja no campo da formação, da criação e também da interpretação, e que “no saber corrente” eram conhecidos e/ou reconhecidos pelo trabalho que desenvolvem.

Por meio de conversas informais com diferentes profissionais de Dança, com professores do Curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Motricidade Humana, e através da pesquisa nos Mídias, chegamos a um conjunto de nomes de alguns profissionais que se enquadravam no perfil pretendido.

A próxima etapa foi contatá-los e convidá-los a participar do estudo.

Este primeiro contato efetivou-se sob diferentes formas. Telefonemas, *emails*, abordagem pessoal. Em todas estas abordagens iniciamos por nos apresentar, mostrar a proposta de trabalho, os objetivos e por fim fazíamos o convite para a participação, como colaborador entrevistado.

Em alguns casos este contato inicial deu-se por meio das assessorias destes profissionais.

Nem todos os contatos resultaram em colaboração aceite. Ou por não obtermos resposta da assessoria, ou por não conseguirmos conciliar as agendas em

função dos compromissos dos profissionais. No término dos contatos conseguimos formar um grupo com dez participantes.

Esclarecemos que este estabelecimento da amostra seguiu as orientações previstas por Bardin (2004)¹⁶, quanto ao delineamento de uma amostra para participação em pesquisas qualitativas, principalmente as indicações quanto ao estabelecimento do perfil e o número de participantes.

Procuramos então ter acesso aos trabalhos de nossos colaboradores, o que não foi difícil. Assim, no período compreendido entre Setembro de 2010 e Dezembro de 2011 assistimos a vários espetáculos, participamos em *workshops* e aulas, e por fim utilizamo-nos do recurso de vídeos gravados que continham registos de suas performances.

Cabe ressaltar que nossas análises não consideraram as observações realizadas uma vez que não era o nosso objetivo – análise dos trabalhos e ou coreografia dos criadores/bailarinos/formadores pesquisados. No entanto foi possível por meio destas observações e vivências aproximar as falas e interpretações expressas nos depoimentos dos pesquisados aos seus “fazer de Dança”.

Uma vez que os colaboradores entrevistados autorizaram revelar suas identidades, bem como associá-las às suas falas, podemos apresentar, sinteticamente, a composição do grupo de participantes entrevistados neste estudo.

Andrea Bergallo Snizek¹⁷

Intérprete, coreógrafa e professora universitária. Desenvolve seus trabalhos no Brasil. Atua principalmente junto a área de ensino e pesquisa sobre dança contemporânea, dança clássica, composição coreográfica, políticas públicas e educação. Criadora e diretora do NECC - Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo – cujo objetivo é intensificar e oferecer espaço para pesquisa e orientação interdisciplinar dentro da Faculdade Angel Vianna – Brasil.

Bernardo Gama

Intérprete, coreógrafo e formador. Possui também a formação em Teatro realizada na Escola de Teatro “o Tablado” Rio de Janeiro – Brasil. Fez parte do elenco de grandes Companhias de Dança entre elas destaca-se a atuação junto ao “Grupo Corpo” companhia dirigida por Rodrigo Pederneiras em Belo Horizonte – Brasil; em Lausanne – Suíça, trabalhou com Phillippe Sairé; na Suécia integrou o Ballet Cullberg; em Portugal fez parte da Companhia de Ballet Gulbenkian até o seu encerramento. Neste percurso pode participar de diferentes trabalhos coreográficos idealizados por criadores a saber:

¹⁶ Laurence Bardin é uma referência sobre os estudos que contemplam entrevistas e análises de conteúdo. Embora não utilizamos de sua técnica em nosso trabalho, suas orientações para o desenvolvimento de investigação qualitativa foram importantes para o desenvolvimento de nosso trabalho.

¹⁷ Informações retiradas do site <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>

Mats EK, Ohad Naharin, Marie Chouinard, Maguy Marin, Rui Horta, entre outros. Atuou também como formador junto ao Chapatô – Centro de formação e capacitação profissional de Artistas localizado em Lisboa, Portugal.

Catia Cascais

Licenciada em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana – FMH, Lisboa. Possui formação técnica em Dança Clássica, Moderna e Contemporânea. Atualmente Tem desenvolvido suas atividades na área do ensino da Dança bem como intérprete e criadora na Companhia de Dança da Faculdade de Motricidade Humana: 4º Coletivo.

Cristina Santos

Desenvolveu sua formação em Dança Clássica na Fundação Calouste Gulbenkian e no Conservatório Nacional de Lisboa. Participou do elenco da Companhia Nacional de Bailado de Lisboa. Desde 1984 leciona Técnica de Dança Clássica e Dança Educacional em diferentes Escolas e ou academias de Dança. Frequentou diversos estágios de dança contemporânea, nomeadamente em Paris e Nova Iorque. Atuou como intérprete em diversas obras de Joana Providencia. Em 1990 foi sócia-fundadora do Fórum Dança e em 1995 passou a fazer parte da direção desta associação onde dirige a área de formação até os dias atuais.

Margarida Bettencourt¹⁸

Foi bailarina do extinto Ballet Gulbenkian – Lisboa e começou o seu trabalho como coreógrafa e bailarina independente no final dos anos 80 integrando o que se chamou a "Nova Dança Portuguesa". Destaca o ensino e investigação como principal objetivo de seus trabalhos. Mantém um vínculo profissional com várias instituições de ensino da Dança entre elas destaca-se Escola Superior de Dança e o Fórum Dança. Desenvolve seus trabalhos por meio de Solos onde busca as possibilidades do movimento do Corpo dando ênfase à pesquisa sobre seu potencial de expressão e comunicação. O projeto de adaptação de "At Once" da coreógrafa americana Deborah Hay vem na sequência desta sua pesquisa e é o seu último trabalho. Atua no ensino da Técnica de Dança Contemporânea.

Olga Roriz¹⁹

Formada pela Escola de Dança do Teatro Nacional de S. Carlos e pelo Curso de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa. Participou do elenco do Ballet Gulbenkian até o ano de 1992 onde foi primeira bailarina e coreógrafa principal. Foi diretora artística da companhia de Dança de Lisboa e em 1995 fundou a Companhia de Dança Olga Roriz. É junto a esta companhia que tem desenvolvido seus trabalhos e obtido o reconhecimento da crítica nacional e internacional. Tem apresentado suas obras nas principais capitais europeias, bem como nos EUA, Brasil Japão, Egito, Cabo Verde,

¹⁸ Informações retiradas do site http://www.forumdanca.pt/danca/pepcc_2010_bios.html

¹⁹ Informações retiradas do site http://www.olgaroriz.com/conteudos/historial_olga_roriz.html

Senegal e Tailândia. Criou e remontou peças para um vasto número de Companhias de Dança nacionais e estrangeiras. Ao longo de sua carreira tem recebido diversos prêmios entre os quais destaca-se o de melhor coreografia atribuído pela Revista Londrina Time-Out – 1993, a condecoração com a insígnia da Ordem do Infante D. Henrique – 2004, Grande prêmio da sociedade Portuguesa de Autores – 2008 e o Prémio da Latinidade – 2012.

Paulo Ribeiro²⁰

Após uma vasta carreira como intérprete, Paulo Ribeiro foi co-fundador da companhia Stridanse. Recebeu prestigiados prêmios nacionais e internacionais tanto individualmente quanto com sua companhia. Em Portugal colabora com a Companhia de Dança de Lisboa e com o Ballet Gulbenkian para o qual criou diversas obras até ao ano da sua extinção. Como coreógrafo expande-se no plano internacional, com a criação de obras para companhias de renome: Nederlands Dans Theater; Grand Théâtre de Genève; Centre Chorégraphique de Nevers e mais recentemente para o Ballet de Lorraine. Fundou sua companhia de autor em 1995 para a qual já criou quinze obras originais. Foi Comissário do ciclo “Dancem” em 1996, 1997 e 2003 no Teatro Nacional S. João; é Director-geral e de Programação do Teatro Viriato em Viseu; foi Comissário para a Dança em Coimbra 2003 e no Festival Dancem no Porto; Em 2010 recebeu o prémio da SPA para a melhor coreografia desse ano com “Paisagens – onde o negro é cor”. Recentemente criou “Desafinado” para o Grupo Dançar com a Diferença e “Du Don de Soi” para a Companhia Nacional de Bailado, que estão entre as obras de Dança mais destacadas pela imprensa, em 2011. E ainda a coreografia para o filme "La Valse" de João Botelho, também com a Companhia Nacional de Bailado

Pia Kraemer²¹

Pia Kraemer é natural da Alemanha. Neste país desenvolveu suas aprendizagens e formação em Dança Clássica, Moderna, Contemporânea entre outras técnicas. Mestre em Psico-Pedagogia e Psicologia do Desenvolvimento é formadora Psico-Terapêutica em Análise do Movimento, área que tem atuado profissionalmente. Desenvolveu trabalhos clínicos na "Therapeutische Einrichtungen Frauenstein", Alemanha. É também Bacharel em Ciências da Literatura. Professora Internacional de Dança Contemporânea tendo atuado como Professora convidada na Escola Superior de Dança, na Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Aberta de Lisboa, Universidade de Évora e na Escola Superior de Educação Maria Ulrike. Desenvolve um trabalho de terapia pelo movimento junto ao Estabelecimento Prisional de Évora. Promove regularmente junto ao Espaço do Tempo – Montemor-o-Novo, o seminário o Corpo que

²⁰Informações retiradas do site <http://www.pauloribeiro.com/equipa.html>

²¹Informações retiradas do site <http://www.oespacodotempo.pt/>

Pensa composto por três níveis de aperfeiçoamento. É também neste “Espaço” que ministra aulas de dança Contemporânea.

Rui Horta²²

Começou a dançar aos 17 anos nos cursos do Ballet Gulbenkian. Estudou, ensinou e foi intérprete em Nova Iorque durante vários anos. Quando de regresso a Portugal, dirigiu a Companhia de Dança de Lisboa. Foi o fundador da S.O.A.P., no Künstlerhaus Mousonturm em Frankfurt onde desenvolveu alguns programas que estiveram em digressão por diferentes países. Destaca-se sua presença em importantes festivais e teatros, tais como: Steps, em Zurique; The Turning World no Place Theater, Festival International de Nouvelle Danse, Dancin' City, em Copenhaga; International Theater Festival, em Tóquio; Tanz im August, em Berlim; Vooruit, em Gent, Bélgica; The Joyce Theater, em Nova Iorque; Harbourfront Centre, em Toronto; Moskojew Theater, em Moscovo; Maison de la Danse, Lyon; bem como no Théâtre de la Ville em Paris que co-produziu o seu trabalho ao longo de uma década. Ganhou diversos prémios, foi professor convidado em diferentes escolas de Dança tanto na Europa quanto na América. Atuou como coreógrafo junto a distintas Companhias entre as quais Cullberg Ballet, Ballet Gulbenkian, Nederlands Danstheater, Opéra de Marseille, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Icelandic Ballet, Scottish Dance Theatre. Em Portugal estabeleceu o centro multidisciplinar de pesquisa e criação, “O Espaço do Tempo”. Este é referência pelo trabalho que propõe e executa bem como ao estímulo dado ao desenvolvimento de novos artistas.

Sofia Neuparth²³

Investigadora, professora de corpo e criadora seguiu um percurso de crescimento artístico próprio tendo tido a oportunidade de desenvolver trabalho com formadores, criadores e pensadores como Simone Forti, Steve Paxton, Tony Hulbert, Mary Fulkerson, Peter Hulton, Bonnie Cohen, Bragança de Miranda e José Gil, Fundamenta o seu desenvolvimento na profundidade das relações que estabelece com as pessoas que cruza oriundas das mais diversas realidades culturais ou sociais. Professora de dança desde 1980. Em 1990 abriu os Laboratórios de Composição e em 1993 o Espaço Experimental (espaço quinzenal para mostra e debate de trabalhos artísticos) e as 100h de Conversa (espaço mensal para conversas abertas sobre Arte, Ciência e Comunidade), áreas chave para a criação em 1997 do “c.e.m – centro em movimento”. Tem ensinado, apresentado o seu trabalho coreográfico e participado em conferências e debates por todo o país e no estrangeiro. Acompanha percursos artísticos e tem investido intensivamente no trabalho junto de populações diversas e na relação

²²Informações retiradas do site <http://www.musica.gulbenkian.pt/>

²³ Informações retiradas do site http://www.c-e-m.org/?page_id=4

entre Corpo e Cidade. Membro fundador da APPD e da REDE– Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea tem uma atuação ativa nos grupos de análise e reflexão política sobre a Dança e o movimento.

2.2.3 – A recolha das Informações

Em função da natureza e da metodologia de nosso estudo, optou-se em privilegiar a entrevista como meio de buscar as informações sobre o que os participantes colaboradores pesquisados sentem, desejam, sabem, vivem ou expressam sobre a temática do Corpo no contexto da Dança.

No campo da pesquisa qualitativa, as entrevistas apresentam-se como referência mais adequada ao se procurar compreender um fenómeno pelo olhar do outro. É considerada um instrumento básico de recolhas de informações descritivas que utiliza-se da linguagem própria do sujeito a ser entrevistado. Possibilita ainda, que o investigador possa desenvolver intuitivamente reflexões sobre como os sujeitos interpretam diferentes aspetos de seu mundo vivido (Moreira, 2002).

Para Moreira “a entrevista caracteriza-se como uma conversa entre duas ou mais pessoas com um propósito específico em mente” (Idem, ibidem, p 54).

Segundo as pesquisadoras Rosa & Arnoldi (Rosa & Arnoldi, 2008) as entrevistas podem ser realizadas totalmente abertas, também chamada de não estruturadas ou, semiestruturada ou ainda, fechadas, também chamadas completamente estruturadas

A entrevista aberta caracteriza-se por não possuir questões previamente elaboradas mas sim um guião de ordem geral sobre a temática a ser abordada. O pesquisador coloca-se na posição de que nada sabe sobre o assunto (e pode não saber mesmo) e que necessita ouvir e entender do que se trata. Vez por outra o pesquisador pode perguntar algo no intuito de melhor esclarecer alguma questão ou mesmo gerar alguma pergunta que possa contemplar sua área de interesse e que ao longo da entrevista não surgiu naturalmente.

A entrevista fechada caracteriza-se por possuir um conjunto estruturado de questões que serão perguntadas aos participantes do estudo seguindo sempre a mesma ordem e ou roteiro. A expectativa do entrevistador é que os sujeitos entrevistados conheçam as questões e possam responder a elas sem grandes problemas, se possível as respostas serão sempre muito parecidas.

A entrevista semiestruturada fica entre as duas outras possibilidades. Possui um roteiro de questões mas há liberdade para que estas possam ser alteradas ou ordenadas de modo diferenciado dependendo das respostas do entrevistado. Caracteriza-se por permitir que outras questões possam ser geradas em função das respostas dos entrevistados.

Optamos por realizar uma recolha de informações sistemáticas por meio de um conjunto de entrevistas do tipo semiestruturada.

A elaboração das entrevistas semiestruturada deve seguir um planeamento que possibilite ao pesquisador alcançar seus objetivos por meio desta estratégia de atuação. Normalmente é utilizado um guião o que não quer dizer que haja uma estrutura rígida, por parte do entrevistador, na abordagem das temáticas previstas para o estudo.

Na conceção de Lessard-Hébert, Goyette, & Boutin, (2005) a entrevista semiestruturada pode caracterizar-se como uma entrevista orientada para a informação, uma vez que busca localizar a forma de perceber ou o ponto de vista adotado por um indivíduo ou mesmo por um grupo de pessoas em uma determinada situação. Uma vez que o processo não está totalmente estruturado (formatado), permite ao entrevistado uma certa autonomia também junto a sua estruturação. Este tipo de entrevista “permite ao entrevistado exprimir os seus sentimentos e os seus interesses sem receio de estar a ser manipulado pelo entrevistador” (Idem, ibidem, p 163).

Diferentemente das entrevistas fechadas, onde as questões seguem uma sequência e um padrão previamente elaborados definido por meio de uma linguagem sistematizada e quase sempre fechada, a entrevista semiestruturada caracteriza-se por ser mais flexível. A elaboração das questões permite ao investigador discorrer e verbalizar seus pensamentos, tendências e reflexões sobre a temática a ser investigada. Os questionamentos normalmente são mais profundos e subjetivos o que pode favorecer uma conversação entre entrevistador e entrevistado, permeada de reciprocidade e confiança.

A organização da entrevista prevê a elaboração de um roteiro de tópicos a serem abordados, as perguntas, embora possam ser estruturadas, permitem ao entrevistados acrescentar ou retirar questionamentos de acordo com a fluidez do processo (Rosa & Arnoldi, 2008, pp. 30-31).

Na pesquisa qualitativa não é a quantidade de pessoas que irão prestar informações que tem importância, mas sim, o significado que os sujeitos têm, em razão do que se procura para a pesquisa. (Idem, ibidem, p.53)

Iremos explicitar de modo mais detalhado as etapas que antecederam a realização das entrevistas propriamente ditas mas que consideramos pertencentes ao processo de recolha das informações.

A construção das questões

A construção das questões que compreendem o guião das entrevistas foi subsidiada pelas ideias presentes nos princípios da Teoria da Motricidade Humana e do Pensamento Complexo bem como pelas obras de referência utilizadas na construção do Referencial Teórico.

Também fomos influenciados pelos estudos de Fraleigh (1987) que, embora realizado há quase vinte e cinco anos, são presentes e evidentes em nossos dias. Ao buscarmos compreender o Corpo em situação de Dança que, por natureza, é expressiva e incorporada, levantamos alguns questionamentos relacionados à vivência do bailarino neste contexto.

As abordagens foram sempre direcionadas ao Corpo como fenômeno de nossa investigação mesmo quando não era diretamente referenciado, ou seja, mesmo quando estávamos a perguntar sobre Dança, ou sobre técnica, ou qualquer outro elemento que tenha surgido ao longo das entrevistas.

É pertinente esclarecer que desenvolvemos um primeiro guião, mais associado às questões próprias da Teoria da Motricidade Humana relativas ao Corpo em situação de Dança. Este primeiro instrumento foi testado (pré-teste) e não obtivemos os resultados desejados. Percebemos que a abordagem direta sobre nossa problemática de estudo acabava por influenciar algumas respostas. Reelaboramos então o guião de modo que as inquietações sobre o Corpo pudessem caracterizar as experiências dos entrevistados, sem contudo abordarmos diretamente a Teoria da Motricidade Humana, ou o Pensamento Complexo.

Construímos o guião para que as evidências sobre a presença, ou não, das premissas do pensamento filosófico da Complexidade e das proposições da Teoria da Motricidade Humana em relação ao corpo e a Dança emergissem da fala do pesquisado.

Este novo guião, construído em parceria com os orientadores deste trabalho, foi o suporte para nossas entrevistas, no entanto, não nos sentimos presas a ele.

A realização do Pré Teste

A opção em testarmos o guião da entrevista bem como o procedimento do entrevistador para o seu desenvolvimento revelou-se acertada.

A realização do pré teste é uma etapa importante no desenvolvimento do trabalho pois por meio dele o investigador poderá reorganizar suas abordagens no transcorrer da entrevista em função das respostas e ou interpretações realizadas.

Um primeiro pré teste foi realizado com dois profissionais da Dança na cidade de Londrina (Brasil) que enquadravam-se dentro do perfil pretendido. Este não mostrou-se consistente, ou seja, as informações recolhidas não foram adequadas para que pudessemos continuar nossa investigação. Como já mencionado, percebemos que o primeiro guião induzia a algumas respostas.

Um segundo pré teste foi realizado, agora em Portugal, com o guião devidamente reestruturado.

Consentimento Livre e Esclarecido

A necessidade de obtenção do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido é quase unanimidade entre os pesquisadores que optam em realizar entrevistas em suas

investigações. No Brasil, é um documento considerado obrigatório à toda pesquisa que envolve seres humanos.

Os participantes do estudo devem ser devidamente informados sobre os objetivos do trabalho e os procedimentos de investigação para que possam afirmar que aceitam participar do estudo, concordam com a realização da entrevista e conhecem a finalidade para a que ela se destina. Afirmam, ainda, que estão cientes de que, a qualquer tempo, se decidirem que não querem mais participar do estudo o poderão fazer.

Este instrumento é um respaldo ao pesquisador no momento de apresentar seus resultados como sendo fruto de uma relação esclarecida, compreendida por todos os integrantes do estudo.

Algumas instituições, nomeadamente as Universidades e Faculdades, possuem hoje seus comités de Ética, que têm por princípio orientar os procedimentos de pesquisa. O Termo de Consentimento Livre e esclarecido utilizado nesta investigação foi elaborado levando em consideração as orientações dos Comitês de Ética tanto de Universidades brasileiras quanto de Portugal. Este documento encontra-se disponibilizado em Anexo.

A entrevista

Após estabelecer os primeiros contactos com os especialistas, as entrevistas foram marcadas em conformidade com a agenda dos colaboradores do estudo.

Os locais para a realização das entrevistas foram definidos em conjunto entre entrevistado e entrevistador e a maior parte delas aconteceu nos respetivos locais de trabalho do entrevistado. No entanto, outros locais serviram de acolhida para a realização desta etapa do trabalho.

Utilizamo-nos das dependências da Faculdade de Dança, da Faculdade de Motricidade Humana, do Centro em Movimento, do Fórum Dança, da Fundação Gulbenkian e dos espaços da Companhia de Dança Olga Roriz, estas instalações estão localizadas em Lisboa.

Também realizamos entrevistas nas dependências do Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo e do Teatro Viriato, em Viseu.

Procuramos ao longo da entrevista estabelecer uma interação com nosso entrevistado de modo a permitir-lhe total liberdade para expor suas reflexões com o máximo de espontaneidade. A duração média de cada entrevista foi de cerca de 60 minutos.

Acreditamos que estabelecemos um diálogo fluido porém objetivo mesmo ao tratar de temáticas subjetivas.

O Registo e a Transcrição

A qualidade das análises dos discursos provenientes das entrevistas realizadas depende, em parte, da forma como estas foram registadas.

Grande parte dos pesquisadores, na atualidade, opta por efetuar os registros por meio de gravações. Foi o que aconteceu neste trabalho. Seguindo as orientações metodológicas o registo foi realizado por meio da gravação digital direta das entrevistas e, respeitando os princípios éticos e orientadores a gravação só teve início após o consentimento informado dos participantes.

Seguinda a orientação de Lessard-Hébert, Goyette, & Boutin (2005) após a realização de cada entrevista, procedeu-se à audição integral das mesmas e posterior transcrição.

O processo de transcrição das entrevistas foi trabalhoso mas extremamente gratificante. Bem sabemos que a transposição das falas dos entrevistados para a escrita, por vezes pode excluir algumas peculiaridades, acontecimentos, vividos no momento da recolha da informação.

É difícil explicitar por meio de palavras o sentido de acolhimento por parte do entrevistado, os primeiros momentos da conversa que quase sempre são marcados por uma certa insegurança, um certo cuidado, tanto do entrevistador quanto do entrevistado e, por fim, ver estabelecido um diálogo mais fluido, com diferentes emoções a serem suscitadas e sentidas. A sensação de partilha, e de estar a construir um conhecimento novo ficou evidente neste processo, e isto foi muito estimulante.

Procuramos em nossa transcrição, do modo mais fiel possível, identificar algumas das peculiaridades presentes nos diálogos estabelecidos. Identificamos as risadas, as pausas para reflexão, os gestos e/ou movimentos utilizados como complementos das reflexões.

As autoras Rosa e Arnoldi (2008) orientam quanto a este procedimento de transcrição e são claras ao indicar que

Quanto mais completos e fiéis forem os protocolos e suas transcrições, maiores as possibilidades de realização de uma análise de alto nível. As leituras e os dados teóricos são fundamentais para a interpretação adequada. O processo de análise qualitativa está baseado em uma impregnação dos dados pelo pesquisador, o que só tem condições de acontecer se ele interage completamente com estes dados na sua integridade e repetidas vezes. (Idem, ibidem, p.61)

Realizamos então as transcrições das entrevistas na sequência de quando foram realizadas, utilizando-nos do registo completo das falas dos colaboradores do estudo, gravadas digitalmente.

Procuramos descrever literalmente as falas de nossos entrevistados. A íntegra das entrevistas pode ser consultada nos Anexos.

2.2.4 – O desenvolvimento das análises

Ao início de nossos trabalhos tínhamos identificado a metodologia de Análise de Conteúdo, conforme proposta por Bardin (2004) para subsidiar a análise das informações coletadas.

Seguimos estas orientações para organizar o processo de recolha das informações e alguns procedimentos, identificados pela autora, para a realização das entrevistas semiestruturada.

Após iniciar a recolha das informações, percebemos que este não seria o melhor método para analisá-las.

O facto de não estar procurando pontos de concordância entre os entrevistados, mas sim a identificação de suas compreensões relativas ao Corpo em situação de Dança, originadas de suas vivências, foi a questão principal que nos levou a rever nosso procedimento.

Percebemos que a análise fenomenológica hermenêutica era de fato a mais adequada para conduzir o nosso processo de investigação. Neste enfoque, prioriza-se a experiência vivida e parte-se do pressuposto de que o entrevistado é o que melhor pode dizer sobre as experiências que vivenciou.

O pesquisador posiciona-se como aquele que vai apreender as informações da forma como elas lhe são apresentadas. Neste momento deve despojar-se de todo o conhecimento *a priori* para poder buscar a essência do que o entrevistado está a relatar.

A Fenomenologia está presente em nosso trabalho, subsidia a Teoria da Motricidade Humana, permite-nos compreender o fenómeno como ele é.

As orientações para a realização de entrevistas na perspectiva da investigação fenomenológica hermenêutica, o registo dos dados, a abordagem aos participantes, não eram diferentes dos que tínhamos, até então, adotado. Deste modo, assumimos este encaminhamento para o nosso estudo.

Destacamos ainda que o Método Integrativo permite-nos readequar nossas ações, no intuito de que estas possam ser as mais acertadas para alcançarmos os objetivos propostos.

As entrevistas foram analisadas tendo por referência as orientações de análise para o Método Fenomenológico Hermenêutico.

Aqui faz-se mais uma ressalva. Por não encontrar uma metodologia Fenomenológica Hermenêutica específica para o desenvolvimento de investigação em Dança, respaldamo-nos nas orientações já sistematizadas para o desenvolvimento de investigações fenomenológicas em Psicologia proposta por Giorgio e Souza (2010) bem como em Moreira (2002). Apresentamos a seguir as etapas desenvolvidas para estas análises.

A análise das entrevistas propriamente dita, iniciou-se com a leitura das transcrições.

Após várias leituras do conjunto das entrevistas realizadas, procedeu-se a identificação e demarcação das Unidades de Significados. Esta fase foi bastante intensa e demorada, pois exigiu-nos uma atenção constante e especial a cada um dos discursos em particular e, posteriormente, no conjunto das informações. A tarefa básica consistiu em identificar as características referentes a compreensão do sujeito pesquisado, frente a problemática da pesquisa. A cada unidade de sentido identificada fazíamos uma marcação, com o intuito de destacá-la no texto.

Após estar com as unidades identificadas e selecionadas, passamos para a fase de transposição das Unidades de Significado para a utilização de Expressões de Carácter Teórico próprios de nosso campo de estudo. Foi extremamente importante esta fase pois além de permitir efetuar ajustes junto as Unidades de Significado (corrigindo erros de enquadramento e seleção) possibilitou-nos mapear as Estruturas Essenciais do fenómeno estudado.

A etapa seguinte foi constituir as Estruturas Essenciais para nossas análises.

Uma vez que os sujeitos entrevistados concordaram em não manter o anonimato, autorizando-nos a referenciá-los junto às suas falas, optamos por realizar esta referenciação por meio de símbolos correspondentes às iniciais de seus nomes. Assim, sempre que utilizamos em nosso texto a transcrição da fala de nossos colaboradores o fizemos modificando a apresentação da letra, colocando-a em *itálico*, e identificamos as falas pelas Iniciais, postas entre parênteses, conforme relacionado no quadro a seguir:

Quadro 1 – Nome do Entrevistado e respetiva abreviação (sigla) utilizada para referenciar as suas falas.

Andrea Bergallo	(AB)	Olga Roriz	(OR)
Bernardo Gama	(BG)	Paulo Ribeiro	(PR)
Catia Cascais	(CC)	Pia Kraemer	(PK)
Cristina Santos	(CS)	Rui Horta	(RH)
Margarida Bettencourt	(MB)	Sofia Neuparth	(SN)

O segundo quadro, sintetiza as etapas percorridas no processo de análise das entrevistas conforme proposto por Giorgi & Sousa (2010) e adaptada para nosso estudo.

Quadro 2 – Síntese dos procedimentos das análises dos dados

Etapas	Descrições
1. Estabelecimento do Sentido Geral	Leitura das transcrições completas das entrevistas de modo a perceber o sentido global. Leitura Flutuante
2. Determinação das Unidades de Significado	Após ter apreendido o sentido global, retomamos a leitura das transcrições completas das entrevistas porém agora com o objetivo de identificar as Unidades de Significado. As diversas unidades de significado encontradas no conjunto das entrevistas estão expressas na linguagem do colaborador.
3. Transformação das Unidades de Significado em Expressões de Carácter Teórico	Transformação da linguagem utilizada pelos colaboradores em uma linguagem mais académica e adequada ao contexto da investigação
4. Determinação da Estrutura Geral dos Significados	Síntese das unidades de sentido transformadas em uma declaração consistente da estrutura do fenómeno.
5. Interpretação	Interpretação das unidades de significado utilizando-se dos teóricos de referência.

2.2.5 – O estabelecimento do grau de confiabilidade

As questões relacionadas ao estabelecimento do grau de confiabilidade dos resultados obtidos em investigações qualitativas continuam a ser amplamente discutidas e, nem sempre, aparecem de forma clara e objetiva (Giorgi & Sousa, 2010).

Esta constatação não impede que procuremos demonstrar o estabelecimento da confiabilidade da investigação, no entanto, esclarece que existem diferentes formas para assim proceder e que cada pesquisador poderá utilizar aquelas que melhor enquadre às necessidades de seu trabalho.

Este enquadramento depende da natureza do estudo e principalmente do “paradigma, da epistemologia e da disciplina específica que enquadra o processo de pesquisa” (idem, ibidem, p. 105).

A investigação qualitativa é um modo adequado de gerar conhecimento científico válido, devendo, no entanto haver critérios claros de monitoração e rigor, de modo a avaliar a sua qualidade, evitando posições extremas que estariam entre um ecletismo indisciplinado e uma ortodoxia metodológica. [...] os resultados de uma

investigação podem ser úteis e válidos, para além das pessoas que nela participaram, colocando assim a tónica nas dimensões intersubjetivas, social e ética. (Idem, Ibidem, p. 106)

Lessard-Hébert, Goyette, & Boutin (2005) evidenciam que as questões de critério de cientificidade aplicadas às metodologias qualitativas devem estar explicitadas de modo a permitir que outros investigadores possam refazer o percurso.

A clarificação dos critérios utilizados, a operacionalização desses critérios no processo de investigação através de procedimentos específicos e a explicitação da operacionalização dos critérios da investigação são, na compreensão dos autores citados, atitudes que podem atribuir o grau de confiabilidade à pesquisa qualitativa.

Para Loureiro (2006) a credibilidade corresponde à precisão de nossos achados e podem ser obtidas por meio de um conjunto diversificado de estratégias.

O que nós procuramos com o método fenomenológico é a realidade tal como ela é vivida pelos participantes/informantes; procuramos uma realidade complexa, multifacetada, da qual só nos poderemos apropriar pela riqueza de informação fornecida pelos participantes. A credibilidade responde pois à questão da precisão dos nossos achados, tal como são descritos pelos participantes. (idem, Ibidem, p. 27)

Para este trabalho estabelecemos o grau de confiabilidade dos resultados a partir de alguns dos procedimentos indicados para este fim:

- ✚ Adequação da metodologia aos princípios epistemológicos subjacentes a esta investigação;
- ✚ Explicitação rigorosa das etapas metodológicas desenvolvida;
- ✚ Respeito às orientações relativas à recolha e tratamento das informações;
- ✚ Confecção de quadros sínteses das análises identificando os elementos constitutivos das mesmas;
- ✚ Confrontação entre o referencial teórico trabalhado e os discursos produzidos pelos pesquisados;

Acreditamos que por meio do estabelecimento de categorias de análise que, independente da subjetividade dos discursos apresentados, evidenciaram as aproximações a uma forma de pensar e compreender o Corpo em situação de Dança, foi possível explicitar não só a subjetividade do fenómeno estudado mas também a intersubjetividade presente entre aqueles que o vivenciam na contemporaneidade.

Capítulo III

Neste capítulo apresentamos os resultados de nosso estudo juntamente com as discussões suscitadas pelos mesmos.

Após a análise, sistematização e categorização das entrevistas realizadas foi possível evidenciar questões que, em nosso entendimento, são essenciais para a compreensão do Corpo em situação de Dança bem como da própria Dança. Optamos por estabelecer a integração entre o discurso de nossos entrevistados e as referências teóricas, utilizando as questões apresentadas, nossas interpretações, proposições e, a partir destas, elucidar/construir princípios que nos permitam olhar para a Dança na contemporaneidade, sob a perspectiva da Teoria da Motricidade Humana e do Pensamento Complexo.

Apresentação e discussão dos resultados

1 – A Dança e a Teoria da Motricidade Humana: encontro para fazer emergir os possíveis.

“O ser humano é sempre mais do que o conhecimento científico possa dele dizer.”

Sérgio (2005a, p. 68)

Indicar ser possível compreender o Corpo que Dança na contemporaneidade, utilizando as premissas da Teoria da Motricidade Humana, requer o estabelecimento de pontos de convergência e o reconhecimento de momentos de interceção entre distintos saberes. É no cruzamento e na organização das informações advindas desta Teoria e também do campo de estudos da Dança que vemos emergir princípios orientadores que poderão indicar elementos que contribuam na efetivação de atitudes de superação, de construção de um saber corporificado, de um fazer contextualizado, de um ser crítico, de um criar consciente e de um viver com esperança.

Acreditamos, no entanto, na absoluta impossibilidade de determinar sistemas ou propor estratégias de atuação fechadas em si mesmas ou que permitam indicar ações em uma única perspectiva. **A Dança é feita por seres humanos, e estes são diferentes por serem tanto singular quanto plural.** Suas interações serão sempre diversas e a Teoria da Motricidade Humana nos indica que **somente por meio da apreensão desta singularidade, pluralidade e diversidade será possível compreender e/ou intervir objetivando o seu desenvolvimento pleno.**

As percepções dos profissionais pesquisados em nosso estudo foram, neste sentido, imprescindíveis para que pudéssemos partir de uma situação real, vivida e compreendida por quem conseguiu superar sistemas cristalizados de informação/reprodução e construir, a cada dia, o seu percurso em Dança descobrindo novas possibilidades, novos olhares e novos caminhos.

São estas reflexões, explicitadas em sua essência, analisadas através do método fenomenológico hermenêutico, confrontadas com outros saberes provenientes de diferentes estudos e interpretadas à luz da Teoria da Motricidade Humana que nos permitiram compreender os pontos convergentes (também os divergentes) e perceber as interceções existentes no contexto pesquisado. Possibilitaram, ainda, arquitetar algumas indicações para o fazer da Dança que favoreça a compreensão do Corpo que dança. Mais uma vez enfatizamos que estas indicações não pretendem ser conclusivas mas transitam na esfera da sugestão, caso contrário estaríamos a promover novas cristalizações.

As superações propostas pela Teoria da Motricidade Humana e subsidiadas pelo Pensamento Complexo permitem romper com estagnações teóricas construídas ao longo dos anos e promover novos olhares para o indivíduo em movimento. No conjunto de algumas das obras de Sérgio (1996; 2000; 2003) foi possível identificar e categorizar os principais axiomas **que fundamentam o fazer na perspectiva desta Teoria:**

A Intencionalidade Operante - o ser em ato, como fundamento para a vida, para humanização;

A motricidade que é *práxis e poiésis* - como a transposição da teoria para a ação e da ação para a teoria, uma vez que o pensar completa-se no ato de transformar e criar;

A virtualidade para a ação - nenhum ato deve ser considerado como fim último mas, o recomeço, de tal modo contempla a possibilidade e a predisposição para vir a ser algo que ainda não é;

A transcendência ou a superação - o vivido presentifica-se ao transformar-se e por assim fazer, projeta;

O projeto, a esperança e o amor - toda ação deve emergir da organização, da possibilidade de querer vir a ser mais e melhor e com isto construir também um mundo mais fraterno e mais humano.

Nestes princípios é possível evidenciar as vertentes epistemológicas, axiológicas e ontológicas da Teoria da Motricidade Humana. No dizer do próprio Manuel Sérgio, temos na **intencionalidade operante**, o **ser em ato**, que se faz por meio da **práxis** e da **poiésis** como alicerce para a compreensão do campo epistemológico desta Teoria; a **virtualidade para a ação**, como a potencialidade de **vir a ser** tudo o que o sujeito ainda não é e, deste modo, **projetar**, **organizar**, ter **esperança** e acreditar que o **amor** possa ser o fundamento para a vida constitui seu sentido axiológico; a **transcendência** e a **superação** é a essência desta Teoria e, por assim o considerar, Manuel Sérgio a compreende como a ontologia, ou seja, aquela que é.

Acreditamos que tendo por base estes axiomas o conhecimento sobre a Dança poderá ser constantemente reorganizado.

Estes axiomas podem ser considerados os pilares para que o conhecimento sobre a Dança possa ser constantemente reorganizado.

Neste trabalho o Corpo foi, especificamente, o agenciador dos conhecimentos abordados.

Não nos propusemos a investigar a estética do movimento em Dança, nem interpretar as obras dos artistas criadores nem os significados de suas coreografias. Neste momento, buscamos compreender como o Corpo está a ser percebido, qual o seu protagonismo na vivência de nossos pesquisados e no contexto da Dança e ainda, o que

era essencial, necessário saber sobre este Corpo que nos permitisse construir caminhos em Dança, pautados pelos postulados da Teoria da Motricidade Humana.

2 – O conhecimento em Dança compreendido como um processo.

O caminho que se constrói ao caminhar

O conhecimento produzido em Dança mais do que um produto deve ser caracterizado como um processo²⁴ que, sem pretender indicar trajetórias, apresenta caminhos construídos pela vivência e experiência de quem os faz.

Entendemos que não existe apenas um caminho mas vários e, ao explorá-los, temos a possibilidade de novas construções.

Acreditamos que não é possível traçar um novo curso utilizando uma estrada antiga. Isto não quer dizer que devemos ignorar os mapas já traçados, mas sim, que é possível alterar estes trajetos adaptando-os às distintas necessidades e realidades (Morin E. , 1987).

É possível conceber que a cada sequência de movimento, a cada conjunto de ações organizadas e ou delineadas, em contexto de Dança, um novo saber estará a ser construído bem como uma nova estrada poderá ser traçada. O bailarino/intérprete/criador/formador deve então assumir o risco de caminhar sem ter um caminho para que seja possível traçar o seu caminho ao caminhar.

Também esta tese foi construída como se de uma jornada tratasse.

A constante busca por compreender o Corpo em situação de Dança subsidiada pelos pressupostos teóricos da Teoria da Motricidade Humana e do Pensamento Complexo, possibilitou reconhecer as alterações, as mudanças de atitudes, de comportamentos, de ideias que habitam o campo de estudos da Dança e de modo específico as percepções dos processos vividos por nossos entrevistados. Durante todo o nosso caminhar fomos tendo acesso ao diferente e percebemos, também em nós, a construção de um olhar diferenciado.

Após as investigações realizadas, e de modo mais específico quando da realização das análises das entrevistas, pudemos verificar e afirmar que, hoje, os **saberes e fazeres da Dança possuem especificidades que os aproximam da perspectiva do Pensamento Complexo e os afastam de uma visão**

²⁴ Neste ponto, talvez seja necessário indicarmos que o processo do qual falamos tem sua estrutura segundo interpretação apresentada por Britto (2008) onde – o processo – é visto como um fenômeno que “descreve a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo” (p. 185). Neste sentido, a autora afirma a impossibilidade de precisar seu início ou fim uma vez que o processo não tem por objetivo a descrição dos percursos de um ponto ao outro mas sim a organização dos elementos que o constituem. De tal modo, afirma ainda que, nestes processos, “não é possível distinguir precisamente quais os termos envolvidos pois sua natureza relacional e contínua implica em modificações mútuas, irreversíveis e ininterruptas entre as coisas relacionadas” (Idem, ibidem, p.185)

tradicional/dicotômica de conceber e realizar a sua prática. Mesmo de modo empírico, sem associar teorias ou conceitos, nossos entrevistados evidenciaram as alterações nas suas estratégias de agir e refletir sobre a Dança e sobre os corpos que dançam, explicitadas pelos processos de vivência de uma corporeidade com distintas possibilidades de se efetivar. Intuitivamente indicaram aberturas para o desenvolvimento de novas ações junto a este fenómeno que, como percebemos, emergiram da adoção de novos paradigmas.

As reflexões aqui apresentadas, em nosso entender, poderão ser utilizadas para subsidiar a intervenção daqueles que atuam com a Dança e desejam compreendê-la em sua complexidade para continuarem a construir caminhos, inovar e superar.

Por meio de nossa estratégia de investigação foi possível identificar três estruturas essenciais no discurso dos participantes da pesquisa relativas a abordagem sobre o Corpo em situação de Dança. Estas emergiram das reflexões sobre os seus saberes e seus fazeres, manifestos em suas verdades e interrogações, construídas tanto em contextos de Dança quanto junto às experiências de vida, a saber:

O olhar para o Corpo que está – caracterizado pela percepção do Corpo próprio, do outro e das constantes relações estabelecidas;

O olhar para o Corpo que faz – caracterizado pela percepção do Corpo associado ao fazer da Dança;

O olhar para o Corpo da possibilidade – caracterizado pela percepção de um Corpo associado às construções Artísticas;

As estruturas identificadas foram consolidadas por meio das constituintes básicas aqui designadas por *Constituintes Chaves* e *Unidades de Significados* presentes nas falas analisadas. Elas caracterizam as formas de percepção e compreensão do Corpo de nossos entrevistados em sua totalidade e embora apresentadas em separado, devem ser vistas como elementos que nos permitiram reconhecer as essências do pensamento sem, contudo, desconectá-las do contexto geral.

A organização da estrutura de apresentação dos resultados desta investigação foi idealizada seguindo a orientação própria do método de análise fenomenológica (Giorgi & Sousa, 2010). É certo que tivemos que proceder a algumas adaptações e adequações em função de nosso objeto de estudo. Optamos em apresentar as unidades de significado, conforme identificadas nos discursos, e integradas às interpretações hermenêuticas realizadas à luz das questões norteadoras deste trabalho (Moreira, 2002).

Pudemos, também, experimentar que a linearidade de um texto nem sempre permite revelar a não linearidade da temática, assim como a concretização da Dança no Corpo mobiliza uma diversidade de elementos que atuam ao mesmo tempo. Neste sentido, ao procurarmos compreender este Corpo que Dança consideramos,

simultaneamente, diferentes situações para que, mesmo ao trabalhar com partes distintas, estas continuassem inseridas no todo, nunca em separado.

É necessário esclarecer que a sequência dos discursos que enunciamos, deve ser compreendida em função de muitas e variadas possibilidades de interação. As estruturas apresentadas não são fixas, poderiam ter sido organizadas de modo diferente uma vez que agem em concomitância, complementam-se, não se desenvolvem por sucessões mas por associações. Concebemos também alguns quadros que buscam reunir e indicar, de modo sintético, os elementos constituintes de nossas análises.

Apresentamos a seguir uma síntese destes elementos.

Quadro 3 - Síntese dos Elementos Constituintes das Análises

Estruturas Essenciais	Constituintes Chaves	Unidades de Significado
<p>O Corpo que está A percepção do Corpo próprio, do Corpo do outro e das relações estabelecidas Um Corpo em Mudança</p>	<p>O Corpo Próprio O Corpo Objeto O Corpo Relação O Corpo Consciência</p>	<p>Indivíduo; Humano; Possuidor De Si; Próprio; Vivido; Marcado; Interiorizado; Que Se Constitui; Separado; Controlado; Modelado; Formatado; Instrumental; Trabalhado; Contextualizado; Ambientado; Integrado; Ligado; Presente; Comunicativo; Expressivo; Aberto; Consciência; Pensamento; Questionador; Reflexivo; Conceitual;</p>
<p>O Corpo que faz A percepção do Corpo associado às interações com a Dança Um Corpo que é Dança</p>	<p>O Corpo em Movimento O Corpo Físico O Corpo Fragmentado O Corpo Coletivo O Corpo Práxico/Poiético</p>	<p>Cinético; Exploratório; Ampliado; Relacional; Situado; Sentido; Organizado; Autentico; Concreto; Invólucro; Matéria; Organismo; Singular; Presente; Fragmentado; Estilhaçado; Rutura; Desarticulado; Quebrado; Democrático; Aberto; Plataforma de cruzamentos; Dinâmico; Transdisciplinar; Colaborativo; Questiona; Problematiza; Instiga; Procura; Descobre; Cria; Constrói;</p>
<p>O Corpo da possibilidade A percepção do Corpo associado ao fazer Artístico Um Corpo Artístico</p>	<p>O Corpo Técnico/Criativo O Corpo Interpretativo/ Comunicativo O Corpo em Processo</p>	<p>Supera; Ultrapassa; Liberta; Diversifica; Catalisa; Agrega qualidade; Maximiza; Percebe; Descobre; Organiza; Colabora; Transpõe; Partilha; Paradoxo; Autêntico; Autoral; Virtuoso; Representa; Fala; Linguagem; Comunicação; Traduz; Instiga; Lembra; Reflete; Permanece Conhece Qualifica Sensibiliza Vivencia; Projeta; Busca Transforma; Dinamiza; Conecta; Experimenta; Religa.</p>

Tendo por base a estrutura acima apresentada procedemos à elucidação/construção de algumas premissas que possibilitam olhar para a Dança e para o Corpo de quem Dança subsidiadas pela Teoria da Motricidade Humana. Passaremos então a apresentá-las seguidas de nossas reflexões, associações e ilações.

2.1 – A reflexão e o olhar para o Corpo que hoje está – O Corpo que é presença

É consenso entre os entrevistados deste trabalho que a reflexão sobre o Corpo continua cada vez mais em evidência nesta primeira década do século XXI. No entanto, hoje, a forma de pensar, refletir e vivenciar o Corpo em contexto de Dança está mudada. Alteraram-se as concepções sobre ele, sobre suas dinâmicas, sobre o modo de compreender seu funcionamento e as estratégias de interação com o ambiente.

Na esteira de nossas referências teóricas temos considerado o ser humano como um sistema complexo e dinâmico que é visto como um conjunto de elementos em interação constantemente a mudar (Carvalho, et al., 2000; Maturana, 2001; Morin E. , 1987; 2008; Sérgio M. , 2005a). A cada mudança um novo comportamento é observado o que gera novas alterações nos elementos constituintes deste sistema e que, novamente, provoca a ocorrência de mais mudanças. O Ser humano é compreendido, então, como um sistema em constante alteração, dinâmico, nunca estático, em permanente troca com o meio em que vive (Mortari, 2001).

Estas trocas e conseqüente geração de novos estados e/ou comportamentos do Corpo acarretam dúvidas e conflitos, presentes tanto no entendimento quanto na forma de trabalhar com este Corpo. Nas falas de alguns dos nossos entrevistados, fica evidente que as ruturas efetivadas em seus processos de construção do conhecimento em Dança e os acolhimentos aos novos paradigmas propostos para a compreensão do Corpo em situação de Dança, não foram opções simples e que, ao assumi-las, surgiram dificuldades advindas destas escolhas.

Ao serem constantemente confrontados com uma série de abordagens contemporâneas sobre o Corpo e outras que insistem em situá-lo segmentando-o e definindo-o “[...] de um modo tão ostensivo que, a determinada altura, faz com que o objeto trabalhado desapareça escondido ou despedaçado pela presença de todos aqueles que o trabalham” (Bártolo, 2007, p. 4), nossos pesquisados passaram a assumir posicionamentos distintos, associados às suas crenças, perspectivas profissionais, bem como integrado ao momento que vivem.

Assim quando questionados sobre como compreendem o Corpo em situação de Dança nesta primeira década do século XXI, nos confrontamos com distintas respostas que afirmam uma mudança mas que dificilmente esclarecem o que ou porquê:

Quando me pergunta em relação ao corpo hoje em dia eu fico sem saber (OR)

Existe uma mudança (AB)

Essa posição de corpo é posta em causa (MB)

Trata-se então de construir (tanto o pesquisador quanto o pesquisado) uma compreensão sobre um Corpo que está sempre a mudar, junto a um Corpo que também é dinâmico. O Corpo também é encarado, empiricamente, como um fenômeno natural. Isto é evidente se considerarmos que todos temos um Corpo, que experimentamos com o Corpo, que sentimos com o Corpo e em função disto, somos constantemente constrangidos por ele, tanto morfológica quanto socialmente. Mas o Ser humano não é só natura, é também cultura. Assim estes constrangimentos, os mais variados possíveis, induzem às mais diversificadas ações em nosso cotidiano (Bártolo, 2007).

O que aconteceu a partir do século XX, mais à partir do século XXI, com relação a essa mudança de entendimento e de conceituação de corpo sujeito, modifica a estética e modifica a política interna das formas de se fazer a arte (AB).

Ao confrontarem o que vivem com o que já viveram, nossos entrevistados relacionaram suas experiências a um conjunto de outras vivências e observações tanto de fatos quanto de movimentos. Procuraram situá-las em um contexto histórico e, entre outras questões, resgataram suas impressões sensoriais sobre estes momentos e transpuseram-nas para uma linguagem verbal. Por meio desta ação, construíram um discurso, um conhecimento que lhes é próprio e singular.

Se partirmos da premissa de que toda a produção do conhecimento é um exercício de percepção, análise e síntese, ou seja, uma reflexão sobre o que se vive, sobre o que se sente e como se constitui esta experiência para cada um, este passa a ser um exercício necessário àqueles que buscam a compreensão sobre qualquer questão. Não de forma clara, mas implícito nos discursos analisados, percebemos que esta mesma dinâmica faz parte do saber e do fazer que cada um desenvolve em contexto da Dança. Suas ações emergem de percepções, análises e sínteses.

O conhecimento sobre o Corpo, neste contexto, perpassa uma série de momentos distintos e, em cada um destes, acaba por estar associado às premissas filosóficas que o estabeleceram.

Andrieu (2004) enfatiza que a dispersão do Corpo em disciplinas separadas, característica do século anterior, permitiu que cada área do conhecimento propusesse uma compreensão sobre o mesmo, ancorada em um enfoque específico, sendo este considerado o “verdadeiro”. Assim a Psicologia legitimou o Corpo em função de seus comportamentos, a Biologia em função de sua constituição, a Sociologia em função de suas relações e outras ciências conceberam corpos cada vez mais dispersos e

singulares. O que resultou desta forma de conceber o Corpo? Disjunção, fragmentação, um saber incapaz de vê-lo em toda a sua plenitude.

Em contexto da Dança os corpos eram compreendidos quanto às suas funcionalidades, capacidade motora, característica física entre outros elementos associados à mecânica do movimento.

Na atualidade acreditamos ser impossível limitar a compreensão da experiência corporal a uma explicação única e definitiva. Voltamo-nos para um entendimento tendo por base as reflexões subsidiadas pelas premissas filosóficas do Pensamento Complexo que indicam a possibilidade de uma “intermodularidade dos modelos dispersos ao longo da história das ideias do corpo” (Andrieu, 2004, p. 12).

Esta possibilidade de integrar diferentes saberes ou áreas que até então viviam isoladas é atualmente vivenciada pelos corpos em situação de Dança.

Hoje é evidente o investimento dos artistas no estabelecimento de diálogos com outras áreas do conhecimento que permitam-lhes tanto compor quanto propor novas poéticas. Buscam ampliar as percepções sobre o Corpo e com o Corpo, desvelar o que até então permanecia oculto nos processos de criação, transpor as concepções fechadas do fazer das artes e estimular o desenvolvimento de mecanismos de interação, partilha e colaboração (Silva M. I., 2011).

De tal modo, não desconsideram as pesquisas que indicam novas propostas de perceber e compreender o Corpo pois, esta seria uma posição ingênua, tanto do ponto de vista do bailarino quanto do ponto de vista dos pesquisadores.

[...] a grande diferença é que hoje em dia esse corpo está associado a uma realidade tecnológica diferente da do século passado (BG)

As descobertas no campo científico da cognição, das estruturas neurais, das implicações temporais permitem-nos estabelecer novas relações e associações junto ao Corpo e ao movimento (Greiner, 2007; Katz & Greiner, 2005; Rengel, 2009). Essenciais também são as associações às *novas tecnologias* que nos faz rever a ideia cristalizada de Corpo, onde passamos a aceitá-lo e concebê-lo em sua diversidade e complexidade. Resta esperar que estas novas concepções não sejam mecanismos de novas cristalizações.

Se faz necessário perceber que a mudança no comportamento do bailarino em contexto de Dança, não está associada somente às alterações das formas pré estabelecidas do movimento ou aos modos de utilização do tempo e do espaço, no transcorrer de uma sequência de passos, consiste sim, numa mudança na atitude do sujeito frente à ação e interação com a realidade em que vive.

Eu acho que neste novo século e neste milénio, se calhar já desde os anos 60 é que realmente começou a se questionar profundamente toda a relação do corpo performático e do corpo criativo. Portanto, a partir do

momento em que deixa de haver, ou começam-se a questionar as grandes linhas formais, de formação, e em que se começa a questionar qual é que é a nossa posição também na dança, no mundo da dança, qual é a nossa posição na sociedade, na arte, toda essa posição de corpo é posta em causa e eu acho que desde esta altura continuamos a questionar (MB).

São os constantes questionamentos sobre o que *faz* ou o que *quer fazer* que permitem desenvolver esta dinâmica. É na assunção de um espaço, de uma tomada de posicionamento (político, crítico e pessoal) frente a sua Arte e, principalmente, quando assumem como característica primeira a provisoriedade de uma mudança, que um novo conhecimento acaba por emergir.

Um fato significativo que neste momento queremos destacar e que pudemos evidenciar na nossa pesquisa é aquele relacionado ao processo de desenvolvimento e de mudança, que embora esteja caracterizado no contexto da Dança, não é próprio do fenómeno Dança, mas sim de quem faz a Dança e também de quem a observa.

[...] para mim o tempo da dança e a minha reflexão tem a ver com o que eu percecionei para trás e aquilo que eu vivi até agora que ainda não acabou (OR).

[...] eu percebi no meu corpo uma mudança bastante forte com relação às expectativas e as formas da gente se preparar e se organizar para poder trabalhar como intérprete, ou como intérprete criador [...]. (AB).

Minha percepção está intimamente relacionada com minha experiência de vida (CS).

A questão perpassa não só o fazer, mas como fazer. Este “como” passou a ser uma responsabilidade do sujeito envolvido com o seu trabalho.

Mesmo tendo o cuidado de estabelecer um perfil para nossa amostra, verificamos que os profissionais entrevistados viveram percursos semelhantes em momentos diferentes e que hoje, vivem fases distintas em suas carreiras. São estas fases que refletem seus posicionamentos, suas impressões pois, só através de suas experiências é que perceberam e elaboraram suas compreensões sobre o Corpo.

Apreendemos de imediato que **as reflexões apresentadas pelos nossos entrevistados têm como referência as suas histórias de vida e as suas experiências artísticas e não são de modo nenhum fruto da aproximação a um estilo de Dança que apreendemos que é independente de quem o faz.** Por outro lado não podemos ignorar que a Dança se constrói em função de quem a executa. **Assim o sujeito não é em função da sua Dança mas constrói a sua Dança em função do que é.**

Todo Homem apreende o mundo a partir de si. Tem seu corpo como referência (Merleau-Ponty, 1994). De tal modo, as percepções estabelecidas em diferentes situações acabam por refletir momentos de vida de cada um, mas não só.

No nosso trabalho, os entrevistados tornaram explícita a compreensão que detêm sobre os seus percursos na Dança e evidenciaram a relação interessante de seus trajetos artísticos no contexto maior da Dança. Neste aspeto podemos lembrar as reflexões de Ribeiro (1994) quando evidencia que na contemporaneidade cada bailarino, criador, intérprete, por meio das suas disciplinas e vivências, diversificam e multiplicam suas intervenções que por sua vez acabam por ser associadas, tanto histórica quanto socialmente, à sua própria identidade. Assim é possível entender o posicionamento dos nossos entrevistados sobre a Dança associada ao seu dançar.

A fase pico de descoberta passou. Neste momento sinto mais é uma questão de consolidação, e de comunicação em várias áreas, é uma certa situação de fusão (PK).

[...] eu acho que cada vez mais caminho nessa busca, nessa... porque o corpo e a Dança nunca se vão esgotar [...] eu acho que caminha para aí, porque os tempos mudam, mudam os tempos, mudam as vontades e acho que estamos a caminhar muito nesse sentido do, ir em busca, ir em busca, ir em busca, procurar ser diferente, tentar fazer coisas diferente [...] (CC)

[...] estou sempre a trabalhar neste sentido, estou sempre a tentar encontrar novos sinais, novas maneiras, de coisas que nem sequer são novas mas que são coisas que enriqueçam aquilo que já tenho, esta necessidade de nos melhorarmos, de nos aperfeiçoarmos de nos cultivarmos e ir um bocadinho mais longe, é o dever da Dança completamente porque... porque é um objetivo de vida (PR).

Deparamo-nos frequentemente com posicionamentos semelhantes mas situados em momentos distintos. Enquanto alguns estão a fortalecer seus trabalhos outros estão à procura de caminhos ou a explorar novas possibilidades para aquilo que querem fazer.

Esta necessidade de produzir, tentar o diferente e agir para assim fazer, para ser mais, para procurar ser melhor (não necessariamente o melhor), é evidenciada no pensamento de Sérgio (2008; 2005a; 1996), principalmente quando o autor refere-se ao ser humano como um indivíduo carente, repleto de vontades e desejos, o ser humano em movimento intencional visando a superação.

Localizar estas diferenças em nossa investigação não a prejudica, pelo contrário, em nossa percepção, enriquece a pesquisa, pois demonstra que mesmo na diversidade é possível chegar à essência do fenómeno, onde a subjetividade transforma-se em intersubjetividade.

É nos cruzamentos dos saberes, que estabelecemos pontos de interceção, que permite-nos continuar a tecer uma rede de relações, pois afinal, somos todos corpos a viver nossa corporeidade em nossa contemporaneidade.

[...] hoje reconhecemos não obstante depois destes 15, 20 anos de revolução tecnológica, reconhecemos a importância do corpo [...] este corpo tornou-se hoje essencial, tornou-se essencial nas artes, eu acho que as artes estão cheias de corpo novamente mas de uma forma diferente (RH).

Cada bailarino, criador, intérprete e formador, constrói o seu percurso e seu conhecimento em Dança de forma singular e neste processo passa por distintos caminhos. Algumas vias são mais académicas, outras mais autodidatas, porém, ambas são responsáveis por seu crescimento, colaboram com sua de maneira única e particular de perceber a Dança e o seu fazer.

Estabelecem, então, diferentes correntes artísticas visando, por meio da Dança, atingir suas metas, objetivos, desejos e necessidades.

Na perspectiva desses olhares podemos compreender o Corpo que dança pois, embora sob diferentes enfoques é o Corpo que está lá e, de alguma forma, aglutina os diversos modos de pensar, sentir, fazer e promover sua ressignificação, explicitando assim a sua complexidade.

Compreender o Corpo na Dança é compreender um sistema aberto em permanente troca de informação com o ambiente, desta forma, um Corpo em transformação.

A impermanência do Corpo de quem dança leva-nos a identificar que o mesmo está, constantemente, a se construir e desconstruir. Neste “transformar-se, transforma sua identidade, assume outros eus em suas performances” (Santana, 2002, p. 57). Isto é devido às infinitas possibilidades de organização de suas ações, ao estabelecimento de suas relações e ao envolvimento total e verdadeiro em suas interações.

Assumir que o sujeito que hoje Dança é um **Ser em Trânsito**, é compreender que o Corpo, por natureza, é dinâmico e, culturalmente, provisório.

Este Corpo trafega por diferentes espaços explorando diferentes territórios, movimenta-se por lugares e entre-lugares e nestes vai propondo organizações e trocas constantes com o entorno e o imaginado o que permite a emergência de distintas conexões (Greiner, 2009).

Hoje é difícil estabelecer uma única caracterização ao Corpo que Dança bem como à própria Dança. As definições já empregadas do que venha a ser este fenómeno e sobre qual Corpo está a dançar demonstram esta limitação e apresentam-se, na contemporaneidade, insuficientes para discutir o que hoje vemos em cena.

A instância daquilo que ainda não foi nomeado é impermanente porque está em processo de organização e desorganização, evitando restringir-se exclusivamente à instância do hábito, do padrão e do comportamento. É da natureza das experiências que marcam a história da dança, desde os anos 1960 e 1970, desafiar os padrões mentais e motores. (Greiner, 2009, p. 181)

Neste trabalho não pretendemos buscar nomes e/ou categorias para o Corpo que dança, mas identificar e indicar possíveis trajetórias que permitam a compreensão dos processos de estabelecimento de novos *estados de corpos* que possibilitem desafiar as ideias cristalizadas e reducionistas ainda presentes em contexto da Dança. Estas ideias não estão localizadas somente junto às estéticas tradicionais, também as concepções “pós-modernas” podem ser reducionistas quando não permitem considerar válida uma experiência e/ou vivência que seja diferente ao que propõem.

Bem sabemos como não é fácil apreender um Corpo em situação de Dança ou mesmo “ler” um Corpo que dança. (Gil, 2001). Na linha deste pensamento, percebemos em nossa pesquisa que ao adotarmos o Corpo como referência, pudemos identificá-lo como ponto de convergência de distintas disciplinas, de diferentes saberes e, porque não dizer, de diferentes fazeres.

Ao analisarmos as percepções de Corpo apresentado pelos nossos pesquisados foi possível evidenciar que, em determinados momentos, suas reflexões estão voltadas para um Corpo assumidamente próprio, um Corpo na 1ª (primeira) pessoa. Em outros momentos, a fala é voltada para um Corpo que *parece* não lhe pertencer e é que referenciado na 3ª (terceira) pessoa e, ainda, fazem a referência ao corpo do outro. As reflexões indicaram conexões estabelecidas entre estes corpos por meio das quais, pudemos verificar mudanças na compreensão e vivência dos mesmos.

Estas mudanças estavam relacionadas com a forma atual de entendimento dos corpos em movimento de Dança pois, associando-os à própria pessoa, subjetiva, personificada, singular, caracterizaram um **Corpo sujeito** de sua história, do seu querer.

Ficou explícito o entendimento de um Corpo que se caracterizou por ser uno, total, identitário, mas também múltiplo, individual e complexo.

Olga Roriz explicita sua percepção de estar o Corpo na atualidade e, enquanto personagem na Dança, mais próximo da própria pessoa que está a dançar.

[...] se aproxima mais a uma humanidade do corpo do bailarino, como uma persona e eu acho que isto é o que está cada vez mais evidente;
(OR)

Percebemos que a *persona* aqui explicitada tanto pode ser um personagem quanto a própria pessoa. No caso do personagem busca identificar a *humanidade*, afastando-se por vezes de uma caricatura. Se visto como pessoa, é a transposição de verdades individuais para a cena da Dança.

No olhar da Teoria da Motricidade Humana ser **pessoa** é, também, a construção intencional de um indivíduo que se estabelece na relação com o outro e com o mundo, pois o sujeito é, de fato, o que faz. Para Sérgio “a motricidade humana está presente neste emergir da **pessoa** no indivíduo”, ou seja, é pela motricidade que o sujeito se consolida (1996, p.156).

Ao abordar estes corpos que dançam, as reflexões sobre um **Corpo objetivado** também foi explicitada.

A identificação do Corpo como um instrumento é presente não só na fala de Bernardo Gama, mas também de Catia Cascais e Andrea Bergallo.

Para nossos entrevistados, a primeira aproximação a um ensino de Dança sistematizado foi junto a Dança Clássica e, pudemos verificar um consenso sobre ter, esta vertente da Dança, o objetivo de moldar o Corpo a padrões pré estabelecidos exigindo-lhe um rendimento específico. Assim o Corpo foi vivido e percebido como um instrumento e utilizado para atingir um determinado resultado.

[...] nosso instrumento de trabalho, o corpo, onde tentamos ter toda maestria desse corpo, motricidade fina, enfim trabalhar com todo rigor aquele instrumento de trabalho[...] (BG)

Este Corpo foi associado muitas vezes a um Corpo técnico, condicionado a padrões estéticos. Um Corpo que apenas reproduz, sem autonomia (se é que é possível pensar em um Corpo não autónomo), enfim, um Corpo que se abstém de refletir sobre o que é ou onde está, que apenas repete o que lhe pedem para fazer.

Evidencia-se, também, a vivência, em contexto de Dança, de um **Corpo consciente**. Pia Kraemer é categórica em afirmar que hoje o Corpo da Dança é um Corpo consciente. Também Paulo Ribeiro enfatiza a necessidade desta consciência para o fazer da Dança.

Na verdade para mim é um corpo consciente (PK)

Sem consciência um corpo é incapaz (PR)

A percepção da necessidade de compreender a consciência do Corpo que passa a questionar não só as relações estabelecidas mas as ações executadas, as intenções e as experiências, é uma característica cada vez mais presente no fazer da Dança na contemporaneidade e foi ressaltada por Margarida Bettencourt. Um Corpo situado, historicamente, socialmente, culturalmente é um Corpo que pensa, um Corpo inteligente, um Corpo consciente.

O indivíduo ao viver a corporeidade em sua plenitude consegue olhar em torno de si e sentir que pertence a um lugar. Identificamos assim, um Corpo que se constrói nas relações que estabelece.

Para mim, as questões das relações é muito importante porque abrange imensas coisas, não é? Portanto, não é só as relações em termos

ah... mais próximos do que é dança ou do que é o ato performativo, mas implica também relações com a sociedade, implica as relações... implica a nossa maneira de estar na vida, implica toda uma maneira... no fundo é existencial. (MB)

Caracterizamos este **Corpo de relações**, como um Corpo não alheio ao mundo, não isolado do outro, um Corpo envolvido em seu contexto, sendo este envolvimento uma necessidade básica para fazer Dança na atualidade. O encontro com o outro é um encontro com nós mesmos pois, ao buscarmos conhecer aquele que partilha o nosso mundo, a nossa Dança, somos forçados a reconhecer quem somos (Lilja, 2004).

Na construção destes entendimentos pudemos então perceber a presença de um Corpo próprio, inteiro, sujeito de sua própria história, a conviver com um Corpo objetivado, visto muitas vezes como o instrumento de um querer e de um fazer. Verificamos ainda que, embora haja a solicitação deste Corpo objetivado em alguns contextos da Dança, existe o entendimento da necessidade de torná-lo consciente.

Identificamos a presença de um Corpo voltado às relações mas que, por vezes, pode estar voltado para si mesmo. Ao olharmos o todo, percebemos a presença de situações paradoxais que convivem, se integram, dialogam.

Sob a perspectiva da Teoria da Motricidade Humana torna-se imprescindível reconhecer a complexidade deste Corpo/Homem para então compreender o fazer/dizer deste Homem/Dança.

Por meio do estabelecimento de diálogos entre diferentes campos do saber passamos a assumir que, na Dança, há sempre a presença de um Corpo novo, tanto quanto há sempre uma mudança no olhar e na compreensão deste Corpo.

Esta afirmação emerge de nossos estudos, da organização das informações presentes no discurso dos pesquisados deste trabalho. Apresentamos abaixo um quadro síntese deste olhar.

Quadro 4 - Síntese das percepções do Corpo próprio, do Corpo do outro e das relações estabelecidas – Um corpo em Mudança

Estrutura Essencial			
A percepção do Corpo próprio, do Corpo do outro e das relações estabelecidas			
Um corpo em Mudança			
Constituintes chaves			
O Corpo Próprio	O Corpo Objeto	O Corpo Relação	O Corpo Consciência
Unidades de Significados			
Indivíduo Humano	Separado	Contextualizado	Consciência
Possuidor de si próprio	Controlado	Ambientado	Pensamento
Vivido	Modelado	Integrado	Questionador
Marcado	Formatado	Ligado	Reflexivo
Interiorizado	Instrumentalizado	Presentificado	Conceitual
Que se constitui	Trabalhado	Comunicativo	
		Expressivo	
		Aberto	

Após o reconhecimento destes diferentes corpos, é possível passarmos a uma reflexão mais detalhada sobre os mesmos e à defesa de alguns possíveis olhares para a compreensão de sua presença em contexto da Dança. Passamos a assumir que a Dança comporta um Corpo em permanente Mudança e na Dança o Ser é/está em Trânsito.

A Teoria da Motricidade Humana, promove a compreensão de um Corpo tanto físico-biológico quanto sociopolítico bem como cultural e noético. É um Corpo que está em constante transformação porque vive em um mundo dinâmico onde não há determinismos mas possibilidades (Sérgio M. , 2008).

Passamos a **estabelecer nossa relação com a Dança e com quem Dança pautada não pelas certezas das coisas dadas mas pela certeza da imprevisibilidade e da transitoriedade**. De modo semelhante pensa aqueles que vivem e produzem no campo específico da Dança.

O que me surpreendeu nesse momento de aprendizagem foi descobrir que um simples passo transportava uma história complexa, uma condição da qual não se pode fugir, que a causalidade do corpo não existe, que há razões de origem genética que evoluem e se transformam com a vivência e com a travessia pela vida. (Victorino, 2009, p. 12)

É certo que há mudanças. Estas advêm do dinamismo das relações estabelecidas onde não se vê um Corpo mas sim estados de corpos.

É preciso reconhecer que estas mudanças ocorrem dentro de contextos amplos de transformações tanto paradigmáticas, quanto processuais. São mudanças pessoais, sociais e culturais. As indicações aqui apresentadas são acompanhadas por uma forma de pensar marcada pela recusa das categorizações, da separação de disciplinas, da identidade imutável. Posiciona-se favorável às interações, desterritorializações e mistura entre os diferentes corpos, sujeitos e artes.

2.1.1 – Reconhecimento da multiplicidade dos elementos que formam o Corpo

Falar de um corpo próprio ou também denominado um corpo sujeito não é novidade, pelo contrário, pode parecer por demais óbvio, no entanto este ainda é uma referência que emerge do discurso de nossos entrevistados.

De tal modo se faz necessário caracterizar como este Corpo constitui-se sujeito em suas percepções. Não queremos com esta ação categorizar estes discursos mas sim, buscar evidenciar alguns aspetos. As questões aqui abordadas intentam desvelar, explicitar, tornar possível compreender um Corpo que desvenda sempre parte de uma identidade, de uma personalidade, de uma condição e, por assim fazer, permite-nos chegar aos seus segredos (Victorino, 2009).

O Corpo sujeito, subjetivo, se constitui muitas vezes em oposição a um Corpo objeto.

Fomos buscar em Descartes (1596-1650) e em Spinoza (1632-1677), e chegamos em Merleau-Ponty (1908-1961) e também em Deleuze (1925-1995) para encontrar a certeza de que diferentes filósofos em diferentes épocas trataram a objetividade e subjetividade de um Corpo por vezes separada, por vezes integrada.

Esta transposição de uma situação a outra não é feita tão facilmente, principalmente quando realizada em uma perspectiva binária própria de um pensamento tradicional/simplista. Nesta forma de pensar, a lógica é a Aristotélica, ou seja, uma lógica analítica racional em que só é possível ser uma ou outra coisa, ou se é objeto ou se é sujeito, nunca as duas situações (Mariotti, 2007).

Interessante, então, é perceber a agitação causada por uma posição de transitoriedade entre estar como sujeito e estar como objeto que, ainda hoje, percebe-se presente.

Afastando-nos do pensamento de Descartes e da concepção de um sujeito que volta-se para si (para o seu corpo) como quem observa “de fora” e aproximando-nos do entendimento de Spinoza (2011) onde o Corpo é a ideia da mente, podemos chegar a um caminho que nos permite ver o sujeito como um corpo encarnado (Merleau-Ponty, 1994).

O Corpo passa a ser compreendido não só como o objeto da consciência mas o sujeito da mesma, revelando-se pelo que é: Ser no mundo que integra-se e é integrado ao ambiente.

No campo específico da Dança os trabalhos desenvolvidos por Frailegh (1987), Sheets-Johnstone (1979), Bernard (2001), Katz (2003) entre outros, destacam esta característica de olhar: o sujeito é Corpo e a Dança é o sujeito.

A ideia de um Corpo sujeito pode estar em crise ou encontrar um contraponto quando verificamos, na atualidade, que o Corpo ainda é o objeto do nosso querer. Em muitas situações o Corpo continua escondido atrás de referências externas, o que o torna um Corpo desconhecido. Também o sedentarismo, a imposição de padrões de beleza, as relações mediadas pelos computadores, estão a contribuir para um esquecimento do que é ser corpo.

*[...] o corpo não é tão utilizado hoje em dia, é um corpo que de facto está escondido, está vestido, só sentimos o corpo quando vamos à praia ou quando estamos doentes ou na sexualidade, ou seja tudo fenómenos extremos em que o corpo tem que se expor por várias razões, por razões de prazer ou por razões de saúde etc. por razões diversas, mas na realidade isto não é um corpo equilibrado, é um síndrome do corpo, um corpo desequilibrado, portanto nós vivemos... não vivemos bem com nosso corpo porque o corpo está muito ausente mas começamos a ter, pouco a pouco, a noção de que ele tem que estar presente cada vez mais porque, não resolvemos os problemas, e temos muitos sintomas de *bordline* na nossa sociedade, no dia a dia, que nós sabemos que tem a ver com uma má vivência do corpo, por exemplo a anorexia, a bulimia, nós temos hoje em dia a necessidade da escarificação, do tatoo, nós temos necessidade de voltarmos a um corpo arcaico que está ausente, que tem estado ausente e que historicamente foi o corpo mais importante (RH)*

Andrieu (2004) e Sérgio (2003) tecem reflexões sobre esta questão e evidenciam que na atualidade, mesmo com toda informação disponível, ou por conta desta, o Corpo ainda pode ser visto como um objeto da vontade. Almeja-se cada vez mais por um Corpo que permita ao indivíduo ser identificado pelos padrões de beleza, de saúde, de rendimento, de um Corpo perfeito, nos moldes do que é considerado perfeito nos dias de hoje. Estes autores enfatizam ainda que a ânsia por “possuir um Corpo” muitas vezes é alimentada em detrimento de se “ser sujeito”. Indicam que o indivíduo, quando possuidor desta forma de olhar para o Corpo, não consegue estabelecer um equilíbrio, não é capaz de realizar interações, não associa estas duas dimensões – sujeito, objeto – sem separá-las, fragmentá-las e hierarquizá-las.

Necessitamos, pois, desenvolver estratégias que nos permitam olhar para este Corpo de modo diferente.

O indivíduo compreendido pelo Pensamento Complexo é constituído tanto pelo objeto quanto pelo sujeito pois como nos fala Morin

O sujeito emerge ao mesmo tempo que o mundo. Emerge desde o ponto de partida sistémico e cibernético [...] emerge sobretudo a partir da auto-organização, onde a autonomia, individualidade, complexidade, incertezas, ambiguidade se tornam quase caracteres próprios do objeto. Onde o termo «auto» traz nele a raiz da subjetividade. (2008, p. 57)

Morin também afirma que o sujeito emerge de suas características existenciais. É compreendido por uma individualidade irreduzível, por uma insuficiência, visto que é um sistema aberto e assim sendo, irresolúvel por si mesmo, e também pela sua suficiência enquanto ser recursivo que volta-se a si nesta recursividade. Traz ainda a “brecha, a rutura, a dissipação, a morte o além” (idem, ibidem, p.57).

Podemos inferir que o Corpo comporta nossa singularidade como sujeitos históricos, como indivíduos constituídos de múltiplos elementos que formam um Corpo único.

Subsiste pelas diferenças presentes na sua constituição, revela-se por meio dos gestos, das atitudes, das performances, e é caracterizado pela temporalidade, género, cor, estatura, enfim, pela informação genética que o predispõe ao acontecimento de si.

Como estas características não são únicas podemos pensar num Corpo múltiplo. Um acontecimento que só se concretiza em função de sua interação com o meio onde vive.

O Corpo constitui-se, então, como um elemento essencial do self, representando a “interface entre o individual e o social” (Le-Breton, 2006, 92). O Corpo torna-se sinal de identidade.

Voltando à fala de nossos entrevistados nos questionamos: E de qual identidade poderá se falar? Da identidade que temos ou da identidade que queremos?

[...] é o corpo que é aquilo que nós vivemos, como diz José Gil, que a única coisa que temos é o corpo, mas este corpo está a gritar por um novo protagonismo, porque tudo é importante hoje, tudo tem a ver, a arte traduz isso, a dança tem muita força, a dança contemporânea que traduz este outro corpo, não um corpo narcísico obviamente [...] (RH)

E que outro corpo seria este?

[...] o corpo que deixa de ser só corpo dançante e esse corpo que passa a ser pessoa, ser humano, sentimento, o que é muito diferente, realmente, sobretudo com essa relação do bailarino com o seu próprio corpo

que já não é só com o seu próprio corpo é consigo próprio, com sua maneira de estar (OR).

O vivido, passa a ser então o fundamento para o conhecimento tanto do mundo quanto de si. Ao constituir uma identidade, o indivíduo vê-se produtor e produto de uma história.

[...] hoje em dia vejo esse meu corpo que não tem essa necessidade de ser formatado por um agente externo e sim pelo meu próprio querer, acho que essa é a grande diferença do corpo agora do Bernardo aos 42 anos e do corpo do Bernardo aos 16 anos. É um olhar para dentro agora, acho que é a grande diferença da visão de corpos (BG)

Situado em uma realidade que impõe uma postura, ou solicita uma determinada atitude, como é o caso de nossa sociedade atual, o sujeito constitui-se como aquele que busca em si, volta-se para a sua vontade, para o seu querer.

[...] o corpo era muito mais exterior era muito mais projetado para fora até mesmo a postura, o peito de pombo, e hoje em dia esse corpo está de novo mais voltado para dentro, vê-se, vê-se em cena por exemplo, seres humanos, pessoas que se movem e não bailarinos que executam um passo (BG)

Mas embora voltado para si, não é fechado em si. **É um Corpo que está no mundo e que anseia por se fazer presente.** No entanto a tensão estabelecida entre um indivíduo que pode ser um sujeito, agente de si mesmo, e simultaneamente um objeto no/do mundo social gera conflitos e dificulta as leituras, tanto da realidade quanto de si (Thomas, 2003).

[...] meu corpo tem coisas para dizer, né, esse corpo sujeito que sou eu então ... foi difícil conseguir escutar e entender e perceber meu próprio corpo, o que ele quer. (AB)

Escutar o próprio Corpo como se o mesmo fosse independente da pessoa, ou seja, como se pode desconhecer uma vontade que lhe é própria? Que mecanismos são desenvolvidos para nos afastarmos de quem somos? Andréa Bergallo ao reconhecer este afastamento reconhece a dificuldade de uma aproximação. Identifica a necessidade de “aproximação” de escuta do Corpo para elaborar a fala, o discurso.

Também a necessidade de dizer alguma coisa pode ser caracterizada como uma necessidade própria do ser humano, de tal modo, uma necessidade do Corpo.

Rengel (2009) seguindo uma linha de estudos que agrega as ciências cognitivas à compreensão do Corpo mostra-nos que a linguagem é tanto verbal quanto não-verbal pois *mesmo no silêncio há linguagem* e que esta advém de uma necessidade de transmitir informação que é também uma necessidade biológica e não apenas sócio

cultural. É uma habilidade complexa pois requer a integração de diferentes elementos que atuam em simultâneo: percepção, inferência, julgamento, ideia.

Para suprir esta necessidade de dizer, **o Corpo que é sujeito age e é na ação, que se faz existência** (Sérgio M. , 2005a) e por ser existência, deixa gravado em cada um as marcas de quem somos, de quem fomos e a possibilidade daquelas que poderemos ainda vir a ser.

[...] é completamente impossível apagar, impossível e estúpido e inútil, apagar aquilo que todos nós somos. Nós somos um corpo, uma entidade cheia de marcas e memórias, em todos os níveis não é (CS).

*[...] a vivência do corpo é uma das coisas que eu tenho investido bastante na minha vida e no meu trabalho, vá lá, no meu trabalho e na minha vida eu não vejo assim uma dissociação e... é essa, é esse **ser corpo** e não tanto **habitar um corpo**, mas o ser, criar um corpo a cada dia (SN).*

[...] nós somos o homem, nós somos o corpo que lá está (RH).

A compreensão de um Corpo que é o próprio sujeito, que está personificado, que não mais é habitado pois que constitui-se o próprio ser é evidente. A vivência deste corpo em contexto da Dança é cada vez mais presente na contemporaneidade.

Podemos aqui citar um dos trabalhos de Jenny Roche (2011) onde permitenos identificar que o Corpo do bailarino, em qualquer contexto, traz a sua identidade.

A autora, tendo por base os conceitos de multiplicidade de Deleuze, mostranos que mesmo confrontado com diferentes técnicas, diferentes coreógrafos e diferentes abordagens da Dança, o bailarino presentifica-se com o *seu Corpo* que possui suas marcas, suas vivências, suas peculiaridades mas, nem por isto, deixa de estar aberto às novas experiências e a vivenciar novas modulações.

O Corpo constrói-se em função do que vive, e se a vivência é diversificada, o Corpo é diversificado, é múltiplo.

Na cena da Dança contemporânea muitas vezes é a personalidade do bailarino, a sua singularidade que permite o diferencial, e que contribui para estabelecer uma identidade à obra.

Eu quero que cada um seja quem é, cada um com a sua personalidade com a sua cabeça, com a sua maneira de estar, com a sua vivência, com as suas tristezas com as suas alegrias. Então como é que eu vou fazer isso eu vou trabalhar só com um bailarino de cada vez? Não! Eu posso, quero e tenho que trabalhar com muitos bailarinos então fui a pesquisa de como fazer isso [...] (OR).

No mesmo trabalho de Roche (2011), podemos perceber que a Dança, ou melhor as técnicas de dança, tendem, por vezes, a abafar esta individualidade que é

própria de cada um, mas também podem suscitar a busca da personalidade do bailarino, como nos relatou Olga Roriz.

Acreditamos ser possível pensar estas duas dimensões, sujeito e objeto, enquanto complementares, utilizando-nos para isso da lógica contida no Pensamento Complexo, ou seja, ampliando nossa maneira de olhar para um fenómeno e concebendo-o em relação ao seu ambiente. Ao reintegrar o Corpo no contexto, vê-lo existindo como sistema que interage com outros sistemas, teremos a formação de uma rede de fatores conectados, sempre com uma tendência a expansão.

Contextualizar o Corpo na perspectiva do Pensamento Complexo é proceder ao exercício da distinção e conjunção, o que difere, na essência, de um pensamento simplificador que busca sempre a disjunção e redução. “Devemos começar a distinguir sem isolar e uma vez que a distinção requer a conexão, que por sua vez requer a distinção, podemos perceber que não existe hierarquia entre elas” (Morin E. , 1995, p. 240).

O Corpo como sujeito pode tanto ser o meu Corpo como o Corpo do outro, porém, não podemos ignorar que é um Corpo que está no mundo, e que também é objeto, ou melhor, pode constituir-se como um Corpo objeto, no entanto não deixa de ser sujeito, pois é responsável por sua própria história por seu próprio querer.

A Teoria da Motricidade Humana pode nos conduzir a olhar e compreender este Corpo sob esta perspectiva. De tal modo, inferimos que o reconhecimento da multiplicidade de elementos que formam o Corpo é determinante na compreensão da emergência de um sujeito singular, histórico e social.

Sabemos, no entanto, que qualquer manifestação do Corpo em situação de Dança quando trabalhado na perspectiva da fragmentação de um saber lógico e sensível, da racionalização das práticas corporais objetivando o controlo, o rendimento e a produtividade, contribui para que o Corpo de quem dança seja, somente, um Corpo objetivado. Esta é uma situação ainda presente no contexto da Dança. É possível porém, transpor este Corpo objeto, para tanto, é necessário antes conhecê-lo ou melhor, reconhecê-lo.

2.1.2 – Necessidade de identificar um Corpo objetivado

Todo olhar para o Corpo indica uma noção de pertença. Pode ser em relação ao mundo, em relação ao outro ou a si próprio. Reconhecer que o Corpo ainda é visto como um objeto, um instrumento, uma máquina, subjugado muitas vezes às vontades que não lhe respeitam, pode caracterizar um primeiro passo para a mudança.

Tavares (2005) nos fala que “só é capaz de transformar quem primeiro olhou para o que existe; Só tem força para modificar aquele que conhece o objeto a ser modificado” (p.22).

Na fala de nossos entrevistados pudemos perceber que o Corpo do bailarino tanto está associado a ideia de um Corpo que lhe é próprio como também presentifica-se como um objeto da consciência, um instrumento do próprio Ser ou do sistema onde esta inserido.

Quando Sérgio (2008) indaga o quanto o Corpo sujeito não estará em crise frente a uma realidade que ainda o enxerga subjugado pela vontade de uma mente em separado, leva-nos a evidenciar as diferentes estratégias utilizadas para transformar o Corpo em objeto de desejo e/ou de consumo. O culto ao Corpo belo, jovem, saudável, sinónimo de Ser humano realizado, bem-sucedido e feliz nunca foi tão estimulado como na sociedade atual. Por outro lado, é perceptível o esforço de alguns personagens da Dança em estabelecerem um contraponto a este olhar. Mostram com seus corpos que todo Corpo é um Corpo que Dança, que todo movimento pode caracterizar-se movimento de Dança e, principalmente, que todo Corpo pode dançar.

O fato é que nossa tradição/formação cartesiana insiste em continuar presente.

Na fala dos entrevistados percebe-se características de vivência de uma corporeidade objetivada que evidencia um Corpo instrumental ou um Corpo em separado. Mas é possível também perceber que é a partir desta evidência que o processo de mudança acaba por ser despoletado.

É o próprio Corpo na sua recusa de ser tomado como objeto ou como sujeito em separado que nos obriga a pensar a reconstrução destes dois conceitos (Katz, 2002). A Arte neste sentido, e em especial a Dança, pode ser o veículo para esta ação.

O Corpo objetivado da Dança pode ser compreendido como resultante dos processos de interação sociais, políticas e culturais que vivem os bailarinos (Thomas, 2003). As definições de padrões, estereótipos sobre o que é um corpo masculino, ou o que pode um corpo feminino, entre outros aspetos, configuram-se como delimitações que por vezes impedem o fluxo normal do movimento, agem como censura. Conviver com estas posições estereotipadas não significa, no entanto, estar subjugado a elas. A capacidade de libertar-se das imposições requer, primeiro, que se reconheça a situação. Só então o sujeito poderá agir criticamente, com independência e autonomia.

Siqueira (2006) esclarece que a Dança por concretizar-se no Corpo, muitas vezes vê-se constringida por limitações internas e externas. No entanto, o bailarino de hoje tem a liberdade de optar em estar a serviço de um projeto coreográfico, filosófico e até mesmo político, sem necessariamente estar subjugado a este.

Sob um outro enfoque, Bernard (1995, 2001) delata que, mesmo neste novo Século, a objetivação do Corpo pode estar configurada e/ou é reforçada quando o mesmo esta associado somente ao organismo, e passa a ser entendido sob o olhar da Biologia, da Anatomia, e mesmo da Psicanálise. Neste contexto o Corpo, visto em

diferentes disciplinas do conhecimento, por vezes, não consegue caracterizar-se sujeito, é apenas o objeto deste conhecer.

De um modo mais amplo, conforme fomos transitando por diferentes áreas do saber, principalmente quando acessamos o conjunto de conhecimentos pertencentes à formação do profissional que irá atuar com a Dança, foi possível identificar a instrumentalização de ideias que, por vezes, impede a visão do todo em favor da percepção das partes.

Quando só os pedaços são objetos de análise, esta passa a ser desenvolvida sob uma ótica simplista, imediatista e superficial (Carvalho, et al., 2000).

Também o bailarino, quando formado neste contexto, tem dificuldade em ultrapassar estas questões e, por vezes, vê-se confrontado com uma realidade que está posta mas que, ao reconhecer-se nela, quer superá-la.

Através desta constatação percebe-se que **o desejo de superação se converte em energia para o agir**, pois a transformação não acontece de um momento para o outro, é um processo sem limite de duração.

[...] confesso que eu sofri bastante para poder encontrar o meu corpo, né, sofri assim no sentido de que não queria me desapegar, me livrar daquilo que era certo né, então a gente tinha que aquilo é que era o certo, que aquilo X era bom, aquilo X era melhor, X funcionava, você conseguiria um emprego se você fizesse Y, então era, era, como se nós, como se o corpo respondesse aquilo e você se profissionalizava de acordo com aquilo que você conseguia fazer com aquele corpo (AB).

A dificuldade em “desapegar-se” de algo que tem sido considerado como modelo, tanto da verdade quanto da utilidade, nos remete às relações entre saber, poder e Corpo tão bem apresentadas por Foucault, mais especificamente em sua obra Vigiar e Punir (1999). Nesta o autor evidencia que a correlação entre pensamento e verdade se constitui em subjetividades historicamente situadas e, portanto, torna-se muito difícil nos desvincular desta trama.

Desde o século XVIII o Corpo tem sido utilizado como objeto e alvo de poder constituindo-se ao longo do tempo em um Corpo manipulável, treinado e moldável, obediente às regras e as formatações que dele se espera.

Um Corpo dócil com todas as características que compreendem esta “docilidade”: um Corpo submisso e utilitário que é o objeto e encontra-se no cerne das disciplinas de controlo. Disciplinas estas que, diferente de outras estratégias coercitivas ou de dominação de massas, fazem com que seja o próprio sujeito o controlador de suas ações.

O treinamento utilizado nas áreas da Dança e do Desporto servem perfeitamente de exemplo.

O aumento do domínio de cada um sobre si mesmo, ou melhor sobre o seu próprio Corpo, buscando o padrão de comportamento imposto socialmente, acabou por restringir as ações, o que leva a um cerceamento da liberdade.

A isto Foucault (1999) denominou a “Arte do Corpo” que além de propiciar um aumento das habilidades do indivíduo, bem como de sua sujeição, determinou uma relação direta entre obediência e utilidade.

É interessante destacar que esta situação não se estabeleceu em um determinado momento, mas foi constituída pouco a pouco por meio de uma multiplicidade de processos de distintas origens que se reforçam, se repetem, se imitam e se apoiam para, em conjunto, originar uma metodologia mais ampla.

Esta metodologia, disseminada em estruturas de ensino, saúde e segurança, predominou e ainda hoje está a “rondar” por aí.

No contexto da Dança não é difícil associarmos algumas estratégias de ensino pautadas em metodologias que evidenciam este poder de dominação em função de um padrão a ser seguido. As vivências de nossos entrevistados em diferentes abordagens metodológicas da Dança lhes permitiram identificar estas amarras, e isto fica evidente em suas falas.

*Eu venho de uma escola mais formal onde nós trabalhamos o nosso **instrumento de trabalho**, o corpo, onde tentamos ter toda maestria desse corpo, motricidade fina, enfim **trabalhar com todo rigor aquele instrumento de trabalho** (BG;)*

A Teoria da Motricidade Humana, chama a atenção para o risco da mecanização dos movimentos. Evidencia que as ações reificadas, que visam somente a reprodução dos movimentos do Corpo, sem a devida tomada de consciência sobre o que, como e porque estão a ser executadas, impedem o processo de humanização (Feitosa A. M., 1999).

*[...] uma pessoa que é formada completamente dentro de um **sistema de reprodução de um modelo**, de tentativa de **chegar a qualquer coisa que é inatingível** e que é **idealizada e que está fora de si** e que no fundo é o que se passa com o treino do clássico, e com o treino de um código que tem, que traz consigo, um valor de certo e de errado e de **corpo perfeito**, não é, **que não é o seu que é sempre o do outro** e ao qual se tenta aproximar (CS).*

No entanto, temos a consciência de que não é só no treino da chamada Dança Clássica que isto ocorre. Qualquer técnica ou disciplina de Dança, trabalhada sob a lógica do pensamento simplificador que só almeja o resultado, o produto, pode favorecer a domesticação dos corpos.

Porque há dança contemporânea onde há coreógrafos que só trabalham com conceitos, onde os corpos dos bailarinos são apenas objetos que se movimentam no espaço, sem sentimentos sem emoções, sem... apenas com cargas energéticas. (OR)

[...] imensa gente de Hip Hop vem para cá, houve uma altura que era das danças de salão, tínhamos imensos alunos das danças de salão que vinham para cá, agora o top é o Hip Hop e portanto, lidar com... o Hip Hop ainda por cima que é uma cultura, não é? Portanto tem que se lidar não só com os corpos que funcionam de uma maneira mas com toda uma maneira de estar, de relação com a sociedade que é completamente clara e é tão formatada e tão formal como alguém vir de uma escola de Ballet para aqui, é igual não é? Portanto o trabalho que se tem para flexibilizar estas pessoas é tanto como se viesse uma menina de uma escola clássica, é igual. (MB)

A Teoria da Motricidade Humana propõe a necessidade em romper com modelos enclausurados de desenvolvimento da corporeidade. No campo específico da Dança isto torna-se cada vez mais urgente.

Adotar ações que contribuam para a emergência de novas estratégias para sua realização, chega a ser um desafio já assumido por determinadas vertentes da Dança.

Podemos destacar dois exemplos, um relativo a formação e outro a criação e compreendê-los como ações distintas mas complementares.

Vejamos as práticas de Danças Somáticas. Estas buscam desenvolver estratégias de percepção de um Corpo próprio, uno e total onde os domínios sensoriais, cognitivos e motores, afetivos e espirituais estão integrados (Fortin & Long, 2005).

Vejamos também as proposições de diferentes criadores de Dança que, na contemporaneidade, demonstram a necessidade em delatar estados de subserviência do corpo.

Estas denúncias ficam evidentes quando, em suas obras, confrontam o sujeito com ele próprio, suas relações, comportamentos sociais, políticos e também pessoais, conflitos de amor e ódio, enfim, preocupam-se em tornar explícita uma subserviência, uma objetivação do Corpo que ainda se faz presente.

Utilizam para isto diferentes estratégias, percorrem vias frequentemente consideradas inesperadas. Dá-nos a impressão de que ao apresentarem as ações de conflito, das posições arbitrárias, o fazem de modo exagerado impedindo que haja desculpas para não as percebermos. Pina Bausch, Alain Platel, Meg Stuard, são alguns exemplos de coreógrafos, citados por nossos entrevistados, que explicitam, cada um a seu tempo e a seu modo, a tensão estabelecida entre as relações de poder e as relações conflituosas entre os indivíduos.

Thomas (2003) evidencia, além destas relações de poder, as relações de consumo que o Corpo passou a suportar. O Corpo objetivado transformou-se em mercadoria e as relações de mercadoria são com um “mercado” que dita as regras, “as modas” para poder sobreviver.

Neste sentido Andrieu (2004) nos recorda o artista Sterlac²⁵ quando este afirmava que o Corpo deveria passar a ser cobiçado, um objeto de desejo, que estaria constantemente a se redesenhar sendo que é no próprio Corpo que o indivíduo encontra a presença deste desejo. “A utilização subjetiva do corpo é o único meio para o indivíduo contemporâneo se objetivar tomar o corpo, existir” (idem, ibidem, p.40).

[...] foi difícil conseguir escutar e entender e perceber meu próprio corpo, o que ele quer [...] porque eu ainda separo corpo e mente, separo desejo, o que eu, o que eu, o que eu me impus, porque na verdade ninguém impõe nada a você[...] (AB)

O Corpo caracterizado objeto é o Corpo subjugado. Um Corpo subjugado é um Corpo aprisionado (Foucault, 1999). A prisão do Corpo não necessariamente está do lado de fora, podemos ser nós mesmos a instituir a prisão, limitando nossas relações, reflexões e ações. Deste modo indicamos que a gênese de toda transformação situa-se no que já está.

O processo de superação de um corpo objetivado, presente nos discursos dos entrevistados, leva-nos a afirmar que **só através do reconhecimento do que se tem e da consciencialização do Corpo nas vivências e experiências de Dança é que se pode procurar meios para ultrapassar, vencer, transpor e exceder ações e finalmente avançar até e para além de onde se pretende chegar**

Ao olharmos para o que se tem é possível perceber que o Corpo não está desvinculado do meio em que vive. Sendo assim, pode ser constantemente influenciado como a todo momento podemos estar a influenciar.

O Corpo vive pelas interações, vive pela presença do outro em nós e se faz presença no outro e no espaço que habita. Saber viver esta relação, estabelecê-la e estabelecer-se nela torna-se necessário a quem procura compreendê-la.

2.1.3 – Identificação do Corpo em constante interação

A relação do indivíduo com o seu Corpo, com o meio e com os outros torna-se explícita nos discursos de nossos colaboradores.

²⁵ Sterlac (Stelios Arcadiou) é um reconhecido artista performático que desenvolve suas obras utilizando o Corpo Humano como suporte e meio integrando-o a novas tecnologias. Faz uso em sua arte dos conhecimentos desenvolvidos no campo da Robótica, bem como de estudos médicos/biológicos relativos aos transplantes, às próteses e orteses. É um adepto do *Body Art* e suas obras podem ser consideradas “peculiares” quase sempre causam polêmicas e desconstroem paradigmas. <http://stelarc.org/?catID=20247> (acesso em Março de 2012).

É possível identificar em suas falas, a percepção de se estar inserido em um contexto, a necessidade de pertencer a ele, de ser um Corpo de relações, que estabelece trocas, que comunica, que observa, que está atento ao que se passa e que reage ao que vive em função das interações que estabelece.

[...] o corpo vive de relações, não está sozinho, não está fechado, nós vivemos das relações, o corpo reage (MB)

[...] toda essa minha percepção do meu corpo aqui e agora foi um somatório de vivências físicas em mim próprio e de observar o outro, formas diferentes de trabalhar, formas diferentes de ver o corpo (BG)

[...] nós olhávamos para aqueles corpos e percebíamos que eram corpos diferentes, que dançavam de uma maneira diferente [...] depois, ao ter uma relação e uma experiência mais direta com aquela maneira de dançar, com aquela maneira de experienciar o corpo, percebemos que é mais que isto, não é só uma estética diferente, é todo um conceito de lidar com as relações que o corpo estabelece com a dança que é completamente diferente [...] não é só as relações em termos ah... mais próximos do que é dança ou do que é o ato performativo, mas implica também relações com a sociedade, implica as relações... implica a nossa maneira de estar na vida, implica toda uma maneira... no fundo é existencial (MB)

O processo de observação, tanto do Corpo próprio quanto do Corpo do outro, complementado por um momento de vivência permite chegar a (re) significação do Corpo e a (re) pensar sua relação dentro de um tempo e de um espaço, que não se limita somente ao tempo/espaço da Dança, mas também ao momento de vivência social, política, cultural.

Podemos recorrer a Le Breton (2007) quando este diz que é do Corpo que as significações tanto individuais quanto coletivas nascem e se propagam. É no Corpo que se estabelece a relação com o mundo e que é constituída a existência. É pelo Corpo que se reconhece a fisionomia singular do homem, que se apropria então da substância de sua vida. É na coletividade dos corpos que o mundo se humaniza e transforma-se em um universo familiar, impregnado de sentidos, de valores que por meio da experiência podem ser compartilhados.

Deste modo, podemos inferir que por meio da experiência do mundo, que se faz nas interações estabelecidas, é que se dá a existência. E mais, ao comunicar o Corpo insere o homem de forma atuante no interior de um espaço social.

Borges assume que o Homem organiza-se em função do ambiente em que vive. Para a autora “pensar o corpo implica colocar em cena o espaço ficcional resultante do contacto do corpo em seu mundo-ambiente” (2009, p. 33).

Também para Merleau-Ponty (1994) o ser humano quando visto na sua totalidade é visto ligado ao mundo, como se Corpo e mundo estivessem entrelaçados.

Já na perspectiva filosófica do Pensamento Complexo o homem é um sistema aberto e como tal é auto organizável. Nesta linha de pensamento assume-se a autonomia de um sistema auto organizativo. Os trabalhos desenvolvidos pelo cientista Von Foerster (1911-2002) principalmente aqueles referentes à composição e funcionamento dos sistemas autónomos, indicam que quanto mais um sistema apresenta-se autónomo mais se torna dependente do ambiente.

Do mesmo modo que um ser unicelular necessita do ambiente para renovar seus constituintes, também nós, seres humanos, para podermos desenvolver nossa autonomia intelectual, necessitamos do ambiente cultural, das relações estabelecidas ao longo dos processos de formação/educação, somos dependentes das informações exteriores para determinar nossos comportamentos. Toda “auto-organização” é uma “auto-eco-organização” (Morin E. , 1995).

Em contexto de Dança, não há dúvidas que as relações estabelecidas e as constantes trocas efetuadas pelos bailarinos, permitiram ampliar as referências para efetuar análises sobre o Corpo que dança e também sobre o que dança o Corpo.

Volta-se, hoje, muito mais para a identificação das trocas singulares estabelecidas no processo de criação, na percepção das reações destes corpos e de suas interações com os novos ambientes.

Para Greiner (2009), a própria noção de ambiente é alterada, reconhece-se que este não constitui somente o local onde uma ação é desenvolvida, “mas todo o contexto informacional referente ao ambiente cultural, político, biológico, psicológico e assim por diante” (p. 181).

A complexidade das relações estabelecidas são consideradas como ponto de ancoragem para a experimentação de novas dramaturgias do Corpo. As relações desenvolvidas buscam ampliar aquela ideia de comunicação onde a mensagem é dada pelo emissor e o recetor, passivamente, a absorve. Não há mais passividade nesta relação. Todos os sujeitos envolvidos no processo, são sujeitos ativos, transformam as informações ao impregná-las em seu Corpo, pois que é ali que elas residem.

Esta compreensão foi explicitada pelos entrevistados sob diferentes aspetos:

[...] essa comunicação do dentro para fora, a parte psicológica, psíquica do movimento, integrou-se (PK).

[...] a grande questão que se põe hoje é a comunicação, não é tanto o meu corpo mas a relação da alteridade, o meu corpo e o corpo do outro e portanto isto é que é diferente (RH).

[...] o corpo é... digamos uma interface absoluta do mundo, porque é o que nós somos, como nós já percebemos, eu acho que haverá

uma tendência no futuro a juntar os dois e, eu acho que isso vai ser o desenvolvimento, penso inclusivamente, o desenvolvimento do futuro vai ser um desenvolvimento que ligará a cultura à consciência. (RH).

Como será abordado mais a frente, uma consciência que também é Corpo, ou melhor, uma consciência encarnada!

A necessidade do Homem estar integrado ao meio e a consciência de que esta integração se faz entre outros aspetos por meio da comunicação, tem sido expressa por diferentes linguagens. Entre estas podemos citar o uso da palavra interface.

Katz atribui para o vocábulo interface o conceito de “mediação, através da qual se realiza a comunicação de dois corpos” (2010, p. 09). Este vocábulo, bastante utilizado nas diversas áreas das Ciências da Computação por designar a interação entre o homem e a máquina ou entre uma máquina e outra, só poderia ser utilizado, para refletir a interação entre o homem e outro homem, se o entendimento sobre este homem estivesse vinculado a uma abordagem de homem como máquina, possuidor de uma face sólida e imutável, que o separa dos demais seres e do mundo.

Andrieu (2004) apoiado nos estudos de Didier Anzieu²⁶ (1923-1999) indica que há muito esta face sólida está associada à pele como sentido de contorno do Ser, de limite que separa o Homem do mundo. No entanto, quando compreendida nesta perspectiva, tem-se a ideia de um Corpo fechado.

[...] o eu pele, responde à necessidade de um invólucro narcísico [...] e pela experiência espacial do corpo, D. Anzieu desenvolve uma topologia e uma topografia de uma imagem fechada do corpo. (Andrieu, 2004, pp. 77-78)

A pele concebida como um invólucro do Ser acabou por caracterizar um interior distinto do exterior, onde o conteúdo é o interior e o exterior é somente a forma, o lugar, a interface. Para este autor, é necessário superar a visão cartesiana que esta imagem pode favorecer e perceber toda a deslocação espacial que uma epistemologia da pele pode oferecer pois só então podemos compreender que “o exterior é pensamento do interior: é a interioridade do corpo vivido que define a objetividade do mundo sentido” (Idem, ibidem, p. 79).

Só então é possível perceber as relações estabelecidas entre os indivíduos, seu mundo e outros indivíduos. É uma relação de troca, onde os elementos envolvidos modificam-se em função das interações estabelecidas.

Identificamos nas entrevistas que nossos colaboradores utilizam uma linguagem que pode levar a uma interpretação, às vezes, contraditória sobre o Corpo, é o caso do emprego do vocábulo interface. No entanto, ao abordar a comunicação, as

26 Anzieu, D. (1985) *Le moi-peau*. Paris : Dunod Bordas.

relações, as trocas ou partilhas, os entrevistados são enfáticos em evidenciar este Corpo como o *eu corporal*.

[...] hoje é muito mais uma questão da comunicação entre corpos, mas uma comunicação entre pessoas onde o corpo é o mediador (RH).

Quando abordam o Corpo como a pessoa, este Corpo não está mais associado a uma máquina mas a um sistema compreendido por diferentes elementos envoltos não por uma superfície que os separa mas por uma membrana que os integra ao mundo e aos outros. Nesta troca a pessoa/corpo está em constante modificação.

Andrieu (2004) quando nos instiga a nos libertarmos de uma “visão,” que induz a um olhar racional e que nos leva a enxergar o Corpo como um elemento hermético, fechado em si mesmo, indica-nos um Corpo sem interface pois esta é a designação de uma superfície de limite que separa dois elementos e sendo assim o “eu” só poderia ser derivado do Corpo por projeção. “A projeção não indica uma reciprocidade topográfica que permitiria trocas, ela é constitutiva” (idem, ibidem, 80).

Para Katz ao desvincularmos o conceito de interface do Corpo, este, deixa de ser compreendido como um lugar

[...] onde as informações chegam (input) são processadas e depois expressadas (output). Sem interface o corpo se distancia do modelo de corpo processador uma vez que as máquinas processadoras de informação não se modificam em tempo real de acordo com a informação que processam (Katz, 2010, p. 19).

É também na direção deste entendimento que Katz e Greiner (2005) sugerem que a utilização deste vocábulo – interface – pode induzir a uma associação com a concepção de “corpo recipiente” proposta por Mark Johnson (1987).²⁷ As autoras oferecem então uma opção ao termo e apresentam a denominação “corpomídia” no sentido de afastar-se da referência de um conceito de dualidade para aproximar-se do conceito de transitoriedade onde as trocas estabelecidas entre Corpo e ambiente são constantes e transitórias. Esta forma de pensar o Corpo é presente no discurso de nossos entrevistados.

É um corpo que tem esta obrigação de estar atento, que é uma espécie de filtro daquilo que o rodeia não é? Não é um corpo que vive isolado dentro... que vive enclausurado, à parte, é um corpo que está em constante comunicação com aquilo que o rodeia (PR).

²⁷ Em 1987 o americano Mark Johnson propôs o estabelecimento de uma nova relação entre corpo - movimento e cognição. Mostrou que a cognição tem origem na motricidade e explicou que a ideia de que existe um dentro e um fora e um fluxo de movimento entre eles se apoiam no conceito de corpo como recipiente. Talvez a popularização da proposta de corpo como recipiente tenha a ver com ações muito básicas como as de ingerir e excretar, inspirar e expirar (que evidentemente dizem respeito a algo que entra e a algo que sai) Curiosamente a comunicação tem a ver com esse movimento de entrar e de sair de situações, de situações de si mesmo e do outro, e assim por diante. (Katz & Greiner, Por uma teoria do Corpomídia, 2005, p. 129)

A utilização da metáfora “filtro de uma realidade” nos faz associar a ideia de porosidade, ou seja, um Corpo não é uma superfície isolada, pelo contrário, é uma superfície porosa que permite o trânsito, que integra-se a este trânsito entre o meio em que vive, com as pessoas com quem convive.

[...] e em função disso descobre, define uma linguagem, um discurso, por aí afora, acho que é mais por aí, tem que ser um corpo atento, realmente (PR).

Para mim, a comunicação é mesmo o atravessar da membrana, o corpo comunica. Nós dançamos muito na rua [...] um corpo em movimento no meio da rua comunica a todos os níveis [...] (SN).

Uma linguagem, uma comunicação é mais do que só uma ação verbal, pois também no movimento, ou na simples presença de um corpo, é possível estabelecer relações que comunicam. O Corpo produz sentido, é discurso, é linguagem constantemente resignificada (Siqueira, 2006).

O movimento intencional, a virtualidade para a ação como proposta na Teoria da Motricidade Humana (Sérgio M. , 2000), pode estabelecer-se como uma linguagem. Gleyse (2007) apresenta esta linguagem como constituinte da existência humana em função da interação do Corpo com o meio onde vive. Deste modo podemos entender que **o Corpo, ao relacionar-se, comunica.**

Na conceção da Teoria da Motricidade Humana, o Corpo na Dança, por caracterizar-se um Corpo de relações, é também um Corpo de comunicação.

[...] eu acho super difícil criar uma não comunicação com o corpo porque o corpo de qualquer forma sempre comunica. E... é um grande esforço de tentar fazer (PK)

[...] nós sabemos que a comunicação, por exemplo a que eu estou a ter contigo aqui, é uma comunicação corpórea, os códigos corporais são códigos essenciais, são 70 ou 80% da comunicação, da verdadeira comunicação (RH)

Um Corpo de relação na perspetiva apresentada pelos entrevistados é compreendido, à luz do Pensamento Complexo e da Teoria da Motricidade Humana, como um Corpo que está em constante troca de informações com o ambiente, um Corpo que comunica e, para Sérgio (2008), o aspeto comunicacional do Corpo não pode, nunca, ser ignorada pelo contrário, deve merecer uma atenção especial.

Sofia Neuparth no entanto insere uma outra questão sobre esta temática. Será que toda comunicação do Corpo em movimento de Dança possui uma *mensagem explícita*? E então nos questionamos, o Corpo em movimento de Dança deve ter uma *mensagem*?

Só essa copresença em um determinado espaço, já penso que é extremamente enriquecedora e produtora de conhecimento. Se o bailarino comunica uma determinada mensagem já aí eu tenho dúvidas grandes [...]
(SN)

O Homem não vive isolado, é um ser social, cultural, que na relação com o outro desenvolve a si mesmo. Ao ser um Corpo de relações possui a potência de ser um Corpo de comunicações.

E o que pode comunicar o Corpo?

Tudo o que somos, o que vivemos e o que queremos.

As relações estabelecidas com o Corpo, quando em contexto de Dança, muito contribuem para o desenvolvimento pessoal, social, cultural através de informações ao mesmo tempo em que modifica-se por elas e por meio delas.

2.1.4 – Reconhecimento de um Corpo que pode ser consciência e inconsciência

A compreensão de um Corpo associado a consciência, leva-nos a buscar compreender de que forma esta se constitui um Corpo. Para tanto nos questionamos: Que consciência está implícita nas abordagens apresentadas?

Se para Merleau-Ponty (1994) a consciência emerge do Corpo por meio da intencionalidade ela é sempre dirigida a alguma coisa. No contexto da Dança poderá ser compreendida como uma consciência construída no/pelo envolvimento do Corpo com o texto a ser dançado, com “o espaço a ser criado-recriado, com o tempo a ser construído-reconstruído, com a intencionalidade que vem do corpo, que cria percepção, que cria consciência e se expressa cenicamente” (Alves T., 2010b, p. 219).

Este Corpo consciente busca, deliberadamente, afastar-se de um fazer repetitivo, *mimésis*, subjugado a convenções artísticas construídas historicamente.

No entanto para Gil (2004) é preciso definir a consciência do Corpo não à maneira da fenomenologia que tem por objetivo a atribuição de sentido ao objeto da percepção, mas associar a uma consciência que está no mundo porque é Corpo. Para o autor o ser humano é um ser de consciência e de inconsciente, sendo que esta consciência pode, por vezes, ser compreendida como um elemento paradoxal:

Sempre em estreita imbricação com o corpo ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose mesmo com o corpo; mas pode também afastar-se ao ponto de parecer entrar em rutura separar-se, abandoná-lo como se de um elemento estrangeiro se tratasse. (Gil, 2004, p. 2)

De tal modo a consciência pode ser considerada, para este autor, como o avesso da intencionalidade, afastando-se da concepção de consciência fenomenológica,

mesmo da fenomenologia proposta por Merleau-Ponty, caracterizada por ser uma fenomenologia do Corpo que se distancia da visão cartesiana.

Ao utilizar a palavra “avesso da intencionalidade” o autor sugere um afastamento da compreensão ou um modo diferente de olhar esta consciência, e não a sua rutura com uma consciência intencional. Indica ainda que a consciência pode também ser compreendida por outras referências que não as reflexivas e propõe assim uma nova tessitura onde se

[...] deixa vir ao de cima, dá-se pregnância ao que na consciência (intencional, habitual) está sempre presente – o movimento do corpo. [...] É passar a consciência do Corpo para o primeiro plano da consciência. (Idem, ibidem, p.3)

A consciência passa então a não ser só a **consciência de alguma coisa** mas é a **consciência em alguma coisa**, como se estivesse impregnada no Corpo. Nos estudos desenvolvidos sob esta perspectiva é possível identificar a necessidade de olhar para este Corpo/consciência como “uma instância de receção de forças do mundo graças ao Corpo e assim uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo” (Gil, 2004, p. 2).

Para Sérgio a Teoria da Motricidade Humana compreende esta consciência uma vez que “o que José Gil chama «consciência do corpo» está presente, pois que a intencionalidade, para além do que a fenomenologia estudou, dirige-se ao Corpo, sem o reduzir a objeto” (2005b, p. 272).

Falar de um Corpo consciente, de um Corpo inteligente, poderia neste sentido parecer um pleonasma pois, **não há consciência sem que esta seja Corpo.**

Na abordagem filosófica do Pensamento Complexo, a consciência está diretamente relacionada à experiência e como tal, ao conhecimento. Conhecimento de si, conhecimento do outro e também conhecimento do conhecimento (Morin & Le Moigne, 2009).

Damásio também associa a construção de uma mente consciente às experiências ou aos eventos vividos. Para este autor, é óbvio que existem processos mentais não conscientes, e neste aspeto é enfático ao afirmar que “este conhecimento oculto é bastante sofisticado e não deve ser tomado como primitivo. A sua complexidade é enorme e a inteligência nela implícita é espantosa” (Damásio, 2010, p. 57).

Nas pesquisas realizadas por Damásio e apresentadas nas suas obras (1997, 2000, 2003, 2010) Corpo e mente nunca estão isolados e compreender como este Corpo/mente constrói a consciência tem sido o seu desafio. Este autor apresenta como uma característica distinta de nossos cérebros a capacidade de criar mapas e indica que o mapeamento é uma questão essencial para a sobrevivência. São as informações contidas nestes mapas que podem orientar o nosso comportamento mesmo de forma não

consciente. Mas é certo que a consciência reflexiva também se utiliza destas informações pois

[...] quando o cérebro produz mapas está também a criar imagens [...] a consciência permite-nos apreender os mapas como imagens e permite-nos manipular essas imagens e aplicar-lhe o raciocínio. Os mapas são construídos quando interagimos com os objetos [...] a interação neste caso é imprescindível pois a construção de mapas essenciais ocorre num contexto de ação. (Damásio, 2010, pp. 89-90)

Percebe-se a necessidade de interagir, de estabelecer trocas, agir em parcerias, compartilhar. É neste contexto que a **Dança** apresenta-se como **espaço privilegiado de emergência de Corpos conscientes**.

O olhar que a Teoria da Motricidade Humana apresenta para a Dança leva-nos a perceber um Ser que não vive e nem se desenvolve num casulo, pelo contrário, indica **a necessidade do sujeito estar em constante troca de informação com o ambiente, uma vez que se abre ao mundo ao outro e se reconhece parte deste mundo, conseqüentemente, integrado ao ser do outro**.

Subsidiada pelas premissas do Pensamento Fenomenológico de Merleau-Ponty (1992, 1994) mas também associado ao Pensamento Complexo de Morin (1987, 1995, 2002) a Teoria da Motricidade Humana entende que o indivíduo não é capaz de apreender o seu Corpo desvinculado de seu impulso para o mundo, da mesma forma não consegue apreender o mundo (como ser consciente) fora do impulso de seu Corpo.

O sujeito é consciência encarnada, uma consciência que não é somente intencional, a consciência de alguma coisa, mas uma consciência possuidora de múltiplos contornos (Sérgio M. , 2003).

Esta Teoria também reconhece que o Homem é tanto um Ser de consciência quanto de inconsciência mas, em ambas as situações, sempre está corporalmente.

Não vamos mais nos aprofundar nas análises sobre as diferentes possibilidades de compreender a consciência, queremos sim salientar que a assumimos em toda a sua multiplicidade e, quando a abordamos, esta compreensão estará implícita tanto quanto a consciência de alguma coisa, ou seja uma consciência reflexiva, quanto a consciência em alguma coisa.

Nos discursos analisados, foi possível identificar a ideia de consciência associada tanto a uma vertente de compreensão fenomenológica mas também é possível ver a aproximação à leitura que Gil (2004) faz desta consciência como sendo o próprio corpo.

Na verdade para mim é um corpo consciente. Consciência de si e do outro e do que está a minha volta. (PK)

A percepção de consciência é a “de” algo que é o próprio Corpo, mas que também é algo fora dele. É identificada como a percepção do que está no ambiente, ou a percepção de ver-se inserido num contexto.

Fauré (2001) se refere aos processos de formação e indica-nos que a consciência do bailarino não deve se caracterizar somente como um processo interno, mas que possa ser compreendida como um processo de interação social.

Uma vez compreendida esta abordagem o profissional que irá trabalhar com a Dança poderá propiciar espaços ou momentos reflexivos e de percepção de si, de seu Corpo, bem como de suas sensações, emoções e interações. É a construção de um conhecimento não só individual mas também integrado.

[...] o corpo hoje em dia é... desse bailarino é mais criativo, é mais pensante, questiona mais, reflete mais, [...] é um corpo mais presente. (BG;)

Ao associar o Corpo ao pensamento é possível identificar a associação a um Corpo consciente na medida que entendemos o pensamento como consciência, e uma consciência que é presença, que permite situar o sujeito em um determinado tempo ou lugar por meio de sua reflexão.

Katz (2003) tendo por base as ciências cognitivas, indica que a cognição está encarnada, é Corpo, e de modo específico na Dança, enquanto experiência, é pensamento do Corpo, manifestação de um estado **com consciência** e não de um estado de consciência.

Gil (2004) também nos fala de **um Corpo que é pensamento ou melhor de uma consciência que é movimento do pensamento**, não como uma metáfora, mas como se o pensamento fosse realmente movimento em um espaço virtual, onde tanto os movimentos do Corpo quanto o do pensamento estariam a ser atualizados. Indica que no mesmo processo em que o movimento do pensamento e o movimento do Corpo se atualizam, a consciência é impregnada pelo Corpo ou o Corpo impregnado pela consciência.

Associado a ideia de consciência, surge na fala de nossa entrevistada a questão de conceito.

[...] existe a coisa muito importante que é, o conceito, o conceptual está completamente ligado ao corpo (MB)

O conceito está aqui associado ao Corpo, como consciência no sentido reflexivo que busca o saber, a compreensão sobre algo ou sobre o sentido de uma determinada ação.

É... eu por exemplo, mesmo aqui na escola, uma coisa importantíssima quando os miúdos estão nas primeiras criações, a fazer qualquer coisa que se pergunta logo: mas está a fazer este gesto por quê? Então o corpo agora é essencial ao corpo fazer-se a pergunta por quê. E isso

é sucessivo por quê isso, por quê aquilo, por quê parar, por quê andar, por quê correr, portanto está completamente ligado ao pensar, não há um corpo separado do pensar, apesar de muitas vezes ainda haver esta questão: agora penso, agora danço. Não! Está cada vez mais a ligar-se e isso é uma questão que para mim é muito desafiante estar neste questionar constante (MB)

A fala de Margarida Bettencourt indica a necessidade de se efetuar diversos e constantes questionamentos sobre as diferentes dimensões estéticas do fazer da Dança. Em suas percepções esta ação colabora para que o bailarino possa perceber o que faz e porque faz, deste modo permite torna-lo consciente tanto do seu Corpo quanto de seu movimento.

A consciência, quando associada ao pensamento e este, quando associado ao estabelecimento de conceitos pode, também, caracterizar uma determinada abordagem de dança, dita conceitual. Esta abordagem propõe o estabelecimento de espaços de investigação relacionados à corporeidade e dramaturgia da dança. Nestes espaços os sentidos de continuidade entre o corpo, o movimento e a estrutura do pensamento são construídos evidenciando a compreensão da Dança como ação cognitiva do Corpo (Britto, 2010).

É pertinente lembrarmos que a Arte Conceitual, de uma maneira geral, enfatiza o pensamento sobre a Arte bem como sobre sua percepção. Estimula um olhar consciente tanto de suas possibilidades quanto das relações por elas estabelecidas.

Desde a década de 60 do século passado, quando as questões normativas que referenciavam o fazer artístico foram postas em causa, iniciou-se um movimento de reinterpretação das essências das artes em uma perspectiva mais alargada.

Os jovens artistas, grande parte deles possuidores de uma formação acadêmica considerada de excelência, como que para justificar suas obras e ou torná-las compreensivas, começaram por integrar modelos teóricos desenvolvidos por outras disciplinas em seu fazer artístico.

Este fato favoreceu a ideia de que as artes conceituais eram “teoricamente desequilibradas e excessivamente intelectuais” (Marzona, 2005, p. 7) levando, muitas vezes, a ser incompreendidas.

A Dança, como manifestação artística, não fica alheia a este movimento.

Portanto o corpo passou a ser é... não é um corpo conceptual mas está tão ligado ao conceptual que acaba por ser o corpo do conceito [...] (MB)

Para Tavares (2005) “conceitos são formas de linguagens que exprimem pensamentos e reflexões sobre o corpo, a imaginação e a própria linguagem” (p. 15). Indica-nos que devem ser flexíveis, pois os utilizamos para chegar a algum lugar ainda não conhecido, utilizamo-los como um veículo, como um meio e não como um fim.

Podemos ampliar o nosso olhar e dizer que os conceitos são explicitados no Corpo, e por assim ser, não são únicos mas constituem a multiplicidade do Ser.

O Corpo do conceito, de uma ideia, de um pensar personificado, é capaz de explicitar o virtual no real, permite o livre-trânsito entre imaginação e ação, entre o saber e o conhecer, entre o ser e o estar.

O mundo de quem Dança ou construído pela Dança é real porque “o anima e esclarece uma consciência ativa e é o corpo o aspeto perceptível da consciência” (Sérgio M. , 2008, p. 58).

A ideia de Corpo próprio, personificado, é a ideia de um Corpo que é, ao mesmo tempo, percebido, vivido, sensível e consciente. No pensamento de Merleau-Ponty (1994) é tanto o princípio quanto o fim, já para Deleuze e Guattari (1995a) é o processo, o rizoma, que não se justifica pelo seu início ou pelo seu fim mas que se faz presente no momento do vivido, evidenciando a importância do agora, também chamado de imanente.

No plano da consciência um Corpo pode ser caracterizado em função de uma longitude e de uma latitude:

[...] isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afetos intensivos de que ele é capaz sobre tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afetos e movimentos locais, velocidade diferenciais. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 47)

Deste modo o Corpo não se define em função de sua forma e nem em correspondência a função que exerce, mas na relação/cruzamento dos elementos que o compreendem.

Por isto é tão difícil estabelecer um único padrão, um único formato ao Corpo presente na Dança na contemporaneidade. Como então identificar este Corpo? Ou podemos ainda nos questionar: será mesmo necessário identificar este Corpo que hoje dança? Não bastaria apenas reconhecê-lo como o sentido de existência da Dança?

Olhar para a Dança e reconhecer ali o Corpo. Sentir sua presença embora às vezes pareça que esteja ausente.

Paulo Ribeiro aborda com ênfase esta questão e afirma que no início deste século XXI, junto a alguns grupos que desenvolvem a Dança na contemporaneidade, sentiu o corpo apagado, riscado da cena.

[...] uma das coisas que eu acho notória e flagrante é que por exemplo na metade do século passado o corpo esteve muito presente e havia vários corpos na Dança e havia o corpo teatral, havia um corpo muito racional, um corpo de novas experiências, havia... havia sobretudo uma

espécie de vontade de explorá-lo ao máximo [...] agora, o que eu acho que esse século, esse novo século tem tido, tem tido é uma espécie de negação disto tudo. É... esta questão dos conceitos, do conceito atual da negação do movimento da negação da Dança de ir pelo não dito [...] digamos que o final do século XX princípio do século XXI para mim foi muito marcado pela negação do corpo, pela não dança, pela ausência, pela vontade de fazer sem. (PR)

Talvez possamos compreender este fenômeno ao resgatarmos os estudos de Fraleigh (1987). Nestes nos deparamos com a constatação de que o Corpo deixou de ser visto na Dança, não por não estar presente, fisicamente, mas por apresentar-se somente como representação.

[...] it is often hidden in consciousness, since we focus on what the body displays in dance rather than the body itself. This happens because we generally attend to the explicit rather than the immanent. Photographs of dance reverse this disposition; they stop the movement, thus revealing the central fact of human motion - that it is body. A photograph that arrests the moving body suspends its display of motion, drawing attention to the immanent condition of motion, the body itself never separated from its motion, always seen and understood within this condition. (Idem, ibidem, p.54)

Mas será mesmo necessário *congelarmos* o movimento do Corpo para que possamos percebê-lo realmente? Será assim tão difícil reconhecer na Dança o *Corpo que dança*? Sofia Neuparth abordou a questão da presença do Corpo em cena como uma dificuldade e uma necessidade. Dificuldade em reconhecê-los porque o Corpo

*[...] vem sempre todo cheio de coisas ou vem nu ou vem vestido mas vem sempre qualquer coisa, nunca vem **O Corpo**, ninguém consegue ver muito facilmente [...] (SN)*

É necessário desenvolver capacidades que permitam perceber a presença do Corpo em cena, no próprio movimento que o caracteriza.

[...] um corpo em presença, tu podes dizer: não percebi nada disto, mas estava lá e pronto, a partir do momento que estavas lá alguma coisa aconteceu e tal coisa pode não estar integrado ou não saber como integrar mas estava lá [...] (SN)

Em nossos estudos, verificamos que embora consciente desta ausência, ou desta negação do Corpo, todos os entrevistados se sentem comprometidos com a sua presença, não sabem ao certo é explicitar como torná-lo, de fato, visível.

[...] como o corpo está ausente obviamente a arte nos próximos anos irá discursar sobre o corpo porque ele tem que voltar a estar presente de outra maneira que não sabemos qual [...](RH)

A presença do Corpo pode ser então associada à consciência do Corpo e esta é um acontecimento que se faz no processo de construção de uma consciencialização encarnada, caso contrário, não é consciência.

Indicamos a necessidade em reconhecer que a presença do Corpo se faz ao assumir que este Corpo é a pessoa.

Ao estabelecermos esta posição reconhecemos, também, que este Corpo é a própria Dança.

2.2 – A compreensão do Corpo que faz e se faz Dança – O Corpo que é processo

A Dança é, em essência, uma arte incorporada.

Fraleigh (1987) há bastante tempo tem defendido este princípio chegando mesmo a afirmar “[...] *my dance cannot exist without me: I exist my dance*” (p. 40).

Procuramos verificar se, na compreensão dos sujeitos pesquisados, esta afirmativa se faz verdadeira. **Assumimos que a Dança não é feita pelo Corpo ela é concebida indistinta do próprio Corpo.**

Embora este reconhecimento, há muito tempo, se manifesta no fazer e produzir dos envolvidos com esta Arte, percebemos que a compreensão sobre ele pode ser ampliada. Buscamos por meio da análise das entrevistas, interpretando-as sob a perspectiva da Teoria da Motricidade Humana, identificar como estes Corpos se constituem Dança para então elucidarmos alguns princípios que permitam ampliar este reconhecimento.

Fraleigh (1987) ao afirmar que sua existência está na Dança que faz e, do mesmo modo, evidenciar esta existência como presença em seu Corpo, indica a necessidade de afastamento das dicotomias comumente apresentadas nos trabalhos explicativos sobre Dança (corpo x dança, corpo x pensamento, pensamento x dança) e de aproximação a uma linha de pensamento que compreenda este fenómeno em sua totalidade. Ela desenvolve suas compreensões tendo por referência a fenomenologia que entende o sujeito como Corpo vivido, parte e todo integrado na experiência da vida.

Sob esta perspectiva pensar a Dança é refletir o Corpo.

As referências percebidas no transcorrer das entrevistas e evidenciadas na realização das análises indicam que, também, nossos entrevistados fazem uma associação direta entre o Corpo e Dança. De tal modo, é possível verificar que quando apresentam suas reflexões sobre a Dança estão na verdade a refletir sobre corpos dançantes.

Devemos, no entanto, cuidar para que a expressão *corpos dançantes* não seja uma referência somente à funcionalidade do Corpo. Este enfoque reforça a ideia de que o Corpo do bailarino deve ser compreendido como um instrumento de trabalho sempre pronto, preparado para quando solicitado tornar-se, muitas vezes, “refém das rubricas do autor, do pensamento do coreógrafo que tende a moldá-lo a partir de códigos pré-estabelecidos e de marcações cênicas historicamente definidas” (Alves T. d., 2010a).

Esta forma de olhar, embora presente na atualidade, não é a adotada pelos nossos pesquisados, pelo contrário, quando se percebem privados de suas identidades ou ainda, quando evidenciam em suas ações a recorrência aos movimentos de Dança criados em outros momentos, desafiam-se a superá-los.

É interessante resgatar um determinado momento da entrevista realizada com Bernardo Gama onde é possível evidenciar esta questão.

O bailarino relata que, pelo fato de ter vivenciado por muito tempo determinados modelos e padrões de movimento conseguiu identificar pequenas peculiaridades que lhe permitiram evidenciar as características próprias dos coreógrafos com os quais trabalhou e, assim, brincar com seus próprios movimentos denominando-os “a lá Mats Ek²⁸” ou “a lá Rodrigo Pederneiras²⁹” entre outros. No entanto, sua capacidade em realizar movimentos de dança que representam, ou melhor, possuem a marca, a identidade de outros coreógrafos o incitaram à buscar seu próprio movimento, a sua assinatura na Dança, assim nos fala:

[...] buscamos sair do convencional dentro do nosso corpo como instrumento de trabalho mas ao mesmo tempo apegamo-nos também a padrões de movimento, há essas memórias, voltando ao conceito de memórias, há lugares onde o corpo sabe que se vai expressar bem, isso é uma dicotomia [...] E é exatamente o que eu, conscientemente, tento negar e fugir disso, porque eu já vivenciei isso, já trabalhei com eles [coreógrafos] e agora eu quero o meu “a lá” o “a lá Bernardo”! (BG)

Fica evidente a relação de um Corpo que, sendo Dança, não está desprovido de sua história. Percebe-se que ao falarem de Dança ou ao associarem seus corpos à Dança o fazem caracterizando os diferentes sentidos atribuídos e às mudanças evidenciadas ao longo de suas vivências, às influências dos coreógrafos – quando a referência se faz ao corpo do intérprete – ou a solicitação pela busca de autenticidade – quando as falas evidenciam a ação do criador.

²⁸ Bailarino e coreógrafo Sueco, reconhecido mundialmente pelas obras produzidas junto a grandes companhias de dança tais como: Nederlands Danstheatre, American Ballet Theatre, Opera de Paris, The Metropolitan Opera de Nova Iorque, entre outras. Em Portugal o Ballet Gulbenkian dançou Old Children obra coreografada por Mats Ek (http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=447).

²⁹ Bailarino e coreógrafo Brasileiro, reconhecido por seu trabalho junto a diferentes companhias nacionais e internacionais. Atualmente coreógrafo do Grupo Corpo, companhia de Dança mineira (<http://www.grupocorpo.com.br/companhia/biografias>).

Uma vertente não anula a outra, pelo contrário, convivem e, nesta convivência, transformam-se.

Corpos em situação de Dança permitem ao sujeito “estar corporalmente no mundo”. Este estar corporalmente envolve “incorporar sentidos, pela intencionalidade e «performá-la», via representação simbólica que é arte e expressão” (Saraiva, 2005, p. 219).

Situar a Dança enquanto Arte que expressa e constrói sentidos é também situar o Corpo em movimento intencional de um fazer estético.

Para Fraleigh (1987), a Dança é a concretização da intenção na ação. É um acontecimento do Corpo, pois o Corpo é imanente na Dança, é sua condição mais íntima e originária e como tal deve ser reconhecido.

Se como dizia Merleau-Ponty (1994) eu sou o meu Corpo, podemos então dizer, nós somos a nossa Dança.

A Teoria da Motricidade Humana quando indica que o sujeito é o Ser em Ato ou melhor “é os seus atos” (Sérgio, 1996, p.157) **não o desvincula do Corpo que é, assim também não o dissocia da Dança que faz.**

Através dos discursos de nossos entrevistados tivemos a oportunidade de perceber a presença de uma Dança que assume características distintas em função dos movimentos corporais que a compreendem. São os movimentos dos Corpos que permitem estabelecer uma identidade à Dança. Percebemos que a mobilidade do Corpo, a mobilidade da pessoa tanto em relação ao seu movimento quanto à sua forma de se relacionar com a Dança, para poder fruir este movimento, acaba por ser essencial.

[...] eu sempre aliei uma atitude é... como se há de dizer... uma atitude móvel perante a aprendizagem tanto como aluno como professor e nesse aspeto acho que continuamos eu e eu própria na mesma [...] (SN)

A possibilidade de explorar os diferentes movimentos em Dança é associada também à diversidade dos corpos que hoje se fazem presentes junto a este fenómeno. É muito difícil pensar somente em um único padrão para a ação bem como uma única estratégia de desenvolvimento do indivíduo em contexto de Dança.

[...] eu penso que a mobilidade “atipo” (risos) está a ser criada mas que não é o “vale tudo”, é um estudo muito específico do corpo a partir da... não sei, pelo menos eu tenho acompanhado investigadores nessa linha e eu própria me dediquei a isso, é um estudo que alia a prática da própria dança, do movimento, da experiência do próprio movimento não só a deslocação do corpo no espaço como a apreciação e sensação do movimento interno do corpo[...] realmente mais adequada a um corpo com uma determinada, vá lá, idade ou em um determinado contexto [...] penso que estão na calha a criação de outros corpos em comunicação, em cena,

que eles próprios possam trazer ao visível as questões que a arte contemporânea, nomeadamente a Dança Contemporânea está, está a tratar agora [...] (SN)

Nossos entrevistados, ao discorrerem sobre atitudes dos sujeitos frente a este Dançar, seus comportamentos, percepções, mudanças, **evidenciam que é a singularidade explicitada por meio dos gestos, das intencionalidades, que fazem da Dança um agir corporalmente.**

[...] o corpo que deixa de ser só corpo dançante e esse corpo que passa a ser pessoa, ser humano, sentimento, o que é muito diferente, realmente, sobretudo com essa relação do bailarino com o seu próprio corpo que já não é só com o seu próprio corpo é consigo próprio, com sua maneira de estar e depois do público exatamente a mesma coisa que olha para o palco e não vê só uns corpos etéreos a fazer algumas coisas que ninguém consegue mas começa a espiar-se e a ter uma reflexão de si próprio no palco. Um pouco como há no teatro com a palavra, agora a dança consegue fazer isso sem palavras, às vezes com palavra porque hoje em dia já se pode usar tudo, com palavra, sem palavra, não interessa, mas mesmo sem palavra, a Dança consegue refletir [...] (OR)

Ao despoletar reflexões, **o movimento da Dança respeita a singularidade na diversidade**, ou seja, embora as pessoas habitem os mesmos lugares, compartilhem das mesmas experiências e vivências, observem as mesmas ações, cada um terá uma perspectiva diferente para o fazer e para o compreender. “Com a ressalva de que os afetos que cada um troca com o seu meio é particular e íntimo, as expressões não podem então, serem as mesmas para todo mundo” (Almeida, 2011, p. 62).

A diversidade de interpretações tanto de quem Dança quanto de quem observa e a capacidade de expressá-las, bem como entendê-las, corresponde à singularidade de cada um. **O Corpo em ato passa a ser o grande agenciador para as reflexões/ações tanto de quem Dança quanto de quem está a observar a Dança.**

Compreender esta singularidade do Corpo, manifesta pelos diferentes modos de organização de seus movimentos, por sua autonomia e autenticidade, continua a ser um desafio.

No processo de reconhecer a constituição deste Corpo dançante percebe-se a diversidade de elementos que colaboram para este existir e que podem, em um primeiro olhar, parecer antagónicas, mas na verdade são complementares.

Os antagonismos desde sempre estiveram presentes na Dança. Desde o processo de formação, passando pelo desenvolvimento da criatividade, chegando às questões relativas a expressividade, o bailarino sempre foi solicitado a agir por meio de antagonismos.

Nas narrativas dos entrevistados identificamos tanto a referência a um **Corpo matéria, orgânico, como também a um Corpo carne, vivido e sentido**. A abordagem à **fisicalidade**, como forma de caracterizar a presença do Corpo em cena, ressaltando tanto as características cinéticas quanto seus propósitos, de algum modo, foi explicitada. Também fizeram referência à presença de uma **corporeidade**, construída através das relações.

Na atualidade é possível perceber a busca dos coreógrafos em integrar às suas obras Corpos/bailarinos com características peculiares onde a própria morfologia os posiciona em um *estar no mundo real*, concreto, e não mais em um mundo de *faz de conta*. Este posicionamento vem reforçar a concepção de que este Corpo (físico) por si só, repleto de sentidos e significados, pode ser entendido tanto como a própria essência do fazer da Dança quanto do sujeito.

Olhar para a Dança, através das premissas da Teoria da Motricidade Humana, permite fazer a travessia do físico ao Corpo em ato, destacando o texto que a motricidade produz (Sérgio M. , 2005a). É certo que o físico se faz presente e integral na Dança mas é a vivência e a experiência diferenciada e explorada por este Corpo que lhe permite ser singular.

O Corpo tanto em sua fisicalidade quanto em sua corporeidade evidencia o Ser. É preciso enfatizar que nas abordagens feitas à morfologia do Corpo, como representativo de uma Dança *encarnada*, o conhecimento que nos leva a compreendê-lo como o próprio Homem não deve ser ignorado.

Esta é uma atitude evidenciada não só pelos nossos entrevistados mas que está presente no agir de outros criadores e coreógrafos contemporâneos. Exemplo desta relação pode ser vista na referência feita por Walon, como resultado de seus estudos, às preferências de Gallotta³⁰ e demais coreógrafos na escolha de seus intérpretes:

A la beauté stéréotypée de la danseuse-liane, Gallotta préfère la présence racée et athlétique de Mathilde Altaraz, le corps compact et court de Viviane Serry, des morphologies visiblement porteuses d'une histoire singulière, qui affirment leur appartenance au monde séculier et non au monde quasi divin de la sylphide et de l'éphèbe [...] (Walon, 2011, p. 6)

³⁰ Jean Claude Gallota – bailarino e coreógrafo francês, atualmente diretor do Grenoble National Choreographic Centre. É considerado desde 1980 um dos grandes representantes da nova dança francesa. Seus trabalhos, fortemente influenciados pelas propostas de Cunningham, possui peculiaridades que lhe distinguem dos demais coreógrafos da atualidade. Em suas obras prefere a utilização de linhas limpas para o movimento mas nem sempre organizadas. Explora a diversidade de possibilidades do movimento em cena tanto quanto a diversidade de pessoas que compõem suas coreografias. Assim integra bailarinos de diferentes idades, nacionalidades, características físicas e experiência em Dança. (informações obtidas nos sites <http://www.gallotta-danse.com> e http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Claude_Gallotta em 05 de março de 2012)

A fisicalidade nos faz indivíduo. No entanto somente a inserção deste ao meio em que vive, buscando conhecê-lo e compreendê-lo, reconhecendo-se parte deste todo, é que possibilita a emergência da corporeidade, a concretização do sujeito (Morin, 1987).

É necessário então reformar o pensamento, religar o Homem ao mundo por meio de atitudes de superação, de transposição de barreiras que o impeçam de compreender-se um todo que ao mesmo tempo é parte de um mundo maior.

[...] o intérprete não pode ser treinado como uma máquina, oleada, mas tem que ser treinado como um ser completo para poder desempenhar esse papel e portanto a escola tem que ter preocupações, tem que ser mais exigente, por um lado mais generosa com outro, e tem que ser muito física, obviamente tem que ter ... mas não pode ser escrava desta fisicalidade que é o que habitualmente aconteceu com a formação em Dança, tem que ter um nível intelectual muito grande, tem que ter uma relação sobre o mundo muito grande e tem que trazer os artistas à escola. Portanto, na minha opinião, e os filósofos e os pensadores, ou seja a escola, o ensino, o ensino tem que continuar a desafiar-se e não se fechar no academismo mas abrir-se ao mundo. O grande desafio, o desafio dos próximos anos é o ensino abrir-se ao mundo [...](RH)

Abrir-se ao mundo requer a vivência de diferentes experiências. Exercitar as possibilidades do Corpo em situação de Dança demonstra a necessidade de explorar constantemente outros movimentos, diferentes espaços bem como novas perspectivas e elementos que integrem esta Dança. Surge, então, a abordagem sobre um **Corpo fragmentado, estilhaçado**.

Sofia Neuparth aborda este estilhaço como consequência de uma vivência desarticulada. Não somente em relação às dimensões do Humano mas uma desarticulação com as formas de organização da vida.

[...] à medida que essa vivência do organismo corpo é separada por exemplo, do crescimento do conhecimento ou do desenvolvimento humano, vão se... possibilitando corpos muito fragmentados, muito estilhaçados e muito desintegrados (SN)

Estes corpos fragmentados foram identificados como representativos da Dança contemporânea, de modo mais específico é Rui Horta que ressalta esta característica.

Apesar de tudo, apesar de tudo ainda, o corpo fragmentado. O corpo fragmentado, é o corpo referência na dança contemporânea é o corpo fragmentado, não sei dizer o porque [...](RH)

Mesmo não conseguindo identificar a razão para a presença deste Corpo no contexto das Danças contemporâneas, foi possível perceber que a compreensão do que venha a ser este Corpo fragmentado está muito próxima de uma perspectiva complexa.

Porque o corpo como sistema complexo [...] na prática ele acaba funcionando sempre de uma forma global [...] (RH)

Inferimos que o **Corpo fragmentado**, a que se refere nosso entrevistado, é **um Corpo capaz de múltiplas funções concomitantes**³¹, uma vez que está associado a um sistema complexo possuidor de muitos graus de liberdade.

Este corpo fragmentado não é compreendido em função da divisão e do estabelecimento de hierarquias entre as suas partes, isoladamente, ou pela valorização do pensamento em detrimento da ação. Pelo contrário, cada segmento do Corpo é articulado como o pensamento encarnado, não um pensamento linear, encadeado, mas múltiplos e concomitantes.

Desta forma indicamos a necessidade de compreender estas partes sob uma perspectiva também complexa, para passarmos a experimentar um Corpo que permita integrar suas partes no todo e o todo em suas partes, possibilitando distintas formas de organização.

Diferente da abordagem de fragmentação, mas não afastada desta, apresentamos a reflexão sobre o **Corpo** como sendo um **estilhaço** e que pode ser **compreendida sob um sentido de quebra, de rutura com o pré estabelecido**.

Na linha do pensamento até aqui adotado conseguimos visualizar a possibilidade e a capacidade do indivíduo de, mesmo *despedaçado* conseguir se (re) organizar ou (re) construir para gerar um *todo novo*. Este *novo* contém as características do estilhaço embora se diferencie deste. Esta é uma das peculiaridades dos corpos na Dança que a Teoria da Motricidade Humana, juntamente com os conhecimentos gerados pela filosofia que fundamenta o Pensamento Complexo, ajudam a compreender: a presença do sentido holográfico nos corpos em movimento de Dança (Sérgio, 2000; Morin, 1987).

Este processo de reorganização permite também transferir o sentido de agir centrado no indivíduo para um fazer coletivo, colaborativo. Ora, se o Corpo está integrado ao meio e ao outro, pode também ser entendido como representação deste meio e constituição de um outro. **Podemos dizer que é um Corpo que se constrói na coletividade**.

³¹ A última obra de Rui Horta intitulada *Dança Preparata*, apresentada no Grande Auditório da Fundação Clouste Gulbenkian em 29 de Abril de 2012, em Lisboa pode, em nosso entendimento, ser o exemplo da personificação desta fragmentação. A bailarina italiana consegue, por meio de seus movimentos, caracterizar o que aqui denominamos de múltiplo no uno, ou então a capacidade que o corpo do bailarino possui de realizar múltiplas funções concomitantemente. Neste momento, sentimos a impotência de não conseguir traduzir por palavras, a experiência desta vivência.

O que denominamos de Corpo Coletivo não ignora a singularidade que reside na incorporação do fazer.

Esta dinâmica de construção tem uma aproximação não só ao exercício da dialética mas, principalmente, ao fazer dialógico (Vasconcellos, 2002). A dialógica é elemento da complexidade, nela é possível integrar sem destituir, religar respeitando as diferenças, desenvolver variadas estratégias de organização tendo por base, o vivido, as trocas estabelecidas e a consciência de que sempre estaremos em situação de permitir a emergência do novo.

Por meio das referências às trocas estabelecidas entre o Corpo e o mundo, o Corpo e o ambiente, o Corpo e os outros corpos, é possível evidenciar uma Dança conectada, que compõe uma rede de relações. Neste processo buscam agir democraticamente, demonstram o convívio com o diferente, com o diverso.

A transdisciplinaridade aparece como estratégia para se fazer Dança na contemporaneidade e também para constituir-se Corpo na atualidade.

Esta dimensão de análise possibilita ainda a percepção da presença de um Corpo prático. É ele que faz, que pesquisa e ao mesmo tempo é o próprio fenômeno a ser pesquisado. Ao pesquisar está a criar, a experimentar, o que denota a presença de um Corpo poético. É um duplo, uma prática que é teoria, uma teoria que é prática. É um Corpo pesquisador e o Corpo pesquisado, o que olha e o que é visto, o que cria e o que é criado. Esta duplicidade de função acaba por estabelecer novas relações, novas conexões e novas aberturas do Ser para o mundo, do bailarino para a Dança.

É um Corpo que se faz Dança em uma Dança que é Movimento. Que é concreta na sua fisicalidade, mas que também é subjetiva em sua intencionalidade. Que pode ser fragmentada ou então estilhaçar-se no momento mesmo em que se torna presença. Uma Dança/Corpo atento ao seu *entorno*, aberto a novas possibilidades, democrático e que é, ao mesmo tempo, prático e poético.

Apresentamos abaixo o quadro síntese que identifica e caracteriza o Corpo que Dança e que é Dança bem como as peculiaridades evidenciadas no ato de Dançar.

Quadro 5 - Síntese das percepções do Corpo associado às interações com a Dança – Um Corpo que se faz Dança

Estrutura Essencial				
A percepção do corpo associado às interações com a Dança				
Corpo é a Dança				
Constituintes chaves				
Movimento	Físico	Fragmentado	Coletivo	Prático/Poiético
Unidades de Significados				
Cinético	Concreto	Fragmento	Democrática	Questiona
Sentido	Presente	Estilhaço	Aberta	Problematiza
Exploratório	Autêntico	Rutura	Plataforma de	Instiga
Ampliado	Singular	Desarticulado	cruzamentos	Procura
Relacional	Organizado	Quebra	Dinâmica	Descobre
Situado	Invólucro		Transdisciplinar	Cria
	Matéria		Colaborativa	Constrói
	Organismo			

Ao falar de Corpo falam da Dança. Estas reflexões permitiram-nos construir algumas indicações para melhor compreendermos o Corpo em movimento de Dança que, observadas pela perspectiva da Teoria da Motricidade Humana, permite-nos posicionar a **Dança como lugar de emergência do Ser.**

2.2.1 – A presentificação do Corpo em Movimento

O Corpo na Dança é movimento, é ação, neste sentido também está sempre a mudar. A referência a mudança é agora feita em função das infinitas possibilidades ou variações que podem ser observadas relativas à cinética empregada bem como no estabelecimento da relação corpo/espaco, corpo/tempo ou do corpo/espaco/tempo. O Corpo pode compor, decompor e também recompor movimentos.

Há uma grande diferença em relação a quando eu comecei a estudar e a diversidade de possibilidades que hoje existe [...] (SN)

Já não se dá tanta importância às linhas retas, às figuras geométricas que o corpo tem que fazer na Dança Clássica; Não há mais estereótipos como há no clássico, o corpo não há, sem dúvida não há (CC).

[...] uma questão para mim que é diferente é a “cinestesia”, a parte cinestésica do movimento. Cinestesia é basicamente a parte de sentir profundamente o movimento e... quando comecei era mais a forma do movimento, shape, e a sua funcionalidade [...] hoje em dia não, hoje em dia é diferente em relação ao movimento contemporâneo, essa comunicação do dentro para fora, a parte psicológica, psíquica do movimento que integrou-se,

não é só interpretar um papel, estão realmente dançar a si e, com esse dançar a si, pouco a pouco, talvez de um outro ponto, ultrapassar as técnicas diversas, e então chegar ao movimento [...] movimento que usa o chão, a integração do chão no movimento traz movimentos diferentes e daí traz o contacto com o solo e depois com outra pessoa e... tudo de uma forma sensível (PK).

As três falas ajudam a perceber que o movimento do Corpo está mudado, que o formato ou os padrões físicos e estéticos, anteriormente adotados, alterou-se e que o bailarino movimenta-se hoje de um modo singular.

Ao ultrapassar as técnicas diversas, superar a funcionalidade do movimento e indicar uma ação integrada, é possível perceber que o bailarino sente seu movimento e percebe-se dançando. Não se posiciona somente como um objeto de um querer artístico mas como sujeito da sua vontade.

A relação Corpo/Dança/Movimento permite superar a compreensão linear e invocar um olhar complexo. O movimento é sentido, é partilhado, é construído.

É possível compreender o movimento do Corpo pela sua multiplicidade e em sua recursividade. Sua dinâmica incita ao estabelecimento de relações, também elas, complexas, repletas de paradoxos (Gil, 2004) e nestes, é possível identificar outros olhares.

O que mudou foi o mecanismo, mas o organismo manteve-se igual. (RH)

O organismo a que se refere Rui Horta pode aqui ser interpretado tanto como a matéria, a carne (Merleau Ponty, 1994) mas, também, como a organização biológica, física e funcional do Ser humano (Bernard, 2001).

O que chama a atenção é que em ambas as interpretações o mecanismo é alterado. No entendimento de Rui Horta altera-se o mecanismo em função do ambiente em que o indivíduo vive. Aqui podemos destacar duas características: por um lado a adaptabilidade do sujeito ao seu meio, por outro, a influência que este ambiente exerce sobre o indivíduo.

Faz-se necessário identificar se os fazeres e saberes da Dança na contemporaneidade têm propiciado a tomada de consciência sobre as influências exercidas pelo ambiente em que o indivíduo está inserido ou se as tem reforçado.

Atualmente ainda é possível verificar um direcionamento à verticalidade dos corpos em movimento de Dança, bem como uma solicitação à força, à disciplina e à precisão do movimento e identificar que estas solicitações ou direcionamentos podem levar a ações padronizadas propiciando a reprodução de corpos objetivados e disciplinados. A vivência de nossos entrevistados permite perceber estratégias para romper com estas formalidades, transpô-las e até mesmo superá-las.

A presença de manifestações ligadas às performances, às experimentações e improvisações, a concretização de Danças que extrapolam a presença física do Corpo estabelecendo articulações inusitadas entre diferentes elementos artísticos e diferentes estéticas, podem ser compreendidas como vias de consciencialização sobre as possibilidades do Corpo em movimento de Dança.

É o conjunto destas ações, a multiplicidade de estratégias utilizadas no fazer desta Dança que a tem caracterizado na contemporaneidade. A possibilidade destes diferentes elementos conviverem em um mesmo espaço as tornam diferenciadas mas não as afasta (Thomas, 2003; Faure, 2000; Fortin & Long, 2008; Louppe, 2000 e 2007).

É possível evidenciar que a lógica do movimento está diferente. O bailarino, hoje, busca integrar-se à sua realidade utilizando-se para isto de diferentes mecanismos. No entanto esta realidade é dinâmica o que lhe estimula a estar sempre em movimento.

É possível, também, interpretar esta integração como a incorporação desta realidade, vendo-se isto nos corpos em movimento de Dança. Corpo é ambiente e ambiente é Corpo. Entre tantas outras possibilidades, destacamos o entendimento deste processo como a assunção do bailarino a um espaço que lhe pertence.

Segundo Gil (2001) o bailarino cria, por meio do seu movimento, espaços do Corpo onde consegue prolongar seus limites territoriais. Extrapolar “os limites do Corpo próprio para além dos seus contornos visíveis [...] é possível quando há investimento afetivo do corpo” (Idem, ibidem, p. 58).

Estes espaços envolvem o Corpo da mesma forma em que o Corpo os envolve. O Corpo abre-se ao espaço, e constitui com ele um lugar. De igual modo, abre-se aos outros corpos, estabelece relações, troca informações, modifica e é modificado por estes. Os trabalhos de Gil (2010), Fraleigh (1987), Laban (1978) e Langer (2011) evidenciam este Corpo em movimento de Dança como a ocupação do espaço por ele criado.

Não é um espaço fixo, é apenas um lugar de presença, de uma presença provisória (Rouch, Finck, Rémy, Delacampagne, & Ginot, 1999). A Dança, na contemporaneidade, transita por estes lugares.

[...] o século XXI trás muitas incertezas e esse desassossego e esse desequilíbrio essa ventania da incerteza também, ela própria, é do corpo que nunca é... que nunca é um, vá lá, um organismo uma entidade fixa é uma entidade móvel, em permanente mudança em permanente reconfiguração[...]
(SN)

Em função da mobilidade com que é vivido, experienciado, criado, esta reconfiguração do Corpo, de seus movimentos, não busca tanto um único formato, não está tão preocupada em fixar-se a uma única forma, em estabelecer padrões, pelo contrário, está a explorar as suas possibilidades.

[...] eu penso que há toda uma, na dança portuguesa, uma forma muito alternativa e muito interessante de lidar com a presença do corpo, que não passa tanto pela, que não passou tanto pela..., que abandonou muito a forma, abandonou o virtuosismo mais tradicional mesmo naquilo que se pode conceber como Dança Moderna, Pós-Moderna de tradição americana e a presença do corpo foi para um... muitos outros territórios que não são tão formalistas (CS)

Também na Dança, o saber avança por meio de crise, cortes e ou ruturas e, tal como no campo das demais ciências, não há soluções de continuidade definitivas. Ao procurar identificar o Corpo que é presente na Dança percebemos que a abordagem às formas que este Corpo tem experimentado, por vezes, se faz em função da negativa, do que ele não é, o que nos faz lembrar da filosofia do não, proposta por Bachelard (1972).

[...] um corpo não tão... não tão delineado formalmente como um corpo estritamente vindo de uma determinada técnica que criou um determinado design de um determinado corpo através do alinhamento dos tecidos específicos, de repetições, de práticas específicas e por aí afora. Portanto, se por um lado existe um corpo mais “des”, mais informe, neste sentido de... menos moldado de fora para dentro é portanto esse corpo que, a meu ver, faz emergir esse desassossego [...] (SN)

A negativa pode ser uma forma de consolidação do que é novo. No entanto ao negar, reconhece-se a existência de um determinado saber/fazer prévio e ao reconhecê-lo, também se está a legitimá-lo. Se o Corpo hoje é visto como *não tão delineado* é porque antes ele o era, possuía a sua forma. Ao construir o “novo”, tem-se a referência do “velho”, e é a este que tenta superar. **O corpo em movimento de Dança tende a superar-se.**

Nesta superação desenvolve novas estratégias e movimenta-se em novos espaços e estruturas assumindo outros modos de agir e liberta a imaginação, direcionando o seu fazer para processos de criação (Bachelard, 2001).

Esta capacidade real de transformação possibilita ao sujeito não só ampliar os conhecimentos gerados no contexto da Dança, mas dá-lhe a oportunidade de transitar por outros caminhos ainda não percorridos.

É possível, então, associarmos a ideia de que o Corpo, ao dançar, cria sempre novos espaços de movimento, com a perspectiva de que, hoje, não há mais uma única forma definida que possa identificar este Corpo em situação de Dança.

Invocamos os estudos de Augé (1994) quando sugere que estes espaços de Dança, hoje, estão repletos de lugares e de não-lugares. Mais uma vez, a referência à negativa, mas agora sob um outro enfoque.

A análise, de cunho antropológico, desenvolvida por este autor referente a caracterização de uma realidade denominada de supermodernidade³² identifica os espaços antropológicos como lugares de identidade, que se movem dentro de um tempo e de um espaço definido e “é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (Augé, 1994, p. 51). Em oposição, os não-lugares caracterizam-se como espaços de passagem e, por serem transitórios, muito dificilmente serão formadores de identidade. Na visão de Augé, estes espaços estão cheios de pessoas em trânsito que acabam por experimentar momentos de provisoriedade, momentos efêmeros.

O Corpo em movimento de Dança pode transitar por espaços de provisoriedade, na verdade é esta uma de suas dinâmicas e, se formos resgatar alguns estudos, ainda encontramos quem faça referência a Dança como uma arte efêmera (Langer, 2011).

A Dança pode estar associada a um lugar de passagem. Mas esta Dança também pode ser lugar de identidade. Todas as técnicas e estéticas até então desenvolvidas não nos permitem dizer de outra forma.

A questão que se apresenta leva-nos à compreensão do dançar quando cria espaços de movimento. Estes estão repletos de lugares que quando ocupados, possibilitam a emergência da identidade – tanto de quem Dança quanto da própria Dança – e ao mesmo tempo pode englobar um não-lugar, caracterizado pelo excesso de possibilidades, de superabundância espacial, da imprevisibilidade temporal.

O desafio está em apreender a contemporaneidade nestas suas contradições e complexidades (Augé, 1994). Será que o bailarino que hoje Dança tem esta consciência? Pode a Teoria da Motricidade Humana ajudá-lo a perceber e perceber-se nesta situação?

Ainda sobre esta questão podemos fazer a aproximação aos estudos de Silva (1999) quando este faz referência ao lugar do Corpo no desporto, mas não só. É possível transpor as ideias deste autor para o campo da Dança e assim identificar a Dança como o espaço onde o Corpo é “o interlocutor permanente” (*Ibidem p.61*). Silva, no entanto, refere-se a este Corpo como um Corpo motor, um Corpo de movimentos que se move ao

³² A palavra supermodernidade adotada por Augé faz referência ao termo utilizado por **Althusser**, quando há uma determinação com numerosos fatores para serem explicados de maneira simples. Na atualidade observa-se com maior ênfase fatores de aceleração, como do tempo, do que de rutura. Quanto ao termo pós-modernidade, Augé entende que é utilizado para esclarecer a ideia de pós como alguma coisa completamente diferente. No entanto este vocábulo, mesmo parecendo mais descritivo do que analítico, permite que se perceba os acontecimentos diferentes. *Não sou um relativista, não é porque há diferenças no mundo que as diferenças têm que ser respeitadas ou serem a última palavra. Temos que pensar ao mesmo tempo a sociedade e a humanidade, e me parece perigoso pensar apenas a partir do respeito à diversidade. A diversidade, em princípio, é uma coisa boa, mas não sistematicamente. É preciso pensar a cultura, a diversidade, a identidade, sempre em movimento, nunca de maneira fixa.*

longo de seu percurso. Por possuir esta característica, tem a capacidade de transformar o lugar num lugar de passagem.

Na Dança evidenciamos esta mobilidade e também por possuir, como no desporto, a potencialidade de se deslocar por territórios previamente definidos e explorar outros ainda desconhecidos, permite a transformação de um lugar em um não-lugar.

São esses corpos, localizados ou deslocalizados, na sua condição, que definem por ortonomia ou por antinomia o estatuto do lugar: pode ser vantajoso observar o lugar a partir do não-lugar, embora como ponto de observação este último se constitua imediatamente como um lugar. (Silva P. C., 1999, p. 66)

Acaba por ser um paradoxo, mas como já vimos, a ideia de Corpo paradoxal há muito se faz presente no campo de estudos da Dança.

[...] portanto o corpo hoje em dia ou a forma do corpo ou o que o corpo é capaz de fazer ou que formação é que este corpo teve, não é primordial na dança contemporânea hoje (MB)

Este Corpo em movimento na Dança, por não se pautar em apenas um modelo ou padrão, assume múltiplas formas embora não se possa bem definir quais são.

[...] é cada vez mais difícil classificar as coisas porque, enquanto há correntes e há áreas da dança em que é muito fácil de classificar e dizer isto é isto e isto é aquilo, hoje em dia na dança contemporânea e de uma forma mais abrangente, na dança, cada vez é mais difícil encontrar classificações. Cada vez é mais difícil encontrar padrões de formação, cada vez mais difícil é decidir qual é... não há ideal nenhum, não existe a coisa de ideal. Tudo, tudo é possível, pode vir um corpo qualquer e pode dançar, pode vir uma idade qualquer e pode dançar (MB)

O Corpo apresenta-se assim como um corpo de possibilidades, um Corpo que se pode desterritorializar, se entendermos um território como “o conjunto das configurações físicas e processuais definidoras de uma modalidade” (Silva P. C., 1999, p. 67), mas para isto antes tem que se fazer presente em um lugar, tem que assumir um espaço, e este passa a ser o seu território.

Tecemos estas considerações no intuito de evidenciar que na Dança, hoje, não há apenas um lugar, bem como não há apenas um Corpo. Mas este fenómeno não se constitui apenas de não-lugares. Estamos a viver e a experienciar infinitos espaços, a ocupar diferentes lugares com diferentes corpos. É difícil identificar o Corpo que está e o espaço que ocupa. Sofia Neuparth denomina “mancha”, ou “nuvem” ao buscar atribuir ao Corpo um olhar, reconhecidamente “incerto”, em permanente transformação

[...] corpo mancha, informe, mais nuvem, mais inagarrável (sic), mais livre...](SN)

Esta liberdade do Corpo, ou do movimento do Corpo, é mais uma característica da Dança. Ir a lugares não explorados, criar espaços do Corpo, mas também habitar lugares comuns e impregná-los com novas características.

Esta liberdade de ação, de movimento, de transposição de situações não descaracteriza, uma outra abordagem quanto ao movimento do Corpo: a de que todo movimento de Dança é um gesto (Langer, 2011), pelo contrário, complementa-a.

Todo gesto de Dança traz consigo a possibilidade de criar espaços e, ao criá-los, abre-se à dimensão do infinito (Gil J. , 2001).

Abrir o Corpo/Dança para a Dança/Corpo é abrir-se para o conhecido/desconhecido transpondo-o para do campo da virtualidade para o campo da ação (Sérgio, 2000, 2003, 2005a).

[...] ao ter uma relação e uma experiência mais direta com aquela maneira de dançar, com aquela maneira de experienciar o corpo, percebemos que é mais que isto, não é só uma estética diferente, é todo um conceito de lidar com as relações que o corpo estabelece com a dança que é completamente diferente. É portanto um percurso em que há primeiro uma formatação, em que vamos levando o corpo em determinada direção e depois começa a perceber que há outras possibilidades e então... eu acho que, eu pessoalmente, não rompi, não fiz uma rutura, com... ok isto agora eu não quero, não vou fazer nada disso, mas acho que fui incorporando as minhas diferentes experiências e abrindo o meu corpo para outras possibilidades. Mas isso é difícil porque depois de se estar formatado há um grande trabalho que se tem que fazer para voltar a abrir o corpo para as outras possibilidades que há. Porque não é só o corpo, aí está, não é? É tudo, é toda a experiência, são os conceitos, são todas as células que têm que aprender a viver de outra maneira (MB).

O movimento enquanto concretização de um desejo, uma vontade, um querer é transformação.

Transformação na Dança é processo, desenvolvimento de subjetividades, de expressão, de criação. São transposições que permitem a transitoriedade e a multiplicidade, a desterritorialização e a reterritorialização, são ações capazes de fazer emergir sentidos mesmo que sejam sentidos da própria ação. “A Dança não exprime sentido ela é o sentido – porque é o movimento do sentido” (Gil J. , 2001, p. 97).

Se o gesto dançado expõe um movimento aquém de si próprio, quer dizer que não extrai o seu sentido de um signo previamente codificado, diremos que é pura ostentação de um movimento em direção a significações: e tal é o seu sentido. [...] Nada falta ao gesto dançado, pelo contrário, contém um sentido pleno. (Idem, ibidem, p.110)

Mary Wigman citada por Langer (2011) afirmava que, para ela, quando referia-se a Dança, todo gesto que não tinha sentido, que não fosse expressivo, era um gesto errado. Será que ainda hoje podemos ter esta posição? Como é possível insinuar que um movimento de Dança ou o gesto dançado pode estar errado se não há padrões ou referências que indiquem o que é certo?

O gesto é movimento vital; para quem o executa, ele é conhecido de modo muito preciso como uma experiência cinética, isto é, como ação e, de maneira algo mais vaga, pela visão, como um efeito. Para outros, ele aparece como um movimento visível, mas não como um movimento de coisas, deslizando, oscilando ou revolvendo-se – ele é visto e compreendido como movimento vital. Assim, é sempre, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido. (Langer, 2011, p. 182).

Mas o gesto em Dança não é um gesto simples do cotidiano. O movimento em Dança não é qualquer movimento que executamos naturalmente. O gesto dançado se torna elemento artístico quando transpõe a essência natural e alcança a esfera virtual.

Então ele se torna uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir ideias de emoção, consciência, pressentimento ou pode ser combinado ou incorporado a outros gestos virtuais a fim de expressar outras tensões físicas e mentais. (Idem, ibidem, p. 183)

Na perspectiva da Teoria da Motricidade Humana, o gesto dançado pode ser considerado um gesto artístico porque possui uma intenção estética.

O gesto/movimento dançado integra imaginação e transformação na ação. Pode ser improvisado, pode ser diferente, pode até parecer largado, mas é sempre um movimento pensado, fruto de um querer e também fruto de uma intenção.

Na Dança, os aspetos reais e virtuais do gesto estão misturados de maneira complexa. Os movimentos evidentemente são reais; brotam de uma intenção e, nesse sentido, são gestos reais [...] Os gestos reais do dançarino são usados para criar semelhanças de autoexpressão e são, destarte, transformados em movimento espontâneo virtual, um elemento de dança que transforma todo o movimento em um gesto de dança. (Langer, 2001, p. 189)

É neste trânsito do real para o virtual, que a Dança é concebida, que o movimento é trabalhado, que o Corpo é vivido. Para a autora torna-se “uma arte completa, autónoma, estabelecendo a criação e organização de uma esfera de poderes virtuais” (Idem, ibidem, p.196).

Organizar o movimento do Corpo na Dança passa a ser um desafio.

Na atualidade percebe-se que esta via pode ser estabelecida em duplo sentido, ou seja, sair do virtual e trazer para o real e, logo após, novamente transformar-se em virtual. Mais uma vez identificamos um movimento contínuo onde ao chegar estabelece-se um novo ponto de partida.

O movimento em Dança é fruto de um querer, de uma ideia, de uma intenção.

Olga Roriz ao nos relatar um determinado momento de sua vivência em Dança, reforça este entendimento ao deixar transparecer que sempre quis ser e fazer o que faz. A necessidade de mover-se ou de criar movimentos organizado para este dançar pode ser considerada parte de sua essência. Assim toda Dança, em geral, e cada coreografia, em particular, é fruto de sua vontade, de seu desejo, é sua opção.

O que quer dizer é que para mim esta coisa do movimentar e de posicionar o corpo e de fazer coisas com o corpo nasceu antes de como é que se faz com o corpo. Portanto, a coreografia quase que nasceu antes da dança ou da bailarina ou ao mesmo tempo é uma coisa que... portanto eu dançava mas já preparando o que estava a fazer (OR)

A vontade de se movimentar, mexer, ou então organizar o movimento surge antes mesmo de saber como fazer este movimento.

Na percepção de Olga Roriz o ser coreógrafa, aquela que organiza a ação no contexto da dança, surge ao mesmo tempo em que nasce a bailarina. O movimento é então algo que lhe pertence desde sempre e situá-lo em um tempo e um espaço é busca incessante.

[...] uma coisa que é importante é o movimento, são os movimentos... aparecem por uma razão, há sempre uma razão [...] Quero fazer movimentos para meu próprio corpo! Isto sempre existiu [...] (OR)

A coreógrafa indica-nos que o movimento é sempre intencional. Tem um porquê. Ao abordar a experiência de trabalhar com bailarinos que nunca tinham experimentado o movimento para seu próprio corpo, fala da necessidade de propiciar-lhes esta experiência: agir intencionalmente criando o movimento para o próprio corpo, sentindo e identificando os questionamentos que o antecipam, aqueles que permanecem e outros que o ultrapassam. Explicita aqui a vontade de partilhar suas experiências, por acreditar que é por meio destas estratégias que a essência do dançar poderá tornar-se evidente. Relata a fala de um bailarino com quem trabalhou e que ao experimentar esta dinâmica manifesta-se:

[...] pela primeira vez estou a mexer-me e sei porque é que estou a mexer-me, não estou só a fazer arabesque, chassé, pas-de-bourre, porque me disseram que era para fazer mas, este movimento, eu estou a fazer este movimento, porque estou triste, porque ela deixou-me, não é... esse movimento não é por nada! (OR)

Sérgio (2000) já dizia que a humanidade do ser humano prevê uma clara abertura a uma alteridade, a uma superação corporizada tanto em si quanto no outro.

Doar-se ao outro é partilhar, e nesta partilha é possível construir junto.

O movimento do bailarino pode possuir um sentido de alteridade. Tal afirmativa aparece na fala de outros entrevistados.

[...] não é tanto o meu corpo mas a relação de alteridade, é o meu corpo e o corpo do outro e portanto isto é que é diferente, portanto hoje nós já percebemos que [...] as questões hoje da arte tem a ver mais com a comunicação e não tanto com um fenómeno um pouco néo-narcístico que sempre acompanhou a arte e nomeadamente a Dança numa relação com corpo, o meu corpo, o corpo do outro (RH)

O Corpo tem sentido, possui significado, no entanto, não é único, é diverso, e na diversidade estabelece redes de relações que dificilmente serão esgotadas.

Cada vivência estabelece, pelo movimento, a diferença no dançar. Corpo/Dança, Ação/Expressão, Lugar/Não-lugar, são conceitos vividos por quem Dança e passíveis de serem ressignificados no momento em que se está a dançar. Por esta razão podem assumir identidades ou peculiaridades que lhe são próprias, podem também fugir delas, encontrar outros territórios, habitar outros lugares, desenvolver novas singularidades. **Em Dança, a virtualidade para a ação pode marcar não só o ponto zero do movimento mas, também, como um ponto no infinito devido à possibilidade do devir³³ que caracteriza o Corpo de quem está a dançar.**

O Corpo que é Dança e que é Movimento intencional é motricidade, tem identidade, deste modo pode ser singular mesmo na sua pluralidade. O é no momento em que se faz presente e, nesta presença, é produtor de conhecimento, de perceptos e dos afetos³⁴.

2.2.2 – Limitações e possibilidade do Corpo Fragmentado

A noção de partes, fragmentos, referencia a conceção de Corpo, tal qual uma máquina, desde o século passado.

³³ Vamos abordar o termo devir como nos apresenta Deleuze. Para este filósofo, os devires são como a geografia, são caminhos, direções, possíveis entradas e saídas mas sem nunca indicar, um único lugar onde se deva chegar. Devir é a possibilidade de ir e de estar sem, no entanto, cristalizar, pelo contrário, é a possibilidade de estar sempre a atualizar. “Devir é jamais imitar, nem fazer nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. [...] Os devires não são fenómenos de imitação, nem assimilação, mas de dupla captura de evolução não paralela” (Deleuze & Guattari, 1992)

³⁴ Também aqui utilizamos das reflexões de Deleuze e Guattari para compreendermos a ideia de perceptos e afetos que, nas artes, assumem um significado singular, já não são percepções, “são independentes de um estado dos que os experimentaram; [e os afetos] não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por ele. As sensações, perceptos e afetos, são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido [...] a obra de arte é um ser de sensações e nada mais: existe em si” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 144).

A utilização desta analogia favoreceu o desenvolvimento da ideia de que a organização e o perfeito funcionamento de suas partes e engrenagens (as engrenagens do Corpo) era a garantia da execução do movimento e conseqüente manutenção da vida.

O movimento do Corpo foi estudado, compreendido e muitas vezes vivido de modo a evidenciar apenas a sua mecânica. As conseqüências desta forma de pensar repercutem até hoje em todas as áreas do conhecimento humano.

Não podemos ignorar que para a ciência, na modernidade, essa visão era conveniente. Já abordamos aqui que no pensamento técnico racional, o investigador deve afastar-se do objeto de estudo para melhor compreendê-lo. Deve fragmentá-lo, pois a crença reside na possibilidade de compreender o todo por meio de suas partes. O Corpo assim foi dissecado, instrumentalizado, martirizado, o corpo era apenas um objeto.

Muito tem sido feito para superarmos este paradigma e passar a olhar para este corpo de forma diferenciada. De modo especial a Teoria da Motricidade Humana tem instigado a reflexão sobre esta questão e estimulado a compreensão sob uma perspectiva diferente.

No velho paradigma, acreditava-se que, em qualquer sistema complexo, a dinâmica do todo poderia ser entendida a partir das propriedades das partes. No novo paradigma, a relação entre as partes e o todo é invertida. As propriedades das partes podem ser entendidas somente a partir da dinâmica do todo. Aquilo a que chamamos parte não passa de um padrão numa teia inseparável de relações. (Sérgio M. , 2000, p. 8)

Quando em nosso trabalho surge a referência à presença de um Corpo fragmentado, como um corpo característico da Dança Contemporânea, fomos primeiro buscar compreender qual abordagem subsidiava esta reflexão. Rui Horta na primeira referência que faz à questão associa o Corpo fragmentado a uma realidade pós moderna.

[...] esse corpo tornou-se um corpo muito fragmentado, cada vez mais um corpo pós-moderno, que no final do século passado é já um corpo de próteses, cada vez mais ... (RH)

Falar da aproximação do Corpo ao pós-modernismo, mais do que caracterizar um Corpo nos remete a uma descaracterização do mesmo.

Sabemos que o termo pós-modernidade não possui uma única concepção muito menos desenvolve conceitos fechados sobre o que venha a ser um Corpo pós-moderno. No entanto, nos estudos sobre pós-modernidade alguns elementos de constituição tanto da cultura, da sociedade, quanto das ideias de desenvolvimento das ciências são, de algum modo, explicitados.

A transposição de uma compreensão moderna de mundo para uma abordagem pós-moderna, traz em seu discurso o abandono às meta-narrativas, a

superação das dicotomias (sujeito X objeto; natureza X cultura), a assunção de uma complexidade das relações bem como o equilíbrio entre o saber científico e os demais saberes.

Liotard (2002) propõe um novo estatuto para o saber científico onde a ciência tende a se dinamizar na pluralidade dos contextos nos quais se insere. Este autor associa a emergência de uma condição pós-moderna quando da instalação, na sociedade contemporânea, de uma cultura técnico-cibernética e informacional. De tal modo instiga a um posicionamento crítico reflexivo dos estados de cultura de forma a, também ele, evidenciar a necessidade de romper com as crenças nas grandes narrativas e aproximar nossa reflexão a um pensamento plural, heterogêneo, portador de conflitos e antagonismos.

A pós modernidade revela uma nova atitude do Homem onde é evidente a substituição de um conhecimento narrativo por um saber plural. De tal modo, há um afastamento da noção de universalismo e uma aproximação, cada vez maior, de um olhar local. Os fenômenos, em distintos campos do saber, deixam de ter um único significado e passam a ser caracterizados por sua ambiguidade.

O termo pós-moderno embora muito utilizado é também muito contestado.

Santos (2004) há muito tem explicitado sua discordância com o termo por acreditar que seja inadequado ao que pretende dizer. Seus argumentos refutam a utilização de uma expressão negativa - o que não é – para indicar o que é. Questiona também a proposição (implícita ao termo pós moderno) de uma linearidade de acontecimentos, ou seja, nos chama a atenção para o fato de se atribuir o termo pós-modernismo como se todas as questões referentes à modernidade já tivessem sido superadas. Para tanto faz uma oposição explícita ao termo que, é bom lembrar, ele mesmo ajudou a cunhar.

Para contrapor a minha concepção de pós modernidade ao pós-modernismo celebratório designei-a de pós modernidade de oposição e condensei à sua formulação na ideia de que vivemos em sociedade a braços com problemas modernos – precisamente os decorrentes da não realização prática dos valores de liberdade, igualdade e solidariedade – para os quais não dispomos de soluções. (Idem, ibidem, p. 5)

Mesmo evidenciando diferentes pontos de vista entre alguns dos fundamentos pós modernos, Santos (2004) não deixa de explicitar, também, aspetos convergentes entre a sua concepção e as demais. Entre estes podemos destacar a ênfase, presente nas mais distintas abordagens, em proceder a críticas quer do universalismo quanto das grandes narrativas bem como na evidência aos estados de

fragmentação, na heterogeneidade e pluralidade presentes em todo o campo do saber/fazer do Homem.

A pós-modernidade não comporta um mundo unificado, ele passa a ser fragmentado, desconexo, disjunto. Prevalece uma cultura do consumo que se consome com uma brevidade cada vez maior tornando menor o presente (Touraine, 1994).

O Corpo fragmentado de que fala Rui Horta pode ser visto como uma metáfora de um *estado* pós-moderno, mas pode também, se o vincularmos ao discurso de Santos, ser apresentado como metáfora de uma modernidade (ou dos problemas de uma modernidade) que não findou uma vez que ainda absorve e reproduz suas peculiaridades.

Mas não é essa multiplicidade de possibilidades que está a caracterizar o nosso tempo? “O contexto pós moderno, indubitavelmente, não se desvincula da modernidade, mas é capaz de recriar, de inovar e de fazer ruturas substanciais” (Rosário, 2002, p. 308).

É na imagem do Corpo que podemos visualizar as leituras e releituras que fazemos sobre nós e a sociedade, que encontramos os principais indícios dos processos criativos.

A transgressão às regras ganha forma nos contornos dos corpos.

O acesso às novas tecnologias nos permitem criar corpos cada vez mais *perfeitos* dentro de um padrão que, a cada momento, é considerado como tal. Assim acabamos, também, por nos sujeitarmos aos avanços tecnológicos (em todas as suas vertentes), a uma busca desenfreada de uma felicidade, ou de prazeres que a modernidade não conseguiu dar conta.

Rui Horta quando associa o Corpo pós moderno à inserção de próteses não deixa de nos indicar a imersão nas novas tecnologias presentes na atualidade, e a utilização destas em função de satisfazer as necessidades, cada vez mais urgentes, de superação aos estados limitadores de Ser Corpo.

É interessante destacar que quando solicitado a esclarecer seu posicionamento frente ao Corpo fragmentado na Dança, Rui Horta o faz sob dois aspetos: caracteriza esta fragmentação como sendo de interesse para a Dança e confronta-a com uma visão de universalidade que procura romper. Nesta última utiliza como exemplo e contraponto, o Corpo que se presentifica nas Danças Folclóricas Europeias, onde a unidade de passos, movimentos, tempos é primordial. A importância está em caracterizar a homogeneidade na Dança Folclórica, para que esta noção de *unidade* possa ser representativa de uma sociedade.

E não é verdade também que residirá na cultura popular o cerne da unidade, na dança popular?

[...] tu vês o folclore todo europeu, todo o folclore, o corpo é um corpo não fragmentado, um corpo como um pau, em que mexe as pernas e tal, um corpo, digamos, um corpo da corte, é o herdeiro de um corpo que é um tronco quase, e esse corpo mudou quando encontrou o corpo africano, sem dúvida que é um corpo fragmentado, porque o corpo africano é a primeira forma de tensão no corpo, que é o movimento de bacia o movimento da anca, todo esse corpo que importamos, portanto eu acredito que o corpo africano, e é por isso que a Dança Contemporânea está tão perto do corpo africano, está pertíssimo do corpo africano, sempre esteve (RH)

As tensões estabelecidas entre as diferentes culturas, explícitas no discurso de Rui Horta revelam as tensões consolidadas no convívio com o diferente.

O padrão hegemónico foi posto em causa quando as fronteiras foram abertas.

Este é um acontecimento que não fica restrito à territorialidade ou às questões sociais, mas também nas ciências e em todas as outras manifestações humanas.

Nas artes de forma geral e na Dança de modo particular, este trânsito é evidente e passou a caracterizar as dinâmicas adotadas para o movimento, as relações estabelecidas entre o bailarino e o público, a exploração de novos ambientes, a ocupação de novos territórios, enfim, todos os elementos que podem estar presentes no momento de efetivação desta Dança que, de algum modo, foi influenciada.

Porque o corpo como sistema complexo, nós dizemos as articulações, na prática ele acaba funcionando sempre de uma forma global, da maneira como nós vivemos, como tu andas, como tu te moves, mas há um corpo hoje que transmite, que traduz um sofrimento diferente de uma sociedade também ela fragmentada, cada vez mais isolada, atomizada, e é normal que esse corpo e tu viu os movimentos que tu vês mais interessante hoje em dia corporal, é o movimento fragmentado, não pode sair daquilo, não sei porque, não sei porque, não sei porque. (risos) Não sou capaz de dar esta resposta. O Corpo da Dança Moderna dos anos 80, 70 era um corpo redondo, era um corpo circular, era um corpo espiralado, era um corpo quase um pouco Zen. O corpo hoje é um corpo absolutamente triturado, um corpo que se fragmenta em cada pequena articulação, herdeiro, se calhar, do street dance mas que por isso mesmo é um corpo que traduz, um corpo muitas vezes minimal também, é um corpo extremamente expressivo, hiper expressivo novamente (RH);

Talvez seja o momento do Corpo ser percebido não só pela sua complexidade mas, também por sua complementaridade (Rosário, 2002).

Barbosa, Matos e Costa (2011) também elegem este Corpo fragmentado como característico de uma realidade chamada de pós-moderna. Tentam, por meio de comparação entre realidades distintas, evidenciar as diferenças e, neste sentido, confrontam a concepção de um Corpo dual, presente na modernidade, separado em mente e espírito, matéria física e abstração, ao Corpo *despedaçado* que passa a adquirir um sentido próprio em função de suas partes.

O físico agora decompõe-se em músculos, glúteos, coxas, seios, boca, olhos, cabelos, órgãos genitais, etc. A publicidade ou os avanços da medicina, parecem transformar cada um destes pedaços num potencial alvo de consumo e de tratamento (ex. reconstrução do nariz, implantação de cabelo, preenchimento de rugas, cirurgia corretiva das mamas e já decorre uma fragmentação maior – a descodificação do código genético do corpo humano). (Idem, ibidem, p. 30)

Sérgio (2004) também indica a incidência deste Corpo moldado, deste Corpo super valorizado, que na busca por uma autonomia acaba por reforçar padrões estéticos e ou de comportamentos.

A grande diferença é que hoje estes padrões já não são únicos, mas múltiplos. Já não esperam pela durabilidade mas reconhecem sua provisoriedade. **Passa a ser um Corpo que se constrói com a possibilidade sempre presente da desconstrução.** Os elementos que são *incorporados* podem facilmente serem descartados.

O Corpo de próteses, também chamado *cyborg* constitui-se então em um mecanismo híbrido composto de máquina e organismo, que enfatiza não um novo determinismo biológico ou de substituição de suas partes, mas de um novo *design* “tecnológico do organismo que [pode] pôr em causa a existência de uma separação ontológica entre máquina e organismo”. (Sérgio, 2004, p.19)

O Corpo não está desvinculado do meio em que vive. De tal modo vive os mesmos paradoxos. Se por um lado sente-se mais livre para ousar, experimentar, sente-se tolhido quando quer distanciar-se desta ousadia e experimentação.

Andréa Bergallo, em um determinado momento de nossa entrevista, afirma que na atualidade existe um discurso que prega a diversidade mas que na essência lida pouco ou aceita pouco o que for diferente do que se está a fazer ou propor para o momento. A grande questão de quem está a ditar as novas regras ou a querer impor o seu saber é que aborda o “ser diferente” desde que seja um diferente igual ao seu.

[...] é difícil a gente é ... abrir mão. Eu sinto que às vezes as pessoas abrem mão até de poder ir ver alguma coisa como o Grupo Corpo que tem uma questão do virtuoso, da plasticidade do belo, daquele belo, não

é, ou outras companhias mesmo né, e ... e ficar, não se permitir jogar dentro dessas possibilidades, então é um discurso que prega essa questão da diversidade, da diferença, mas tem lidado pouco e aceitado pouco a diferença de fato, então é assim, e ... mas ao mesmo tempo faz e tem feito com que a gente possa ser mais ... generoso não é a palavra mas... mais atencioso com o que a gente experimenta e frui esteticamente (AB).

Rosário (2002) em seus estudos enfatiza que as estruturas de um Corpo pós-moderno são construídas em cada sociedade e que a singularidade destes Corpos reside no fato de poderem vivenciar esta multiplicidade em sua singularidade.

De tal modo são estas estruturas que nos impelem a agir de uma forma ou de outra. O que se pretende é que não haja mais formas fixas, mas não podemos ignorar que ainda há formas. Estas simulam estados de corpos que após se tornarem concreto são desconstruídos dando lugar a outras possibilidades.

Sofia Neuparth também abordou a questão do Corpo na atualidade possuir como característica a liberdade de fazer as próprias escolhas, buscar sua autonomia mas, ao mesmo tempo o percebe em pedaços, estilhaçado, principalmente quando busca romper com as construções fixas.

[...] eu vejo muita co-habitação desse corpo mancha, informe, mais nuvem, mais inagarrável (sic) mais livre e ao mesmo tempo um corpo que se mostra estilhaçado, todo ele recortado em partes e muitas vezes de tal forma recortado em partes que dificilmente tu o vês como um corpo mas mais como uma representação de um pedaço de alguma coisa (SN)

Atribui a este estado de quebra não só a uma metáfora de rutura com o pré estabelecido mas também de uma vivência desarticulada. Esta desarticulação, que por vezes parece transpor ao movimento, é associada não somente em relação às dimensões do Humano mas com as formas de organização da vida.

A Teoria da Motricidade Humana pode nos levar a olhar sob um novo prisma toda esta fragmentação. Apoiada nos princípios da complexidade (Morin E. , 1987) lembra que somos partes constituídas de partes que, principalmente, integram um todo que por sua vez, constitui um todo maior. Esta caracterização entre o todo e as partes e as partes e o todo nos leva a uma aproximação ao princípio holográfico conforme proposto por Morin (1987, 1991).

Neste modo de pensar o mundo, a natureza e o Homem, entendemos que o todo não é somente a simples soma destas partes, ele é maior do que isto. Por outro lado ao tomarmos como referência somente o todo não conseguimos identificar as peculiaridades das partes e, deste modo, o todo se apresenta menor do que a soma das partes. Enfim, o todo é tanto maior quanto menor que a soma das partes e, nestas, estão

contidas as particularidades do todo do mesmo modo que o todo possui as particularidades das partes.

Ao olhar para o Corpo fragmentado da Dança contemporânea ou para os estilhaços provenientes da quebra do Corpo passamos a compreender que embora distintos, tanto os fragmentos quanto os estilhaços possuem características e ou peculiaridades de sua constituição global.

A abordagem do Pensamento Complexo também nos aproxima da proposição de Deleuze e Guattari (1980) de uma conceção rizomática como representação do conhecimento comprometido, uma rede de conexões mutuamente implicadas. Um rizoma é uma raiz-caule que não é única, mas múltipla. Esta raiz não é fixa, mas percorre diferentes espaços e acaba por se multiplicar, desconectando-se ou não de seu eixo. Ao desconectar-se passa a ser o eixo de novas raízes-caules que continuarão a sua dinâmica. Com a utilização da metáfora do Rizoma, é possível perceber o contexto relacional entre o todo e as partes onde, mesmo com a autonomia destas partes, as informações do todo continuam presentes.

Na Dança podemos ver esta questão e, talvez por esta razão, o termo rizomático esteja a ser utilizado como significado da dinâmica de desdobramentos do movimento que, mesmo se metamorfoseando, carregam em si partes de um todo maior que em conjunto tornam-se maiores do que o próprio todo. Os movimentos isolados, os distintos segmentos agindo em uma correspondência dependente/independente, a criação, recriação, composição, decomposição, a desterritorialização, territorialização e reteriorização (Deleuze & Guattari, 1995) compõem o movimento da Dança na contemporaneidade.

É fragmento, é estilhaço, é rizoma? Aqui assumimos que é Dança.

[...] o que nos interessa é um corpo muito fragmentado, eu acho que ele é muito fragmentado, acho que não saímos da fragmentação ainda e não sei se sairemos alguma vez (RH)

Podemos aproximar esta ideia de fragmentação aos chamados corpos fractais.

Os estudos de Silva (1995, 1999) e Gehres (2001, 2007) desenvolvem esta perspectiva e demonstram que, tanto quanto a natureza, os corpos podem ser compreendidos por sua fractalidade, ou seja, pela capacidade de caracterizar (ou reproduzir) o todo em suas partes. É pertinente ressaltar que estas partes não necessariamente dizem respeito aos segmentos corporais (anatômicos) mas a constituição de um Corpo que, em sua objetividade, traz as subjetividades de seus espaços, de suas vivências, reproduzindo também neles as relações estabelecidas fora deles.

É possível ressaltar o paradoxo do uno e do múltiplo e, principalmente compreender a necessidade de desenvolver movimentos contrários ao de desmontar conjuntos e fragmentar totalidades.

Para justificar porque a realidade e as partes só podem ser compreendidas a partir de suas inter-relações com a dinâmica do todo, se faz necessário reconhecer que **somos partes constituídas de partes mas que, principalmente, somos um todo constituindo um todo maior.**

Os sentidos holográficos, rizomáticos e fractais presentes na Dança, permitem-nos, mesmo no isolamento das partes, viver a totalidade da motricidade.

2.2.3 – Contrapontos entre físico, fisicalidade e corporeidade

A Dança como objeto artístico sempre esteve associada ao Corpo físico de seus executores, às condições de performance, ao desenvolvimento das habilidades técnicas, à capacidade de reproduzir e, também, à capacidade de criar.

No Ocidente, nas últimas décadas, mesmo com toda a diversidade de estéticas desenvolvidas por diferentes escolas de Dança – das clássicas às modernas e também as pós-modernas e contemporâneas – estas características físicas ainda são evidenciadas em seu contexto.

Percebe-se no entanto que a relação estabelecida para com estes elementos ou entre estes elementos estão a alterar-se. Na contemporaneidade são outros os olhares, ou melhor, estabeleceram-se outras formas de ver o Corpo que dança.

Ao observador já não basta olhar para o Corpo em movimento de Dança, mas sim compreender o que o move. Ao dançarino não basta reproduzir movimentos sem perceber seus significados mas sim, criar estados singulares do Corpo em permanente evolução. É aqui que percebemos o quanto a **Dança que hoje se desenvolve é fisicamente subjetiva.**

Ribeiro (1994) em sua obra “Dança Temporariamente Contemporânea” aborda com clareza a utilização do termo fisicalidade como forma de situar o Corpo e seu protagonismo nas artes. Enfatiza que o Corpo por si só é representativo de ideias, valores, e possibilidades de ação. Apresenta-se sempre como algo que está e que poderá vir a ser.

É evidente que tudo isto tem a ver com o pressuposto de que o corpo, para além da sua presença física, está sujeito às várias ideias que sobre esse corpo se possam ter, e sobre as várias utilizações que do mesmo se possam fazer. No caso destas artes o corpo passou a ter o mesmo peso que as ideias. Foi uma grande descoberta desta década”. (Ribeiro, 1994, p. 14)

O termo fisicalidade passa então a representar não só a constituição física do indivíduo como sua capacidade comunicativa e expressiva.

Esta será muito utilizada nos projetos de Dança que optam por uma nova linguagem e um novo protagonismo do Corpo.

Podemos perceber que a relação com esta fisicalidade está a ser construída pelos entrevistados numa dimensão que ultrapassa somente o **fazer para a obra** ou o **fazer para a Dança**. Indicam a necessidade de se envolverem com **o momento da criação artística, como um envolvimento com a vida**, experimentando um Corpo que é pessoa e uma motricidade que se faz Dança.

É para mim, neste momento, um corpo no sentido físico o invólucro do que é a pessoa e, a pessoa em si, é tão importante para mim como intérprete quanto o outro. Fifty fifty um não vive sem o outro [...] eu preciso da pessoa. Preciso de ir lá aos órgãos e trazê-lo cá para fora [...]
(OR)

Ao ouvirmos falar de físico ou fisicalidade e ainda a referência a ele como o invólucro do sujeito, somos atraídos para um pensamento dual do qual queremos e procuramos nos afastar. No entanto, não há como negar que esta herança cartesiana ainda está presente, principalmente em nossa linguagem.

Embora na fala de Olga Roriz haja a abordagem a um físico que pode, ao princípio, aproximar-se de uma visão cartesiana do Homem, a bailarina/criadora/intérprete complementa logo a seguir que a pessoa, envolvida por este físico, é tão importante quanto ele.

É possível identificar que, de fato, como nos indica Sérgio (2009), todo pensamento simples, pode paulatinamente se complexificar. O ser humano é simultaneamente “corpo-mente-desejo-natureza-sociedade e não físico apenas” (Sérgio, 2003, p.32).

Ribeiro nos fala que a dramaturgia na Dança é realizada por meio dos movimentos e da gestualidade do bailarino, “que com seus corpos dizem coisas” (1994, p.18). Este dizer não deve ser comparado a uma narrativa linear, deve sim ser visto como uma fisicalidade que, tal qual um “ideograma de escrita chinesa”, possa ser interpretado tanto pela forma quanto pelo significado.

Para Sérgio (2000) a corporeidade é condição de presença, de participação e significação do Homem. Toda conduta motora que emerge da corporeidade inaugura um sentido através do Corpo.

Os corpos que dançam representam bem mais do que simplesmente um corpo físico a ocupar um lugar no espaço e a explorar o movimento em um determinado tempo. O Corpo é a pessoa, que se constrói na sua relação com o mundo, natural e cultural, com o outro e consigo própria.

Através da Dança transpõe-se o físico para fisicalidade e corporeidade. Quando assim se faz, a relação que é então estabelecida entre quem faz e quem observa o movimento de Dança pode suscitar vários outros entendimentos.

Não vê só uns corpos etéreos a fazer algumas coisas que ninguém consegue mas começa a espiar-se e a ter uma reflexão de si próprio no palco. O corpo do bailarino, quando no palco, é espição para o público no sentido deste ver-se ali refletido (OR);

A Teoria da Motricidade Humana propõe que é no encontro com o outro que descobrimos “inúmeras virtualidades para completar a [nossa] subjetividade” (Sérgio, 2000, p. 65). Ao assumir a fisicalidade do Corpo em situação de Dança como o movimento personificado que cria sentido à ação, podemos entender que a espição da qual fala Olga Roriz não deixa de ser uma atitude de apreensão de si mesmo pelo fazer do outro na busca pela compreensão do sentido próprio de cada existir.

Ao relacionar-se com quem dança o sujeito tem acesso a uma forma de conhecimento que nem sempre é possível explicitar por meio da linguagem ou da escrita.

Vieira (2009) chama a este conhecimento de “tácito”. É um conhecimento que está presente, mas que dificilmente poderá ser explicitado por meio discursivo. As diferentes linguagens corporais estão impregnadas do conhecimento tácito, na verdade, toda obra de arte o possui.

[...] o grande predomínio do conhecimento tácito se encontra na arte. Eu insisto neste ponto. Se conhecimento é uma necessidade de sobrevivência, o conhecimento tácito também é e muito pra nossa espécie. Nosso grande problema é levar adiante a propagação do conhecimento tácito. Nós já estamos saturados de discurso. (Vieira, 2009, p. 17)

A Dança pode aqui ocupar mais um espaço. Perceber, confrontar-se e ou produzir este conhecimento é possível por meio da fisicalidade, ou melhor, do Corpo em ato.

Como nos diz Sérgio (2000, p. 144) “a linguagem corporal concentra-se em recuperar a visão original do homem remontando às verdades primogénitas e fundamentais [...] donde ressalta a superior importância do existir.” Assim, o observador ao relacionar-se com o Corpo do outro que está a dançar, vê-se ali refletido, e pode não só buscar apreender o conhecimento presente naquele Corpo que dança, mas conhecer-se por meio deste.

O trabalho de Pina Bausch (1940 -2009) pode ser utilizado como exemplo da necessidade da presença física do bailarino mas que vai além desta. Em sua fisicalidade, os corpos do quotidiano almejam comunicar, mas a comunicação discursiva só não basta, é necessário a presença, a força e vitalidade de cada um no momento da sua

ação. “A dança é para Pina Bausch uma forma de comunicar com o Mundo e também de comunicar o Mundo em registos de percepção diferentes” (Ribeiro A. P., 1994, p. 12).

Caldeira (2010) ao desenvolver seus trabalhos sobre a obra desta expoente coreógrafa do século XX ressalta que o mais interessante para ela não era o movimento em si, mas o impulso, a vontade que animava cada Corpo:

Bausch estava interessada no drama. Antes que qualquer linguagem intervisse no seu jogo coreográfico, ela dramatizava, de muitas formas, as cicatrizes psíquicas do homem contemporâneo: “Eu tento achar o que eu não posso dizer em palavras (...) embora eu conheça, eu estou olhando para achar o que é”. (Caldeira, 2010, p. 119)

Ao cruzar diferentes saberes, diferentes estratégias, diferentes disciplinas de Arte, abre-se um caminho que permite um trânsito livre para as manifestações em contexto de Dança. O Corpo do bailarino pode então mostrar-se por meio da dramatização, da música, da poesia, da dança, da acrobacia, enfim, todas estas manifestações acabam por convergir para este Corpo físico, objetivo mas também subjetivo.

Ao entender-se fisicalidade e corporeidade, é possível exercitar a dialógica e descobrir uma outra concepção para o inteiro que é ao mesmo tempo múltiplo. A fisicalidade e a corporeidade vistas não como contrapontos mas como complementares abre novas perspectivas para a vivência da motricidade no contexto da Dança.

Em Dança não há como desvincular a ação de quem a produziu. Diferentemente de um pintor que ao realizar a sua obra cria referências, imagens, com o seu Corpo mas para além de sua corporeidade, na Dança a obra é o próprio Corpo, não há como ir além e abandoná-lo sem, também, abandonar-se.

Fazer-se a si mesmo constitui então renovar-se, construir-se a cada ação e ser capaz de se desfazer para que possa surgir o novo.

A Dança, por mais perceptos que esteja a criar, trará sempre o indivíduo como conteúdo, ou melhor como essência.

O sujeito quando dança está a dançar a si, é a sua obra, e por assim o fazer, é capaz de conhecer e reconhecer-se nela.

*[...] não é só interpretar um papel, estão realmente a dançar a si
[...] O máximo de autenticidade [...] Sentir profundamente o movimento não
mais só a forma, o shape, a funcionalidade (PK)*

Desvincular-se dos padrões estereotipados e permitir-se viver a sua criação é a referência dada à Dança (Louppe, 2007). São corpos que experimentam, que criam, que resignificam. São corpos que se abrem, transitam, transformam-se, recriam-se.

Neste processo fica evidente a característica daquele que faz pois, “é sempre necessário o estilo – sintaxe de um escritor, os modos rítmicos de um músico, os traços e cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, das afeções vividas ao afeto” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 150).

Dança é uma experiência de dentro para fora para mim e quando no momento é muito, é muita organização de dentro, coisas dentro têm que ser organizadas, quando é possível expressar isso para fora é complexo, pois o movimento tenta organizar uma confusão que está dentro e depois organizar fora ... (PK)

Esta organização interna é também externa uma vez que o sujeito está no ambiente e integra-se a ele. Aqui reside a complexidade abordada. A experiência do Corpo próprio é a vivência de uma complexidade inconfundível, uma vez que é a descoberta de quem se é em meio ao caos, e às infinitas possibilidades do que se pode vir a ser.

O movimento organizado do Corpo na Dança é o caos³⁵ que se tornou visível. É um conjunto de elementos dispostos em ligações inesperadas, assimilações imprevisíveis, situações abstratas que concretizam-se, encadeamentos simultâneos que podem tornar o movimento único, diferente em cada momento, singular e complexo.

Uma vez que entendemos que a ordem e a desordem, são constitutivos do humano, devemos aprender a conviver com a tensão estabelecida por estas situações. É um processo de descoberta, de si e do outro, de morrer e nascer a cada dia, de encontrar-se por inteiro no seu fazer mas também de perder, perder-se e achar-se.

[...] a efemeridade continua para mim a ser uma característica que se revela ainda mais na dança, mas que é existencial. Portanto, na dança nós podemos é... podemos mais... é uma das artes que dá mesmo para refletir sobre essa efemeridade e vivenciá-la, experienciá-la e todos os dias morrer cada vez que se vai a estúdio. Cada plié é mais uma pequena morte, cada corrida é uma pequena morte, e isso na dança é absolutamente real. (MB)

³⁵ A concepção de Caos que temos adotado tem por base os estudos de Ilya Prigogine, abordados em suas obras *O fim das Certezas – Tempo, Caos e Leis da Natureza (1996)* e *As Leis do Caos (2002)* ambas, publicadas pela Editora Unesp. Nestas obras é possível ter uma melhor compreensão sobre a concepção de Caos proposta por Prigogine. Para esta tese achamos pertinente esclarecer que esta noção advém de diferentes descobertas no campo de conhecimento da Matemática e da Física, entre elas a descoberta das estruturas dissipativas (estruturas de não equilíbrio). Por meio destas estruturas reconheceu-se a importância do papel da instabilidade junto aos sistemas vivos. A partir de então abriu-se uma série de interrogações que não podiam ser respondidas por meio dos conceitos deterministas fundados pela física clássica. De tal modo estas interrogações levaram os cientistas a trabalharem em cima de novos conceitos tais quais o de liberdade, criatividade que ainda hoje têm possibilitado conhecer e reconhecer a vida como um sistema dinâmico e como tal investigar suas estruturas de organização. O Caos é então compreendido como um dos exemplos deste Sistema que integra a instabilidade em sua estrutura. No entanto, Prigogine nos mostra que da instabilidade podem surgir estruturas complexas e de auto organização e, deste modo, o Caos pode assumir um papel construtivo dentro do sistema. Nesse sentido Prigogine indica a necessidade de generalização desse conceito, assumindo que a vida só é possível quando situada em Sistemas de Instabilidade, ou seja fora do equilíbrio.

Para encontrar a pessoa que dança em sua própria Dança é necessário transitar pelo caos, pelo diferente, pelos paradoxos dos quais somos constituídos.

Vera Mantero em conversa com José Gil revela que seus anseios, no fazer da Dança, é a busca pela **pessoa** que dança, e buscar pela pessoa é procurar a singularidade pois é esta que nos difere, que nos torna únicos.

Eu sempre tive um pouco de nostalgia de gente na dança, que haja gente naqueles corpos e acho que procuro aquilo que é ser pessoa, ser gente dentro do meu corpo, que isso venha cá para fora, que não seja só uma questão mecânica, mesmo que essa mecânica seja super poética. (Mantero & Gil, 1998, p. 34)

O Corpo/Dança/Singular constitui-se desta vontade, manifesta-se em sua força ontológica, gnosiológica e axiológica e desvela que, se há um lugar onde o homem emerge com inabalável singularidade, é “na atividade vivida da autocriação, de comunicação e de adesão, onde se apreende e se conhece, em ato, como movimento de personalização” (Sérgio, 2000, p.62).

O movimento humanizado é o movimento que integra ser, estar, criar e fazer. De tal modo é possível reconhecer no Corpo em Ato, no movimento intencional para a superação, a emergência de novos conhecimentos. Estes permitem situar e integrar o indivíduo ao mundo bem como revelam sua singularidade frente a este.

A vivência intensa da corporeidade, da motricidade, da comunicação e cooperação, da historicidade, liberdade e superação faz o homem emergir como “universal singular, como singular universal, quer como ato originante, quer como eu operante, é personalização, humanização de todo o movimento” (idem, ibidem, p.64).

Convergir a compreensão sobre a fisicalidade e corporeidade, em contexto de Dança, como elementos complementares de um processo maior permite estabelecer mais cruzamentos e criar novos pontos de interceção entre Homem, Arte e vida.

A Dança como um espaço de cruzamento de distintos saberes torna-se assim aberta, acolhe e estimula a convivência, assume princípios democráticos de relacionamento com outras formas de produção, com outras abordagens, com novas estratégias para se fazer e viver a Dança, fazer e viver a Arte.

2.2.4 – Inevitabilidade transdisciplinar do Corpo que Dança

Podemos assumir que o Corpo que hoje Dança é um Corpo aberto em si, ao outro e ao mundo. Ao transpor a formalidade dos estilos cria a sua própria forma e, mesmo na pluralidade, manifesta sua identidade. Ao interagir com outros corpos promove o desenvolvimento de processos não só dialéticos mas também dialógicos.

Ao participar de uma Dança denominada democrática assume-se, também, como Corpo democrático aquele dominado pela abertura, aquele que encontra respaldo

na relação com o próximo, aquele que aceita diferença e aquele que se enquadra, na perspectiva de desenvolvimento das infinitas possibilidades de se construir.

[...] o corpo da dança clássica e o corpo da dança moderna é um corpo narcísico, muito narcísico, néo-narcístico, o corpo da Dança moderna também.[...]. E eu penso que a dança contemporânea é... tem sua aproximação extremamente democrática onde todos os corpos dançam, todos os corpos movem, se identificam muito mais connosco e se identificam muito mais com a corporalidade que nós precisamos (RH)

A corporalidade de que precisamos, na opinião de Rui Horta, é a que permite as relações, o estabelecimento de trocas e partilhas.

A Arte, a Dança, o Corpo, não devem ser estruturas fechadas em si mesma. No entanto esta posição não quer dizer que, no caso específico da Dança, o bailarino não possa voltar a sua reflexão para si. Ao evidenciar um Corpo aberto não podemos negar que esta abertura contempla tanto a possibilidade de voltar-se para o exterior quanto para o interior. Este posicionamento também foi apresentado como característico da Dança hoje

Volto a bater na tecla do olhar para dentro [...] eu comecei a dançar profissionalmente em 87 [...] o corpo era muito mais exterior era muito mais projetado para fora até mesmo a postura, o peito de pombo, e hoje em dia esse corpo está de novo mais voltado para dentro [...] mesmo em um... num espetáculo de Ballet Clássico [...] hoje em dia também a forma de se dançar o clássico seja mais verdadeira com o sentimento, com aquilo com que as pessoas estão a sentir e não estereotipado, não é? Mas é, realmente esse corpo é diferente porque é um corpo muito mais interiorizado menos exteriónico (sic), menos projetado para fora mais em contacto com o eixo interno (BG)

A abordagem de Bernardo Gama permite-nos identificar um Corpo fechado em si e voltado para si. É com esta última abordagem que surge a característica explicitada: **Reconhecer-se Corpo, olhar para si verdadeiramente e não para uma imagem idealizada, é reconhecer a verdade de ser de cada um.**

[...] esse corpo que é virado para dentro ele tem uma verdade interior e essa verdade interior consegue dizer uma verdade, consegue dizer a verdade, quer dizer, tem o tal conceito de verdade, o que é a verdade (risos) mas consegue passar alguma coisa, consegue comunicar, transmitir ideias, conceitos, com certeza, sem dúvida. Quando eu digo um corpo virado para dentro não digo um corpo centrado no próprio umbigo, mas é um corpo verdadeiro com a essência do que habita esse corpo, daquilo que habita esse

corpo, alma, anima, essência, espírito, vontade, expressão, amor, mas ele é ... , ele está em sintonia com tudo que está lá dentro (BG)

O estabelecimento de redes de interação requer que o sujeito saia de si em direção ao outro, ao ambiente, mas também permite ao outro e/ou ao ambiente estar em si. Por isso a abertura, a mesma passagem, deve conter os dois fluxos.

Transitar por estes espaços, explorá-los, crescer e desenvolver com eles é o convite da Dança.

Neste convite, todos os corpos podem dançar e podem integrar a diversidade de espaço na diversidade de movimentos, ações, e relações. Este chamado a agir pode ser respondido por um ou por vários elementos. Como já abordamos os sujeitos ao ocuparem lugares tornam-se singulares mas, também, plurais. Bem sabemos que na unidade da espécie humana reside a diversidade do indivíduo. Cada um é diferente, e aceitar estas diferenças é o primeiro passo para o estabelecimento de um Corpo democrático.

[...] todos os corpos são diferentes, quer dizer, todas as linguagens coreográficas são diferentes (PR).

O convívio com diferentes linguagens coreográficas acabou por caracterizar uma das marcas da Dança na atualidade. Alguns trabalhos de coreógrafos portugueses têm evidenciado não só as parcerias mas também o convívio com a diferença. Como exemplo podemos lembrar os trabalhos desenvolvidos por Clara Andermatt, realizados junto a Companhia Maior³⁶ e de Henrique Amoedo junto a companhia Dançando com a Diferença³⁷. Também Rui Horta, procura integrar em suas obras diferentes artistas bem como associar distintos saberes e fazeres artísticos.

São trabalhos distintos, com pessoas e ideias diferentes mas que se assemelham pela opção à diversidade das ações, da inserção de outros saberes e fazeres à sua arte.

³⁶ A Companhia Maior é constituída por atores, músicos, bailarinos e pessoas de outras proveniências artísticas com mais de 60 anos. Esta Companhia assume-se como projeto artístico contemporâneo que procura integrar experiência com experimentação. Tem como premissa que o artista é sempre “de agora” independente de sua idade. Resgata a criação performativa por meio da inclusão e da memória (informações retiradas do site <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Teatro/Documents/Dossier%20Companhia%20Maior.pdf> em 01/02/2012)

³⁷ O Grupo Dançando com a Diferença, supervisionado por Henrique Amoedo, tem promovido ações no sentido de integrar diferentes linguagens artísticas como elemento de inclusão social de pessoas portadoras de deficiência mas não só. Estas ações inserem-se no âmbito artístico, educacional, terapêutico e ou de apoio a processos terapêuticos. Para Amoedo “a inovação e a ousadia, entre tantas outras, são características da Arte Contemporânea e conseqüentemente, estão presentes neste trabalho. Não de forma gratuita e inconsequente, mas sim com uma postura de que só poderemos contribuir para a modificação da imagem social das pessoas com deficiência se soubermos aliá-las e apresentá-las para o público, de forma a confrontá-lo com esta realidade [...] atualmente atende diretamente cem pessoas, entre crianças, jovens, adultos e menos jovens e pretendemos que continue a crescer ampliando a sua participação e competitividade no “mercado da dança” pois, de bailarinos se trata, que dançam com o corpo e não “apesar do corpo”.(informações retiradas do site da AAAIDD em 01/02/2012 <http://www.aaaid.com>)

[...] hoje está novamente nesta forma como grande plataforma de cruzamento das artes [...] o corpo da Dança Contemporânea é um corpo recente é uma emancipação de um século, do princípio do século XX não tem o peso do Verbo, da Literatura, da Música, não tem o peso das Artes Plástica, da obra construída, como discurso sobre o efêmero ela é muito jovem, e então sendo jovem permite-se convidar os outros todos a participar na sua plataforma (RH);

O Corpo coletivo é então construído por esta e nesta plataforma de cruzamentos. Saber integrar e partilhar é então necessário para transitar por estes espaços.

Na perspetiva do Pensamento Complexo, é na relação entre os diferentes saberes que reside a possibilidade de maior desenvolvimento tanto para o homem quanto para a sociedade. Neste mundo de fragmentação do conhecimento a proposta de Morin (2001, 2009) é a de religar o que está separado, aproximar os saberes compartimentados como possibilidade de superação dos processos de atomização. O desenvolvimento em rede é o exemplo.

Também nas Artes está cada vez mais evidente esta forma de pensar o seu saber e o seu fazer. O estabelecimento de redes requer, no entanto, a adoção de algumas atitudes entre seus diferentes elementos.

Santos A. (2008) tendo por base o Pensamento Complexo conforme proposto por Morin, evidenciou em seus estudos cinco princípios que considera fundamentais para que se possa religar conhecimentos e assim estabelecer redes. Estes princípios compreendem: a compreensão e vivência dos sentidos holográficos, transdisciplinares, de complementaridade dos opostos, da incerteza e da autopoiese.

Estes princípios são trabalhados em contexto de Dança na contemporaneidade e evidenciados pelos nossos pesquisados, muito embora, não o tenham feito sob estas denominações.

Percebemos que o princípio da transdisciplinaridade é consenso entre nossos entrevistados. Assim têm concebido a Dança ou o fazer da Dança em

[...] zonas híbridas de cruzamento transdisciplinar onde o corpo é o centro, onde nós, Dança, somos o centro [...] estamos a fundo na transdisciplinaridade, desde há quinze anos que estamos nesta fase de colaboração que deu origem àquilo que nós chamamos de um espetáculo transdisciplinar. A Dança tem estado no centro disto, a Dança é o centro da negociação, aliás o corpo o movimento, não tanto a Dança porque a Dança já é um corpo coreográfico, um corpo organizado (RH);

A transdisciplinaridade é um processo sem fim. Não espera um conhecimento verdadeiro como resultado de múltiplos saberes, mas a possibilidade de perspetivas de

verdades em função das ligações estabelecidas. Para alguns a transdisciplinaridade pode parecer transgressora da lógica até então estabelecida de “não contradição”, no entanto em nosso trabalho vamos concebê-la como superadora de estados cristalizados do fazer e compreender da Dança, integrando-a a uma realidade que é a própria realidade do sujeito.

A Dança nesta perspectiva, passa a articular não só sujeito e objeto, subjetividade e objetividade, matéria e consciência, simplicidade e complexidade, unidade e diversidade, mas também distintas disciplinas que trabalham estas questões sob enfoques diferenciados.

Uma das vertentes da Dança Contemporânea, exatamente porque é corpo, sempre foi fazer a ligação entre as outras áreas, eu nem sequer sou a favor propriamente de áreas, disciplinas vá lá, sou mais adisciplinar mas sim, penso que a Dança contemporânea sempre trouxe essa ventania que é evidente. (SN)

[...] com essa questão dessa mestiçagem, essa hibridação, interdisciplinar, transdisciplinar, com todas essas novas formas de compreensão do mundo e das artes então eu acho que essas pessoas estão mais livres, menos atadas ou compromissadas talvez com determinadas estéticas (AB)

A transdisciplinaridade na Dança é caracterizada pela possibilidade de fazer com que o presente esteja em permanente processo de reconstrução, e neste processo a abertura ao outro, a um novo saber, a uma forma diferente de ser, permite-lhe abrir-se ao mundo.

O Corpo em movimento de Dança amplia suas possibilidades, ultrapassa barreiras, transgride normas e padrões, supera determinismos.

É ao estabelecer relações, criar redes, conectar-se, que o sujeito pode tornar-se livre.

O Corpo em contato com o plural pressupõe uma faculdade de compreensão nova a todo momento, a experiência de passar por processos de construção e reconstrução de significados, refletir, quebrar paradigmas, é o que vai possibilitar a permanência e a vivência em diferentes contextos, quer na Dança, quer na vida.

2.2.5 – Complementaridade do Corpo Práxico e Poiético

A caracterização da práxis no contexto da Dança pode ser associada a distintos fazeres que, por sua vez, podem conduzir à ideia de uma prática utilitária, com fim em si mesmo. No entanto, ao caracterizarmos o corpo práxico e também poiético, sustentamo-nos na abordagem que a Teoria da Motricidade Humana estabelece para esta ação.

Como visto anteriormente, esta Teoria, que tem por base os estudos fenomenológicos e as reflexões postuladas pela complexidade, que entende o **todo humano na vivência de sua corporeidade** (ou podemos falar motricidade) e **é denominado um ser prático**. De tal modo compreende a práxis como condição de existência, o ser-no-mundo que integra a todo tempo os princípios de sensível e inteligível, de natureza e cultura, de ação e reflexão, o sentido do gesto e do significado, a compreensão e a criticidade, enfim, a liberdade de estar, concretamente e agir, conscientemente (Sérgio M. , 2000).

Ao assumir a ação como consciência e criticidade, procura afastar-se da ideia utilitária do movimento e aproximar-se da ideia da produção de um movimento transformador – de si, do outro e do mundo. Neste sentido **a práxis é sempre acompanhada pela poíesis, onde a geração do movimento está vinculada ao processo de criação**.

A motricidade criativa faz-se na emergência de uma intuição poiética e no acesso à imaginação, transpondo-a para a ação. Há a potencialidade para uma prática que transforma a ação que, por sua vez, transforma a prática e, mais uma vez, permite ou induz a uma nova ação.

Falar de produção do movimento em Dança é o mesmo que dizer produção do conhecimento em/da Dança. O experimentar, vivenciar o movimento, equivale ao pesquisar das Ciências. Há um questionamento sobre o Corpo em movimento, trabalham-se estratégias para o alcance dos objetivos, reflete-se os sentidos já postos, e as possibilidades de ressignificá-los. Enfim, **o Corpo em movimento de Dança, através da práxis e da poíesis, descobre e desenvolve seu conhecimento**.

Quando nossos entrevistados abordam a necessidade de experimentação do movimento como uma das características da Dança na atualidade, embora não o digam explicitamente, estão a indicar que esta Dança solicita movimentos novos, não só criativos, mas também reflexivos. É necessário que o bailarino compreenda-se como pesquisador de formas, gestos e sentidos.

Refletir o Corpo na Dança ou o Corpo que se faz Dança é interrogar a existência humana. Esta interrogação explicita a possibilidade de, na contemporaneidade, compreendermos o Ser humano como um Ser uno e múltiplo, um Ser complexo. Esta compreensão leva-nos, constantemente, a enfrentar incertezas, rever infinitas possibilidades de organização de padrões do movimento e do comportamento que se alternam entre ordem e desordem. Apresenta-nos um Corpo singular no contexto da Dança, mesmo que seja fruto de um fazer coletivo. Permite, também, pensar este Corpo como relação parte/todo onde o sentido holográfico se faz presente.

Compreender o Ser humano complexo é compreendê-lo em toda a sua possibilidade de ser e agir e aqui enfatizamos que não “é pensando que somos mas é

sendo que pensamos e que a motricidade, também ela, decorre de estruturas dinâmicas que, a cada novo movimento, nos levam a uma ordem nova” a um novo estar a um novo ser (Sérgio, 2005a, p.51).

[...] eu penso que a Dança Contemporânea sendo ela uma arte física tem exatamente esta força, esta trepidação de trazer “que corpo é que está agora” e a “dança”, e aí ponho a dança a par com a filosofia completamente no mesmo universo de questionamento, de um questionamento profundo sobre quem vamos sendo, sobre quem somos [...]
(SN)

A Dança propicia o questionamento tanto sobre o Corpo que somos quanto sobre a Dança que fazemos. Favorece a reflexão, tal qual a filosofia porém, obtém respostas diferentes desta.

A filosofia estimula o desenvolvimento de ideias originais e estas aparecem em forma de conceitos, assim tem-se que, neste campo do conhecimento, conceitos não são descobertos, são criados permitindo às ideias assumirem diferentes formas pelas quais serão reconhecidas.

Na Dança, enquanto forma de arte, há o estímulo à criação de ideias originais mas estas surgem, agora, na forma de perceptos e não de conceitos. A Arte cria perceptos para poder comunicar ao mundo as suas ideias (Deleuze & Guattari, 1992).

A aproximação destes dois campos do conhecimento – Dança e Filosofia – pode revelar diferenças e similitudes. Entre esta última, destacamos a ação criativa como autopoíese³⁸, característica comum a ambas.

[...] o conceito não é dado, é criado, tem de ser criado; não está formado, ele põe-se a si próprio, auto posicionamento. As duas coisas implicam-se, porque aquilo que é verdadeiramente criado, desde o ser vivo até a obra de arte, goza por isso mesmo de uma auto posição de si, ou de um caráter auto poiético graças ao qual é reconhecível. (Idem, ibidem, p. 17)

Esta capacidade de **fazer-se a si mesmo** é evidenciada na Teoria da Motricidade Humana quando Sérgio (2005a) afirma que é no “ato que brota criativamente a percepção da existência, compreendendo-se então que ser é agir, uma vez que é no agir

³⁸ Autopoíese tem sentido de auto produção. A palavra surgiu com a intenção de definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos (organização circular). Como diz Maturana “O que prematuramente me foi evidente neste processo foi que necessitava-se de uma palavra mais evocadora da organização do vivo que a expressão “organização circular” que utilizava desde 1965. Assim, um dia em que eu visitava um amigo, José Maria Bulnes, filósofo, enquanto ele me falava do dilema do cavaleiro Quejana (depois, Quixote da Mancha) na dúvida de seguir no caminho das armas, isto é o caminho da praxis, ou o caminho das letras, isto é, o caminho da poiésis, ocorreu-me que a palavra que necessitava era autopoíese se o que desejava era uma expressão que captasse plenamente a conotação que eu dava ao falar da organização circular do vivo.” (Maturana, H.; Garcia F.J.V., 1997, p.17-18). Maturana H, Garcia FJV. (1997). *De máquinas e seres vivos: auto poiese - a organização do vivo*. Porto Alegre (RS): Artes Médicas.

que eu me faço fazendo” (p.23). O autor ainda destaca que este fazer está encharcado de características de quem o faz, é dinâmico, não há paragens pois o Ser humano como um sistema aberto “possui uma ilimitada capacidade de inovação, assim também o ato apresenta um ímpeto criador de infinitas virtualidades” (Idem, ibidem, p. 23).

Mas a vivência do movimento não se limita ao fazer, requer o pensar sobre este fazer. É necessário compreender as possibilidades do seu agir para que possa optar entre estas, entender as escolhas e compreender tanto os mecanismos do movimento quanto o significado do mesmo em distintos contextos. A ação reflexiva caracteriza uma conduta (individual ou grupal) transformadora.

[Deve-se então] questionar profundamente toda a relação do corpo performático e do corpo criativo (MB);

As ideias pré concebidas tendem a ser reavaliadas quando o processo de questionamento é intrínseco ao movimento. Ao pesquisar novas formas, novas presenças, o indivíduo se percebe gestor e criador de suas ações. O Corpo em movimento de Dança por apresentar-se mais pesquisador acaba por ser mais criador.

É muitíssimo importante aos corpos passarem por várias experiências (PR);

Muito pesquisador de formas ou de presenças (CS);

É mais pensante, questiona mais, reflete mais, é um corpo mais presente; [...] Eu acho que hoje em dia em determinados contextos, o corpo é muito mais questionado, é muito mais instigado a criar (BG);

A Dança constitui-se assim um espaço de criação, reflexão, ação.

O bailarino/criador/intérprete insere-se em uma realidade que lhe instiga a estabelecer diálogos com a complexidade do seu ser e do seu fazer. Ao perceber-se envolvido em um processo dialógico, sente-se estimulado a estabelecer novas dinâmicas para o movimento dançante e desta forma passa a refletir sobre a realidade e suas possibilidades.

Ao vivenciar a motricidade, como presença, explora suas linguagens, atribui novos significados ao movimento ou faz uma leitura diferente do que experimentou até então. Ao reestruturar ou reelaborar suas ações constrói e desconstrói conhecimentos, neste processo possibilita desenvolver distintos mecanismos de superação.

[...] porque a dança como não é comercial, quer dizer a maior parte não é comercial, está ligada a uma linguagem de autor, própria e etc. etc. e está ligada muito às experiências, às descobertas, etc.(PR)

A práxis pressupõe a liberdade de criação e de expressão valorizando e potencializando a experiência por via da motricidade. De tal modo, o fazer prático leva a emancipação do Homem, liberta-o das amarras do convencional, dá-lhe espaço para desenvolver sua criação (Sérgio M. , 2003).

Dança como a forma de arte que é especialista do corpo, quer dizer, o corpo qualidade é da Dança; o corpo em quantidade provavelmente seja mais da educação física mais do desporto, mais gols, mais depressa, mais velocidade, mas o corpo qualitativo, não o corpo quantitativo, tem a ver muito com a Dança não é o que fazes, quanto é que corres, que altura é que saltas mas é como é que fazes o que fazes (RH)

A *práxis* solicita uma motricidade em busca da globalidade e da complexidade do ser. A Dança ao promover o movimento intencional rumo à superação permite a compreensão de si e de suas relações. O sujeito é visto como agente encarnado em processo constante de ação e reflexão sobre a ação o que lhe possibilita ser um ser de transformação.

O estímulo à criticidade promove o desenvolver de uma criatividade emancipadora, manifesta através do movimento que traz em si o pensar, e o sentir. Sérgio nos diz que todo o ato criativo deve ser emergência de esperança, “designadamente para quem se sente em movimento, para quem deseja ardentemente [...] uma *práxis* emancipadora” (2005a, p. 56).

[...] o corpo da Dança Contemporânea é um corpo recente é uma emancipação de um século, do princípio do século XX não tem o peso do Verbo, da Literatura, da Música, não tem o peso das Artes Plástica, da obra construída [...] sendo jovem permite-se convidar os outros todos a participar na sua plataforma e portanto é um laboratório. As criações da Dança Contemporânea são um laboratório artístico mais avançado hoje em dia em termos históricos, em termos do que é a Dança e em termos do que é a Arte (RH).

Pela percepção de nossos entrevistados podemos inferir que, hoje, se faz necessário compreender o Corpo que dança como um Corpo que experimenta, que reflete sobre sua experiência, estabelece trocas e, a partir de suas reflexões e partilhas, sente-se estimulado a criar, a propor novas formas de fazer, de vivenciar, de pensar e sentir o movimento em Dança.

Esta compreensão leva-nos a assumir a *práxis* e a *poiésis* como condição de existência deste Ser que é Corpo e deste Corpo que é Dança.

O Corpo é visto então como um **Corpo de possibilidades**, de novos lugares, estados, organizações e relações.

Passamos agora a discorrer sobre este Corpo de/das possibilidades. Para tanto, tomaremos por base as características, evidenciadas em nossa pesquisa, das percepções sobre o Corpo associadas às construções artísticas.

2.3 – A conceção do Corpo de possibilidades – aproximações à experiência estética e à construção do Corpo artístico. O Corpo que é projeto

O Corpo que **está** e que **faz**, o Corpo que é **presença e processo**, foi caracterizado por ser um Corpo integrado social e culturalmente, e não se quer alienado, pelo contrário, está atento a olhar e a tentar perceber o mundo à sua volta. Insere-se nele e traz em si a marca da diversidade uma vez que esta é a marca da contemporaneidade.

O “corpo é a caixa-de-ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época” daí percebermos a necessidade de torná-lo aberto, estimulando ao máximo sua sensibilidade de modo a “despertar nele todos os seus poderes de hiper-percepção e transformá-lo em uma máquina de pensar” (Gil, 2001, p. 212).

Ao abrir-se para a realidade o Corpo tanto pode acolher o que esta tem para oferecer bem como contribuir para modifica-la por meio de suas produções.

O Corpo ao abrir expõe e se expõe. Busca compreender o que o move ou o que o imobiliza, procura pelas suas origens, pela origem do seu gesto, pela origem do seu querer, não somente para encontrar-se mas principalmente para superar-se e neste trânsito depara-se com o caos e com a vontade de organizá-lo. Qualquer nova organização altera o contexto, a desordem instala-se e o bailarino pode enxergar uma nova situação caótica, uma nova possibilidade de organização, de realização, uma nova possibilidade de devir.

Esta forma de compreender o Corpo que/na Dança está presente no discurso de nossos entrevistados e se constitui em um dos vários estímulos que possibilitam suas criações.

A Dança, neste momento, quer dizer a Arte realmente, está muitas vezes na fronteira da reflexão. Mas eu penso que a Dança hoje tem um papel muito importante num sinalizar do problema, de um diagnóstico. [...] Não irá propriamente solucionar nada porque não é o seu papel, é meramente uma forma artística que irá refletir uma angústia que é a angústia do criador. A Dança, como forma de arte, fará o seu papel que é problematizar e tentar relativizar com uma certa distância crítica um problema (RH).

Para que possa cumprir com este papel o Corpo precisa estar preparado, aberto, desimpedido para a utilização do aparato tecnológico, para a experiência junto às diferentes técnicas, para as distintas propostas de organização do movimento, para o confronto de ideias, para as linguagens mediáticas. Para que possa por em discussão todo o contexto onde, hoje, o Homem se insere, deve viver a experiência de forma crítica e sensível e, à partir daí, estabelecer a partilha.

Hoje o Corpo que dança não nega as artes populares, a cultura e o espaço da rua, das cidades, o livre-trânsito do movimento entre as novas tecnologias e as antigas artes orientais ou entre a literatura e a Dança.

Este Corpo também deixa de ser a referência bem como deixa de referenciar o que antes era visto como central e/ou periférico. Desmonta as hierarquias e as arbitrariedades pois entende que, dependendo do momento e do contexto, não há lugares e/ou posições fixas e estáveis. No entanto, reconhece que existem posições e lugares e que estas podem contribuir para a constituição não só de um **Corpo possível** mas também de um **Corpo de possibilidades**.

Ora, o Corpo [...] “é condição de possibilidade inteiramente nova, original e poderosa até no próprio mundo da cultura” (Sérgio M. , 1996, p. 90). É aqui que o concebemos como Corpo Artístico. Este vai revelar-se **múltiplo e mutante**, um Corpo que “se propõe e se ex-põe a outros corpos, com os quais com-põe o mundo interpessoal e comunitário [...] é a evidência de uma dialética incessante corpo-outro, corpo-mundo, corpo-coisa” (Idem, ibidem, p.92).

As reflexões de Louppe (2000) sobre a presença de corpos mestiços, corpos híbridos ou ainda corpos ecléticos, e também as de Siqueira (2006) sobre corpos urbanos, corpos identidade, corpos imagem, corpos desconstruídos, corpos em risco, o corpomídia de Katz (2002, 2005, 2010) ou a impermanência dos corpos apontada por Greiner (2005), entre tantas outras abordagens construídas tendo por base o fazer da Dança na contemporaneidade, caracterizam as múltiplas possibilidades de um Corpo artístico se presentificar.

É também por meio destas abordagens que podemos perceber, cada vez mais, a impossibilidade de compreender o Corpo que Dança sem antes compreender a pluralidade no/do fazer artístico.

Oliveira (2007) ao desenvolver estudos sobre o Corpo enquanto linguagem cênica na construção espetacular apresenta o que parece ser, em sua concepção, o anúncio de um Corpo contemporâneo:

Um corpo que se situa num plano de vida, energeticamente forte mas virtualizado. Um corpo que atinge o máximo de energia e de performance técnica (arte, desporto) mas que não se reorganiza sobre seus afetos e o sentido, relegando para segundo plano um corpo subjetivo e criador. Uma das características deste corpo é a perda de sua organicidade, surgindo em seu lugar o virtual; este virtual caracteriza-se, fundamentalmente, por não haver uma experiência do corpo. (Idem, ibidem, p.70-71)

As análises de nossas entrevistas mostram que esta experiência do Corpo é essencial para o desenvolvimento da Dança na contemporaneidade. Embora em alguns

momentos reconheçam sua *ausência*, nossos pesquisados indicam **a necessidade de sua presença no fazer artístico da Dança**. Enfatizam, no entanto, **a presença de um Corpo ressignificado**.

A presença do Corpo, como condição de Dança, é ampliada e passa a *incorporar* os corpos dos objetos, dos espectadores, bem como os corpos virtuais, localizados além do espaço físico original. No nosso tempo, tudo é agora, nada é aqui.

Atualmente o Corpo na Dança passa ao longe das ações institucionalizadas e, ao assim fazer, traça uma linha de fuga esquivando-se ao máximo das aproximações a um referencial pré concebido sobre o que é e como deve se comportar. Mas pode, em outros momentos, aproximar-se destas referências sem, contudo, ficar restrito ou aprisionado a elas.

O Homem, hoje, assume-se livre e consciente e não mais quer se deixar prender às amarras de uma natureza determinista.

A questão que colocamos neste contexto recai, no entanto, sobre a produção destes corpos e sobre a capacidade de analisar e reorganizar os movimentos em situação de Dança, sem negar o conhecimento produzido mas, transpô-los e por meio deles, superá-lo. Espera-se que o bailarino/criador/interprete/formador seja capaz de refletir o que foi até agora desenvolvido e, assim, propor modos de superação.

A Teoria da Motricidade Humana possibilita a compreensão deste Corpo que Dança reivindicando uma verdade que não é somente noética uma vez que toda significação é reportada ao Corpo e está comprometida com uma “relação/criação entre o pré existente à reflexão e o refletido” (Sérgio M. , 1996, p. 93).

Se, como abordamos anteriormente, o Corpo é a pessoa e a pessoa é a Dança, deve então ser compreendido de modo a totalizar tanto o que foi quanto o que está e, mais ainda, integrar a possibilidade do que pode vir a ser.

Estabelecer relações entre os diferentes campos das Artes, entre as novas tecnologias, as descobertas científicas, as vivências populares, e outras questões, contribui para arquitetar e fundamentar a construção de caminhos viáveis à efetivação destas experimentações. Aqui percebemos que **o Corpo se faz projeto**.

Ao aproximar o conhecimento científico do fazer artístico projetamos e construímos pontes que permitem fluxos de informação em uma via de mão dupla. De tal modo,

A ciência pós-moderna, ao sensocomunicar-se, não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento se deve traduzir em autoconhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida. (Santos B., 2007, p. 57)

Para Sérgio (1996) fazer ciência é um ato poético e, como tal, deve ser vivido dado que

[...] o real é complexo, com quantidades enormes de unidades e de interações, que desafiam as nossas possibilidades de cálculo e, assim, semeiam a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados – ora, conhecer a complexidade já não pode fazer-se na linha de um empirismo rígido em que era só o objeto, num silêncio espesso e álgido, a construir o sujeito, porque também é o sujeito a criar o objeto. (Idem, ibidem, p.12)

O processo criativo é um exercício de compor e recompor que coloca o sujeito em movimento, em trânsito. Possibilita a quem o desenvolve vislumbrar vários caminhos, várias possibilidades de organizar o caos. Este mesmo processo permite reconhecermos que ao propor uma organização contribuímos para uma nova “desorganização” uma vez que nada é certeza, tudo é possibilidade. A Teoria da Motricidade Humana nos indica que é disto que precisamos: transitar por muitas possibilidades, entendê-las e criá-las.

Foi assim que ao refletirmos sobre o Corpo como Movimento de Dança pudemos caracterizá-lo como “motricidade” e associá-lo a um Ser em trânsito sempre em busca de querer ir mais para poder ser mais. Pretendemos agora pensar o Corpo como Arte, ou melhor, compreender o Corpo artístico vivido no movimento da Dança. Pretendemos ainda direcionar nossa abordagem para o campo da experiência estética entendendo ser este seu espaço de produção.

Para a compreensão deste Corpo artístico ampliamos nosso aporte teórico e fomos buscar nos estudos desenvolvidos por Shusterman (1998) uma abordagem sobre o fazer artístico que permitisse a integração das reflexões de nossos entrevistados à arte, a ciência, a motricidade, a estética e a complexidade.

Os estudos de Shusterman possibilitaram uma nova leitura dos trabalhos de John Dewey (1859 - 1952)³⁹ sobre as artes, de modo geral, e a estética, de modo específico. Por entender que o pragmatismo apresentado por este autor combina tanto a “[...] clareza crítica, presente em uma estética analítica, quanto o reconhecimento do poder cognitivo, ético e experimental da arte, próprios de uma estética continental [...]” (Shusterman, 1998, p. 09), enxergamos aqui um caminho viável para o desenvolvimento de uma estética contemporânea.

³⁹ Para aprofundar estas questões poderão ser consultadas as principais obras de John Dewey utilizadas por Shusterman para compor seus trabalhos:

Dewey, John. (1934) *Art as Experience*. NewYork: Dial Press. E Dewey, John. (1929) *Experience and Nature*. La Salle I II: Open Court. (Shusterman, 1998, p.22).

Sob esta perspectiva podemos também olhar para a experiência estética como sendo a experiência de um Corpo vivido e, de tal modo, pode ser compreendida como a experiência do Ser no mundo.

A teoria da Motricidade Humana favorece a concepção da experiência estética como a dimensão infinita do possível e neste sentido podemos vinculá-la ao que Sérgio (2000) chama de “cinefantasia”.

Para Feitosa (1999) a cinefantasia “é inseparável da visualização criativa, sendo este o primeiro momento para a realização do sonho. [...] É a característica humana de ver o que não existe e criar a realidade” (p. 92). Para a Teoria da Motricidade Humana a experiência estética está inserida no campo axiológico, mas também pode ser compreendida como percurso ontológico, uma vez que instiga a descoberta de quem se é, ou a possibilidade de desvelar a essência em tudo o que cria.

Se a motricidade humana surge como o comportamento de uma história pessoal concreta, onde o instinto, o afectivo e o poético princípio do prazer adquirem papel relevante, a cinefantasia é o inconsciente motor que permite ao homem vivenciar-se não tanto como estrutura estruturada, mas sobre o mais como estrutura estruturante. (Sérgio M. , 2000, p. 154)

A essência e o valor da arte residem no desenvolvimento de uma atividade experimental na qual os objetos artísticos são criados e percebidos. A arte passa então a ser observada, também, “como qualidade da experiência” (Idem, ibidem, p.258).

A experiência estética propicia o envolvimento pleno do Ser humano provocando sentimentos e sensações difíceis de serem percebidos em outras situações. Possibilita uma “formulação de nossas concepções de sentimentos e nossas concepções de realidade visual, factual, e audível, em conjunto. Nos dá formas de imaginação e formas de sentimento inseparavelmente” (Langer, 2011, p. 412).

A experiência estética pode clarificar e organizar a “própria intuição” uma vez que possui a “força de uma revelação e inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não [necessite] suscitar qualquer trabalho intelectual consciente” (Idem, ibidem, p.412).

É possível, no entanto, que **a experiência estética possa se apresentar como um paradoxo** uma vez que associa um pensamento pragmático, intencional, à estética que normalmente é concebida como uma ação voltada para ela mesma, sem uma finalidade definida (Shusterman, 1998).

A proposição desta abordagem, em nosso trabalho, sugere a necessidade de superar uma conotação de oposição entre prática e estética.

Em uma abordagem neo-pragmatista apreendemos a importância de compreender a estética para além dos limites que lhes foram designados pela filosofia.

As barreiras devem ser transpostas de modo a permitir que esta estética possa tornar-se muito mais significativa e abrangente.

Pensar a Dança como experiência estética, na abordagem proposta por Shusterman e sob a perspectiva da Teoria da Motricidade Humana permite contemplar/vivenciar/refletir os saberes direcionados ao fazer artístico sob um olhar complexo e entender que esta experiência não está e nem pode ser fechada é, antes, um evento móvel, por vezes frágil e até mesmo efêmero assim como o é a Dança:

[...] brevemente experimentado no fluxo atravessado de tensões contraditórias e desordenadas, momentaneamente dominadas. É um processo em desenvolvimento que ao atingir seu ponto culminante, dissolve-se na corrente da experiência seguinte. Ela nos impulsiona ao desconhecido e nos convida a construir uma nova experiência estética. (Shusterman, 1998, p. 267)

Podemos então questionar: como preparar o Corpo para que possa vivenciar esta experiência e fazer emergir um novo movimento da Dança na contemporaneidade?

Que saberes e fazeres são imprescindíveis para que a presentificação da Dança seja um acontecimento que integre tanto a objetividade quanto a subjetividade do bailarino em cena?

O que é necessário priorizar na construção deste Corpo, ou melhor, será necessário priorizar alguma questão em especial?

Batalha (2004) sugere que a Dança possa ser vista, entre outras dimensões, enquanto escrita e leitura que conecta e relaciona, através do movimento intencional, os indivíduos ao seu meio, aos outros e ao mundo. A experiência estética permite a emergência de significados de pensamentos e de linguagens e tanto pode ser própria e única quanto coletiva e múltipla. Por meio desta todos são chamados à reflexão e a um posicionamento atuante frente a sua Arte, frente a sua Dança, frente a sua Vida.

Compreender os aspetos e/ou mecanismos de constituição deste Corpo artístico é desafiante. Os estudos têm mostrado que os elementos constituintes destas análises normalmente incidem sobre a dinâmica, o tempo e o espaço da ação (Bernard, 2001; Fazenda, 1996; Greiner, 2007; Lepecki 2007; Louppe, 2000, Siqueira, 2006).

Neste sentido, fomos instigados a questionar como são estabelecidas as relações com a técnica, com a criatividade, a interpretação, expressividade entre outros elementos presentes no fazer artístico. Buscamos perceber como nossos entrevistados constroem, hoje, os seus caminhos em Dança e mais, tentamos compreender o que os motiva a continuar desbravando suas trilhas.

A diversidade de possibilidades em se compreender e desenvolver a Dança é a característica de maior consenso entre os estudiosos desta área. Esta diversidade ecoa

nos corpos de quem dança, reverbera na construção coreográfica, altera a estética, transforma o Ser e reconstrói a Dança.

Ao assumirmos a Dança como presença e processo conseguimos identificar a complexidade que lhe é própria. Ao concebê-la também como projeto, torna-se possível perceber os agenciamentos que ela promove mas dos quais, também, é resultante (Britto, 2010).

A Dança como presença, processo e projeto permite enxergar para além de uma linearidade que pode, por vezes, tentar configurá-la como ordenação de seus componentes em um tempo e espaço.

Como estão a ser construídos os corpos artísticos para que possam vir a se tornar corpos de possibilidades? Como estão a ser organizados os seus elementos?

Chamamos de Corpo artístico aquele que intencionalmente se dispõe para a realização e/ou desenvolvimento da Dança enquanto Arte. São muitos e variados os elementos que contribuem para a sua constituição.

Pudemos identificar o posicionamento de nossos entrevistados quanto as relações estabelecidas junto ao campo de desenvolvimento técnico, expressivo, interpretativo e processual imprescindíveis para a construção do Corpo artístico.

Optamos em indicar a predominância de um enfoque sobre determinados grupos de elementos constituintes deste Corpo artístico e lembrar que, estes transcendem a nossa organização.

A Dança vista como Arte absorveu muitas de suas premissas – da Arte – e entre elas, uma relação bastante íntima com a técnica. “Se arte, em sua origem etimológica, é ofício, então, corresponde a técnica, à utilização sistemática de meios para atingir um fim. O artista usa a técnica para atingir um fim, o de expressar-se” (Siqueira, 2006, p. 90).

Não há como negar que o desenvolvimento da técnica possibilita o aprimoramento do movimento o que, por sua vez, pode facilitar o alcance dos objetivos propostos pelo artista. Mas há também que ressaltar que o movimento técnico tende a ser um movimento restritivo uma vez que delimita as condições para a execução de uma ação motora enquadrando-as em formatos/modelos pré concebido ou em diretrizes específicas.

Bem sabemos que a técnica pode levar a uma padronização do movimento do Corpo que por sua vez pode aprisionar ou moldar o sujeito em uma sociedade de massificação e alienação (Foucault, 1999). No campo específico da Dança os estudos de Foster (1996; 1997) evidenciam esta questão e indicam a necessidade de desfazer as meta narrativas construídas neste contexto que, entre outras questões, objetivam indicar um alinhamento específico ao Corpo de modo a torná-lo “adequado” para a Dança.

Strazzacapa (2009) nos lembra que as técnicas, quando desenvolvidas em contexto de Dança, quase sempre tinham por finalidade a estética, ou melhor, buscavam, por meio de uma organização padronizada dos movimentos, adequar as ações de quem os executava à concepção pessoal de determinado criador. Evidencia esta estratégia junto as escolas de dança moderna como Martha Graham, José Limon, Merce Cunningham, entre outros que, ao negarem o Ballet Clássico, colocaram uma outra forma de agir no seu lugar e de tal modo acabaram, também eles, por reforçarem uma visão objetivada deste Corpo.

O intuito do desenvolvimento de suas técnicas de dança era estético-criativo. Os coreógrafos não estavam necessariamente preocupados com o corpo, nem com a individualidade de cada dançarino. Ao contrário, o dançarino dever-se-ia colocar à disposição do coreógrafo, anulando, se preciso (e possível) fosse, suas características pessoais. (Idem, ibidem, p. 49)

É possível perceber que a técnica, em contexto da Dança, pode apresentar-se como estratégia de alcance dos objetivos propostos (tanto pelo bailarino quanto pelo coreógrafo) ou como mecanismo de dominação dos corpos, o que reforça a ideia de reprodução (muitas vezes alienada) de um saber ou de um querer.

Ao buscar compreender qual a relação estabelecida pelos nossos entrevistados com o fazer técnico na construção de um Corpo artístico deparamo-nos com posicionamentos diversos.

As abordagens sobre a utilização da técnica podem, em um primeiro momento, parecer antagônicas mas, posteriormente, percebemos que apresentam pontos de convergência. Se por um lado temos uma defesa enfática da utilização e do domínio de técnicas corporais específicas como condição para o fazer da Dança, por outro temos posicionamentos que questionam se realmente é necessário utilizar-se das técnicas instituídas para que se possa dançar. Uma terceira posição é também apresentada e indica a necessidade de adequação das técnicas às características próprias de cada sujeito e, também, em relação a cada Dança.

Quando refletem sobre a execução do movimento de Dança ou sobre a preparação/formação do bailarino temos posições controversas mas que convergem em direção à necessidade de reconhecerem as possibilidades de agir do Corpo por meio de práticas conscientes, críticas e diversificadas.

Paulo Ribeiro defende a relação com a técnica como condição para o desenvolvimento da Dança:

A técnica é essencial. A técnica é completamente essencial. [...] a técnica é essencial, fulcral, é como... não sei, como a educação, conhecimentos, por aí afora, não há escapatória possível (PR);

A técnica é aqui compreendida como base, um suporte para a realização do fazer artístico. Paulo Ribeiro entende, no entanto, que não é apenas o domínio de uma técnica que deve predominar na formação do bailarino, acredita que o envolvimento com a diversidade de experiência é o mais adequado para a Dança que hoje desenvolve.

Eu acho que são “técnicas”, eu acho que para a Dança contemporânea não há nenhuma técnica só, por si valer, quer dizer, são técnicas, cada técnica tem uma função específica, e eu acho que é importante passar um pouco por todas [...] o clássico é bom porque nos dá um certo virtuosismo, uma consciência física de nós próprios mas em relação às linhas não é, em relação, digamos, à forma como nós nos escrevemos no espaço, mas é sempre muito regular. O Cunningham já desdobra isso completamente, tem imensos conceitos da forma como nós nos inscrevemos no espaço e depois tem contagens, coisas difícilíssimas, e depois em termos de reprodução do corpo a dificuldade, o virtuosismo... é realmente preciso uma grande formação para isso. Agora, temos outras técnicas, que também são importantes como os Realese os Contacts a própria técnica Limon também é importante é... hoje em dia há coreógrafos que já têm sua própria técnica a partir da experiência que tiveram mais vasta e que foram codificando as suas coisas e no fundo acabam por ter uma técnica que é um pouco um... um somatório e uma resolução das várias, daquelas várias técnicas que foi passando ao longo da vida. Portanto eu não acho que haja uma técnica, há sim várias técnicas, aliás se nós olharmos para as grandes escolas de Dança, na minha altura havia o Mudra do Bejart em Bruxelas, agora, por exemplo, a escola da P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) de Anne Teresa De Keersmaeker que funciona muito bem e, se nós formos ver, eles não têm..., eles aprendem milhares de coisas até percussão eles aprendem e... portanto são técnicas, nós temos que ter é uma aprendizagem vasta e não uma unidirecional (PR).

Pela abordagem explicitada podemos inferir que é pela multiplicidade de informações provenientes de cada uma das técnicas experimentadas por aqueles que fazem Dança, que torna-se possível organizar o conhecimento e deixando-o próprio, singular, mesmo que seus movimentos tenham como referência as técnicas institucionalizadas.

Mais do que o domínio de cada técnica em especial, é a capacidade de transposição de um determinado tipo de organização para outro que está a ser priorizado. Não mais a técnica pela técnica, pelo domínio de um padrão de movimento específico, mas **a técnica como possibilidade de explorar a diversidade do**

movimento, a flexibilidade adaptativa a padrões pré-determinados bem como a diferentes contextos ou, ainda, a lógicas cada vez mais inusitadas.

Por outro lado, temos posicionamentos que indicam a necessidade de um afastamento das técnicas formais de Dança. É o que verificamos nas falas de Margarida Bettencourt e Bernardo Gama.

[...] Conheço vários bailarinos que nunca passaram por técnicas formais, passaram sempre por coisas mais “body mind centering” ou outras coisas menos formais. Mas nós ainda vamos mais longe, achamos que eventualmente pode-se prescindir de qualquer tipo de técnica no sentido de [necessitar] haver uma formação contínua numa técnica específica. (MB)

[...] Pensava eu que a técnica era realmente uma condição “sine qua non” para o corpo poder se expressar. Mas enfim, a vida vai nos transformando também não é, modifica um bocado o nosso pensamento e hoje em dia penso que para comunicarmos uma ideia um conceito, inseridos em um objeto artístico, essa técnica torna-se um bocadinho menos relevante [...] Talvez se você me perguntasse há dez anos atrás eu dissesse assim: a técnica é imprescindível. Hoje em dia, eu sou mais permeável a isso. (BG)

Tanto Bernardo Gama quanto Margarida Bettencourt enfatizam que foi por meio de suas vivências que puderam alterar a forma como se relacionam, hoje, com o domínio técnico.

No caso de Margarida Bettencourt ao explicitar sua posição quanto a utilização (ou não utilização) da técnica para a construção do Corpo artístico esclarece que sua vivência, seu percurso, foi construído em função de suas buscas pessoais, de suas oportunidades e o fato de ter passado por técnicas distintas não deve ser visto como única referência pelos bailarinos de hoje, assim como não deve ser repetido como um modelo de formação em Dança.

Também na abordagem de Bernardo Gama é possível perceber que a sua experiência/vivência proporcionou-lhe reconsiderar suas convicções referentes ao fazer artístico e sua vinculação com a técnica. Ambos, no entanto, **ao construírem seus discursos indicam a necessidade de vivenciar, de forma crítica e diversificada, seus corpos em movimento.**

De modo especial Margarida Bettencourt indica sua aproximação a outras formas de vivências corporais que, até então, não tinham nenhuma relação com a Dança. Percebemos pela sua abordagem que **uma vez que não existem receitas prontas para a preparação do Corpo artístico, ele deve ser trabalhado e construído de acordo com as necessidades de cada um e, neste contexto, todas as experiências que levem o indivíduo a refletir sobre suas ações, sobre o seu Corpo, sobre a sua Dança, são válidas.**

[...] não existe uma receita hoje em dia, por quê? Porque é tão vasto o que se pode fazer, é o que eu estou a dizer, eu posso ir buscar um atleta da alta competição e de repente querer fazer uma peça com ele. Faz-se as peças com as pessoas que... com dificuldades motoras, com dificuldades mentais, com autistas, faz-se com toda a gente, portanto cada vez é mais difícil encontrar-se essa solução e eu acho que passa por encontrar formas de desenvolvimento em que as pessoas... não é ensinar a dançar, mas é ensinar a pensar [...] já não é uma coisa técnica, de conseguir fazer isso ou fazer aquilo, mas pensar, e aí poder escolher o que vai querer fazer ou o que quer conseguir fazer, ou o que quer ir fazer, ou etc. portanto aí chegamos outra vez e estamos a chegar, voltamos a chegar, portanto eu acho que é uma evolução [...] eu já fiz preparações para espetáculos em que, por exemplo, meu treino era nadar, fazer Chi Kung, e depois fazia uma improvisação no estúdio para aquecer e era meu treino. Mas posso variar e aceito treinos de outras pessoas que possam ser uma coisa completamente diferente. Já fiz treinos de jogging, já fiz espetáculos em que precisava de muita estamina e então fazia jogging e conheço muita gente que faz jogging também, portanto é essa coisa, o conceito de técnica também mudou muito, o que é que a gente quer? [...] Portanto é esse questionamento que é ótimo (MB).

Esta abordagem leva-nos a conjecturar que a Dança pode prescindir de uma técnica formal para ser desenvolvida mas não “abre mão” de utilizar estratégias que permitam ao bailarino conhecer suas possibilidades de agir e reconhecer-se Corpo, em movimento intencional, na construção de um objeto artístico.

A técnica passa a ser entendida como estratégia para o conhecimento pessoal, conhecimento do Corpo, conhecimento da Dança. Sofia Neuparth fala da técnica neste sentido:

[...] eu penso que as técnicas não são necessárias para que um bailarino seja um bailarino, ou um dançador seja um dançador, mas penso que o estudo diário do corpo, estudo prático e diário do corpo, é fundamental e eu posso chamar disciplina, para mim não assusta nada chamar disciplina, é... poderia talvez chamar de cadência, se alguém quisesse, porque não tem a ver com uma imposição que vem de fora para dentro [...] (SN).

Compreender as técnicas como meio de favorecer uma maior percepção do Corpo, do movimento e do sujeito é entendê-la como estratégia de superação.

A vivência de técnicas diversificadas permite concretizar ideias e transpor saberes. O sujeito torna-se o responsável pelo seu percurso, utiliza-se do conhecimento já produzido como base para a produção de um conhecimento que lhe seja próprio. O

movimento técnico deixa de ser concebido apenas como um movimento repetitivo, mecânico, moldado para tornar-se, especulativo, criativo, inovador.

Integrar estas formas de compreender a técnica é possível quando temos por base a Teoria da Motricidade Humana pois esta vai nos ajudar a construir um *Savoir Faire* que compreenda igualmente um *Savoir Créer*. Permite-nos ampliar a noção do saber-fazer que passa a integrar a capacidade de articular os movimentos do Corpo às ideias, a um tempo e a um espaço específico e também favorece à criação de novas formas de agir e deslocar-se neste mesmo tempo e espaço.

O ser criativo ou a criatividade deixa de ser uma atitude ou ação específica dos criadores/coreógrafos e passa a constituir não só a construção da obra como do Corpo artístico. Na Dança também a eles, aos bailarinos e intérpretes, é aberto o espaço de criação.

Este espaço sempre existiu, só não era explorado ou entendido como tal. Se pensarmos que a cada movimento executado o bailarino tem a possibilidade de colocar a sua marca, a sua característica, podemos dizer que ele sempre esteve a criar.

[...] tudo é criatividade não é, até mesmo um gesto que vai ser repetido eu posso repetir aquele gesto com uma outra intenção com uma outra cor com uma outra densidade de movimento e aquilo vai ser um ato criativo [...] (BG).

A forma de conceber e desenvolver o gesto da Dança passa a ser singular. Mas não só. Uma outra característica interessante que pudemos identificar na construção deste Corpo artístico é a relação de troca, partilha e colaboração entre os bailarinos.

[...] o fato de o coreógrafo ter a ideia e depois pedir ao bailarino para fazer o movimento isso já é criar coletivamente, apesar de a ideia ser do coreógrafo. [...] a ideia é do coreógrafo, ele que criou aquela ideia, aquele cenário, mas é o bailarino que está a fazer o movimento dele. Por isso aí já é... se for nesse sentido se o coreógrafo trabalhar assim, acaba por ser sempre um trabalho coletivo, porque apesar da ideia ser minha são os bailarinos que vão dançar. Era individual se eu fizesse tudo. Faço-me entender? Mesmo que eu não tenha criado o movimento e que eu tenha feito o movimento que o coreógrafo fez, eu estou a criar o movimento que ele fez para mim no meu corpo. Por isso acaba por ser sempre um trabalho coletivo (OR)

O movimento em Dança tende a ser singular, mesmo que seja um movimento reproduzido, desde que o executante o assuma como seu. Neste “trabalho coletivo” evidenciamos um estreitamento das relações. Ora, como já foi discutido nesta tese o Corpo é um Corpo de relações então a ação criativa perpassa a

capacidade de integrar os elementos destas relações bem como pode organizar novas estruturas por meio destas.

[...] qualquer situação criativa passa por relações, criar relações e desenvolvê-las é o essencial e portanto, a partir daí começa-se a ter contacto, e isso é importante para a formação do corpo, por perceber-se que o corpo vive de relações, não está sozinho, não está fechado, nós vivemos das relações [...] eu penso que hoje em dia acontece mais a criatividade em termos coletivos, das pessoas se juntarem e criarem coisas em conjunto (MB)

Por um bom tempo tivemos a criação em Dança como algo solitário, individual, eram as obras de autor o que prevalecia. Hoje, as parcerias e colaborações já podem ser consideradas características desta Dança.

[...] sobre esse entendimento, de que mesmo que a gente trabalhe como autor solitário no seu solo na produção de um discurso próprio, a gente se estrutura em rede né, então a gente passa a ter uma relação diferente com as pessoas que estão em torno da produção, para poder [fazer com] que a obra se concretize [...] (AB)

Eu penso que a criação é sempre colaborativa [...] o que não quer dizer que todos nós, cada um de nós, no processo de criação, não precise de resgatar espaços de solidão, mas solidão não é isolamento, é sempre colaboração. Portanto eu penso que ninguém vive sozinho e ninguém aprende e cria sozinho. (SN)

O estabelecimento de redes, os processos colaborativos de criação, podem ser compreendidos, pelas propostas de Morin (2001; 2002) como uma necessidade para a construção do conhecimento uma vez que não estão limitados a uma só área. As trocas são necessárias para a sobrevivência e permanência de um sistema aberto e auto-organizado.

Britto (2010) enfatiza que as relações interativas estabelecidas pelos corpos, em qualquer situação de vida, são orientadas por “diferentes princípios lógicos de associação movida por inúmeros e concorrentes fatores de desejos e necessidades” (p.186). Neste sentido entende que os processos criativos podem modificar os padrões de comportamento, uma vez que trabalha com uma rede de informações ilimitada, possibilitando a emergência de novos conhecimentos e sínteses que darão suporte para novas criações. “É uma dinâmica de reorganização contínua das configurações existentes, pela ação dos seus relacionamentos” (Idem, ibidem, p. 186).

O posicionamento de nossos entrevistados frente a esta questão pode ser utilizado como exemplo da consolidação de uma nova estratégia para o fazer/desenvolver da Dança. **O intérprete criador é hoje uma realidade e o coreógrafo abre-se à colaboração pois já não vê apenas corpos a reproduzir uma ideia mas**

peças que possibilitam novos sentidos e formas às criações. O coreógrafo busca modos de organizar a ação possibilitando que a comunicação aconteça.

[...] nós viemos de uma forma de colaboração em que sempre nos habituamos a negociar portanto é normal negociar e portanto a partir do momento em que entramos em uma lógica horizontal e não vertical, não de autor que impõe mas de colaborador que discute, neste novo teatro, nesta nova dança, existem novos protagonistas [...] o coreógrafo tem que ser, fundamentalmente, um grande agilizador de relações. (RH)

A quebra de hierarquias e o estabelecimento de relações cada vez mais horizontais, a superação de práticas pré-estabelecidas, o desenvolvimento de novas estratégias para agir, o estabelecimento de novos e/ou diferentes formatos/combinções do movimento na Dança nos levam a assumir que **todo Corpo artístico é um Corpo que busca saber fazer. Ao evidenciar o *Savoir Faire* em Dança, o fazemos de forma ampliada integrando desde o domínio técnico, até os reflexivos, críticos e criativos.**

A todo momento a criatividade passa a estar presente no comportamento do bailarino. Ela necessita ser explicitada e ou partilhada para que possa ser reconhecida como tal.

Ao assumir a criatividade como elemento constitutivo do Corpo artístico a vemos como forma de produção do conhecimento em Dança. As premissas para que possa ser reconhecida como tal são as mesmas adotadas para os demais campos do conhecimento.

Para Sales (2008) a produção criativa é própria dos indivíduos mas não pode ficar restrita a eles uma vez que se faz necessário estabelecer a partilha deste saber para que possa ser reconhecido como novo. A criatividade vincula-se à comunicação, ou seja, o processo criativo requer que o sujeito ao refletir sobre qualquer questão e estabelecer um “novo” entendimento sobre ela possa também organizar uma forma apropriada de a apresentar. Embora sejam processos distintos são interdependentes. Assim, “a criatividade reflexiva própria de nossa sociedade não pode ser pensada de maneira determinista e independente da interação permanente do indivíduo em redes e instituições” (Idem, *Ibidem*, p. 35).

Temos evidenciado as diferentes relações estabelecidas em contexto de Dança que envolvem além dos bailarinos e coreógrafo também o público. Ao construir o Corpo artístico ou ao criar a sua obra, o bailarino tem a consciência de que será observado, lido e interpretado por alguém e vai buscar caminhos, alternativas, para que sua verdade seja conhecida. É perceptível a capacidade expressiva/comunicativa deste Corpo em movimento de Dança.

Não estamos aqui dizendo que o bailarino vai criar em função de um público, não é esta a questão, mas sim que ele tem a consciência do estabelecimento desta

relação, a sua importância no processo de legitimação de sua arte e ainda, o quanto um Corpo em cena pode comunicar.

[...] o corpo do bailarino ou do dançador comunica sim e penso que seria interessante, pelo menos eu dedico-me a isso, apurar exatamente a forma de comunicação da presença do corpo com o observador. Só essa co-presença em um determinado espaço, já penso que é extremamente enriquecedora e produtora de conhecimento. Se o bailarino comunica uma determinada mensagem já eu tenho dúvidas grandes mas isso também tem a ver com... eu não penso também que a linguagem tenha sido criada para comunicar portanto... no sentido de comunicar uma mensagem. Comunicar sim [...] (SN)

Em uma dimensão onde a obra artística se efetiva com distintas possibilidades de abertura (Eco, 1971) talvez não haja a necessidade de evidenciar uma “mensagem” específica até porque, cada indivíduo ao relacionar-se com o objeto artístico, que neste caso é o Corpo em movimento de Dança, o interpretará à sua forma.

[...] o corpo traduz coisas insondáveis que não são cognitivas. Que tu não consegues compreender mas consegue sentir [...] (RH)

A comunicação presentificada pela Dança não é, necessariamente, apoiada em uma lógica reflexiva e pode estabelecer-se no campo da fruição ou, apenas, das sensações. São as questões próprias do artista que tomam forma e podem assim ser partilhadas.

Langer (2011) nos fala que toda obra de arte quando vista como a expressão da ideia do autor busca articular as reflexões sobre a realidade vivida por estes e que não podem ser expressas por meio de uma linguagem discursiva. Na verdade o que constrói o artista é um símbolo que lhe permite capturar e fixar em um momento a sua própria imaginação de uma possível organização de seus sentimentos, percepções e emoções. A autora indica que o artista quando produz a sua obra a faz primeiramente para si, para sua própria satisfação. Por outro lado evidencia que também “a faz para outras pessoas; essa é uma das diferenças entre arte e devaneios. Uma obra de arte tem um público – ao menos um público hipotético” (Idem, ibidem, p. 407).

Foi possível corroborar esta forma de pensar quando, em nossa pesquisa, esta questão foi evidenciada pelo criador Rui Horta.

Não, a Dança não é para o outro a Dança continua a ser, como qualquer forma de expressão artística, para si própria. Eu acho que nós temos que desmistificar um pouco essa questão do público. É assim, o público legitima o objecto artístico e, tudo bem, sem público não há objecto artístico, não há legitimidade, pronto, se não podias fazer na tua casa, na sala de jantar para seus amigos e ficava ali, mas para ser um objecto artístico o

público põe a chancela, legítima. Mas não quer dizer com isso, depois, que tu tenhas que estar escravo deste público. Eu acho que é algo difícil de explicar, mas o criador cria para si, porque se não criar vai parar em um hospital [...] (RH).

A legitimação do objeto artístico pelo público faz com que o criador pense esta relação como forma de validar o seu fazer porém não a cria – a sua obra – em função de sua validação. Ao desenvolver o seu objeto artístico o bailarino/intérprete/criador tem a consciência tanto da capacidade comunicativa do Corpo quanto da impossibilidade de se prever como será recebido. Esta consciência permite que o bailarino/intérprete/criador explore e ocupe, a seu modo, seu espaço de ação/representação/criação e não fique preso ao processo de legitimação.

Há muito Umberto Eco evidenciou que toda obra de arte possui como característica a ambiguidade e a auto reflexibilidade. Embora tomando uma forma fechada, como um organismo equilibrado, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (Eco, 1971, p. 40).

Nesta teoria não só o público ocupa um lugar privilegiado, mas também o intérprete/criador já que, a cada fruição, produz “uma [nova] interpretação e uma [nova] execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Idem, p. 40).

Como está a ser organizado este processo de criação do gesto dançado? Esta questão nos instigou e nos levou a abordar esta temática quando buscamos compreender a relação entre criar, expressar e comunicar.

A abordagem deste tema junto ao nosso grupo de pesquisados, teve como ponto de partida a reflexão sobre a ideia de “outrar”. Esta, por sua vez, nos foi apresentada por Silva (1999) quando de suas análises frente às possibilidades de ocupação do Corpo em diferentes lugares. O autor identifica que o sujeito ao explorar outros lugares pode constituir-se “outro” em função daquilo que vive. Outrar também é um vocábulo utilizado pelo poeta Fernando Pessoa que acreditava poder “ser outro” em todos os sentidos que isto implica. Não por acaso criou distintos heterónimos e os viveu por meio de suas poesias.

A dimensão do outrar na Dança pode ser confrontada com a (des) personificação do bailarino em cena e/ou a assunção de uma outra identidade.

[...] a tendência é não outrar [...] é ser cada vez mais autoral [...] é você poder construir o próprio discurso através do seu corpo sujeito e colocar as suas ideias e até despertar novas ideias para você mesma [...] é a gente descobrir outras facetas, outras possibilidades, à partir de outrar ou

não. A partir dessa pesquisa autoral você também se descobre, você se coloca em jogo né, você se coloca no risco de ver no que é que vai dar. (AB)

Ao identificar que o bailarino hoje está cada vez mais autoral podemos inferir e, ao mesmo tempo, reforçar a concepção de liberdade presente no agir em espaços de Dança. A assunção desta liberdade permite a construção de um discurso próprio, do dançar as próprias ideias bem como permite a emergência de novas ações ou atribuições de outros sentidos e significados àquilo que já se tem.

De tal modo, o bailarino pode descobrir novas facetas, novas possibilidades para seu Corpo uma vez que arrisca-se a transitar por lugares ainda não explorados.

Vale destacar que neste trânsito a representação de um personagem também é possibilidade. Embora a tendência seja não outrar, há a representação em situação de Dança ou podemos chamar de interpretação. A grande diferença é que esta vai acessar o sujeito da ação para que possa, então, acontecer.

Nem toda representação cênica fala só de mim, do eu do sujeito, esse corpo pode também ser objeto de uma expressão e de um querer de um coreógrafo ou de uma ideia e, sim, ele representa papéis também, mas acho que quando nós representamos papéis também vamos muito às emoções que nós vivemos e... enfim, vamos acessar algumas coisas que façam com que essa representação de papéis seja verdadeira também (BG)

Esta forma de identificar a atuação do bailarino como representação e criação também foi evidenciada por Pia Kraemer. Ao utilizar como exemplo o trabalho do criador contemporâneo Alain Platel como referência de organização para o Corpo artístico, reforça a ideia de que a representação, a interpretação, a criatividade e autenticidade podem coexistir no movimento da Dança. Demonstra, assim, a complexidade desta coexistência.

Alain Platel por exemplo [...] para mim, ele consegue chegar a essas coisas de uma forma super interessante, é uma representação porque ele tem sempre uma ideia política, mas ao mesmo tempo há..., ele trabalha extremamente neste contexto com a autenticidade do bailarino [...] E essa última peça dele [...] são pessoas adultas que representam dois soldados crianças, crianças, e portanto o movimento que eles representam é infantil, mas o trauma interior é adulto [...] ele escolheu os bailarinos de maneira que eles representam através de sua própria organização o movimento facilmente, autenticamente o movimento que traz uma certa infantilidade e, ao mesmo tempo, psicologicamente visível o conflito da política dentro das crianças. É isso um exemplo, para mim, do contemporâneo, do exemplo do coreógrafo deste momento, talvez o mais famoso neste momento, consegue

realmente transmitir essa situação e não perde a autenticidade dos bailarinos. É complexo, é extremamente complexo. (PK)

É de destacar, no entanto, uma outra abordagem suscitada por Sofia Neuparth quando de sua reflexão sobre esta questão. Ao referir-se à capacidade do bailarino poder outrar, mostrou-nos uma outra visão que direciona nossa reflexão sobre a capacidade perceptiva de reconhecer como o outro percebe.

Se percebemos o mundo a partir do que somos (Merleau-Ponty, 1994) esta compreensão da percepção do outro não será independente da forma como nós o vemos. De tal modo a percepção do outro sobre o mundo, sobre as ideias, sobre todas as coisas dificilmente poderá ser reconhecida por nós como o é para ele.

[...] a capacidade de ouvir o outro no outro... o outro no outro, está longe de ser começada ainda, portanto, é... um corpo de um bailarino afinado, tonificado, presente, pode acolher o corpo do outro em si próprio, pode oferecer o corpo do outro, ou o seu corpo no corpo do outro mas, penso eu, que parte muito sempre da própria tradução que ele faz para si próprio. (SN)

A capacidade de ouvir o outro no outro, tornar seu o Corpo do outro, é extremamente difícil e complexa. Na Dança este exercício pede antes reconhecer e construir a si próprio para só então poder desconstruir-se para deixar emergir o outro em si. Muitas vezes é aqui que reside a dificuldade: querer desconstruir sem antes ter construído. Este processo é demonstrado nas falas de nossos entrevistados e nos permite reconhecê-lo como essencial quando se pretende mostrar alguma coisa a alguém.

[...] nunca apreciei, particularmente, uma forma estereotipada da representação de algo, não, tentei sempre encontrar alguma coisa que meu corpo, que o Bernardo tivesse vivenciado como suporte para uma representação, de uma ideia, de um conceito, ou de uma outra pessoa em mim.(BG)

Na linha do pensamento até aqui desenvolvido podemos evidenciar que o Corpo artístico, ao habilitar-se para ser capaz de ver, ouvir e sentir, habilita-se também para poder mostrar aquilo que viu ou ouviu e sentiu, ou seja, o que foi capaz de apreender.

Não nos referimos aqui a uma perspectiva mimética de reprodução de uma realidade mas na possibilidade de construção e de emergência dos sentidos referentes a ela. Deste modo **o Corpo artístico integra não só um saber fazer – *Savoir Faire* – mas também a busca por um saber mostrar ou, quem sabe, um saber dizer – *Savoir Dire***. Neste contexto lembramo-nos de Tavares (2005) quando nos indica que:

A experiência para ser comunicável tem de ser digerida pela linguagem; a linguagem tem de entender a experiência concreta, corporal – as ações, os movimentos – senão a experiência será impartilhável, será puramente individual: estará fora do mundo. (Idem, ibidem, p.768)

A Dança como experiência estética precisa “estar no mundo”, desta forma deve desenvolver mecanismos de comunicação e expressão.

O Corpo artístico, que emerge da experiência estética, pode tanto ser identificado como forma e sentido como, também, linguagem e significado. Destacamos, no entanto, que a dimensão de linguagem a qual estamos associando este Corpo ultrapassa a dimensão de uma narrativa linear, “a linguagem é, ela própria, uma experiência física, uma experiência no mundo” (Idem, ibidem, p.768), pode estar assente no plano da não linearidade, do estabelecimento de redes e conexões.

O Corpo artístico explora ao máximo suas possibilidades de estar e conectar, desta forma, mostra-se enquanto obra em movimento e permite, a quem quer que o veja, estabelecer suas próprias associações, interpretações e compreensões.

Interessante destacar nas reflexões efetuados por nossos pesquisados a necessidade de sempre “voltar a si” para poder produzir o objeto artístico ou seja para construir o Corpo em cena. Este “voltar a si” leva-nos a refletir sobre a questão da temporalidade na/da ação do bailarino, ou melhor, como estão a compreender esta relação.

Percebemos que na concepção de nossos entrevistados o preparo do Corpo para a Dança, para estar em cena ou criar para uma cena, deve antes reconhecer-se e localizar-se em um tempo e um espaço para só então poder transpô-los. De tal modo, busca encontrar suas referências e utilizá-las para também transpô-las para um outro momento, para (trans) formá-las, (re) criá-las e, assim, projetar ideias, sensações, sentimentos. Este parece ser o grande desafio.

Ao analisar este percurso no discurso de nossos entrevistados conseguimos identificar três situações distintas deste fazer: um momento em que o Corpo é presença, um momento em que o Corpo é processo e um momento em que o Corpo se faz projeto. O que mais nos chama a atenção é perceber que estes momentos estão articulados em uma temporalidade e não em uma cronologia. O que queremos dizer com isto? Eles se manifestam ao mesmo tempo, não agem como causa e efeito, como consequência um do outro, pelo contrário, interagem, mesclam-se e, por vezes, fundem-se.

Esta questão emerge de nossa pesquisa e, fica mais evidente, quando abordamos sobre ser memória e profecia. Quando questionamos nossos entrevistados se o Corpo, em suas concepções e ações, possui uma memória e ainda se o consideravam mais memória ou profecia, conseguimos perceber que estas dimensões são e/ou estão concomitantes. É como se o tempo na Dança comportasse uma outra relação.

O Corpo tem memória?

[...] Tem, tem, tem, completamente. E aliás é isso que faz com que certas pessoas possam dançar durante muito tempo. [...] Essa memória se manifesta pelo conhecimento que nós temos de nós próprios. (PR)

O Corpo é mais memória ou profecia?

[...] Esse conceito de profecia tenho que... é engraçado, é engraçado porque nós, realmente, temos mais tendência a carregar, a pensar em tudo aquilo que se carrega que traz não é, toda a história que a gente tem como é que... portanto essa noção de profecia... eu acho que... se calhar é mais fácil para mim, pensá-la mais no sentido de uma profecia que é algo partilhado do que individual, é um bocado difícil para mim pensar nesta profecia só [sozinha]. Aquilo que eu trago partilho e, neste sentido, pode projetar e acho que qualquer um será mais neste sentido (MB)

Ao procurarmos compreender este processo pelo olhar da Teoria da Motricidade Humana, verificamos que todo sujeito é história, é simultaneamente memória e profecia. Já me disse pessoalmente Manuel Sérgio que o homem, sendo memória, fundamenta-se muito no que foi mas, depois, para assumir o protagonismo de sua própria história, deve anunciar: eu sou assim e não de outra forma e então projetar-se, lançar-se, para além daquilo que é.

O corpo é a memória do que já foi e do que ainda não foi. (SN)

Ao se lançar, se faz! E ao fazer assume a dimensão do agora.

Percebemos que, para os nossos entrevistados, a Dança integra o passado, pode projetar e indicar um possível, mas se concretiza, se faz, no agora. É a esta capacidade de estar no agora que a faz imanência.

[...] ele é o aqui, ele é o agora. Ele é um projeto do futuro, ele é profecia e ele é memória também, mas ele, mais do que isso tudo ele é um reflexo do aqui, do agora, esse corpo contemporâneo eu acho, não vejo, não vejo esse corpo do performer ou do Bernardo como a memória a somatória de todas as experiências vividas ou como, em contraponto a isso, uma profecia uma projeção do que vai passar, um corpo futuro, tecnológico, ele é isso tudo junto, mas é aqui e agora (BG).

Eu penso que está entre os dois que é um sítio onde poucos podemos estar, e sabemos estar. No mundo nós não sabemos estar no momento [...] a nossa civilização caracteriza-se por não saber viver o efêmero, o momento. Está sempre no passado ou está sempre a projetar o futuro, é uma tensão enorme que existe no nosso dia-a-dia que é também humana mas, eu penso que a Dança no momento em que existe no palco no momento em que se materializa, de uma forma não material [...] materializa-

se imaterialmente, só na nossa cabeça, no nosso... na nossa associação mental, portanto ela acontece e desacontece (sic), mas é unal (sic), é o momento. Ela existe fruto de um passado, de um corpo que se treinou, que se preparou, de uma criação que se realizou, ela depois tem uma evidência à nossa frente naquele momento, passa por nós como objeto artístico, portanto nós transformamos aquele momento como sujeito, aquele objeto já não é arte, a arte é o que nós fazemos daquele objeto, é a subjectivação e a adjetivação daquilo. (RH)

Sob a perspectiva da Teoria da Motricidade Humana o saber viver a dimensão do agora é o mesmo que saber Ser e saber Estar e, quando alcançamos esta capacidade de Ser e Estar inteiros na ação é que a transcendência torna-se possível. É superar e superar-se.

O Ser agora integra o Ser que foi e projeta o Ser que será. Saber viver estas dimensões de temporalidade em um só momento caracteriza o fazer da Dança. Os estudos de Louppe (2000, 2007), Fontaine (2004), e Dantas (1999, 2009), indicam esta questão e dão-nos a perceber em seus trabalhos, principalmente quando das análises das obras coreográficas de diferentes criadores contemporâneos, esta capacidade, ou qualidade, do Corpo que dança poder experimentar as diferentes dimensões deste tempo sem, contudo, ater-se a uma determinada cronologia.

Isto porque o bailarino: a) guarda no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas; b) é o corpo no presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas torna-se toda aparência e potência para realizar movimentos; c) esboça o futuro, pois os movimentos que ele executará já se anunciam na sua postura". (Dantas, 1999, p. 110)

Na relação estabelecida, **a provisoriedade do Corpo artístico trabalha com a elasticidade da noção temporal e sua concretização no ato de dançar.** A cada *tempo* um novo *espaço*, um novo lugar. Perceber esta possibilidade enriquece quem dança e quem observa, permitindo que se absorva um momento que é único, uno, mas que multiplica-se e permite levar para além ou aquém de onde está. Talvez resida aí a magia da Dança, permitir-se ser (a)temporal ou então "transtemporal".

[...] é uma completa mistura e a profecia é aquele momento mágico, que é o movimento de repente... a profecia é aquilo que faz com que uma pessoa sobressaia, quando vemos um dueto, duas pessoas a dançar ou uma multidão a dançar a fazer uma coisa de grupo e de repente só olhamos para uma pessoa não é, essa pessoa tem uma qualidade de movimento em alta que a transcende, tem algo que a transcende dos outros e isso é a profecia. Podemos por exemplo, pensar no Baryshnikov[...] quando o víamos

dançar com os outros, até muito mais novos, ele tinha sempre qualquer coisa, ele tem sempre aquela profecia justamente, e depois tem a memória do corpo que faz com que ele continue a ser um virtuoso com cinquenta e tal anos, sessenta anos na altura, ele tinha quase sessenta anos, continuava a ser fantástico, portanto, é realmente esta mistura.(PR)

Ao construir o Corpo artístico o bailarino desenvolve a capacidade de saber articular passado, presente, futuro. Saber viver estas três dimensões em um momento distinto e ainda encontrar o seu próprio ritmo, explorar o espaço, conceber um movimento que, envolto nesta *transição temporal*, o envolve efetivamente no processo de criação/interpretação/vivência.

O Corpo artístico ao apresentar-se em cena o faz como condição de existência do ser no-mundo.

A Teoria da Motricidade Humana permite revelar, **no contexto da Dança, um Corpo que é corporeidade/motricidade, percepção/compreensão, vivência/existência.** Permite ainda reconhecer que temos elementos da nossa história, de nossa cultura e natureza que, embora não determinem, influenciam nossas formas de criação, de percepção, de construção e expressão da/na Dança. Estes são elementos encarnados. Nesta perspectiva **não é possível desvincular o Corpo artístico, em situação de Dança, do Corpo em seu estado de vida.**

Por meio destas questões podemos indicar que o Corpo artístico deve compreender em seu fazer o “saber ser” – *Savoir Être*. Como nos diz Sérgio (2005a) o Ser humano deve ser para si, assim como o é para o outro, sendo também para a transcendência.

O Corpo artístico, ao construir sua Dança, prima por elaborar situações inusitadas, descontínuas, livres de códigos e padrões pré-estabelecidos e, ao mesmo tempo, busca um retorno a si próprio, envolve-se com sua história e, desta forma, contribui com a construção de sua cultura corporal.

Por meio da experiência estética é possível promover o encontro entre o tradicional e o contemporâneo, revelar as marcas de uma existência que é Corpo, que se faz na dinâmica de um tempo que o provoca, o instiga e o impulsiona a novas possibilidades criativas e estéticas.

Uma nova questão vem à superfície: O que os motiva?

É oportuno evidenciar uma das características de nosso grupo de entrevistados: todos iniciaram sua formação em Dança no contexto da Dança Clássica. Experimentaram em seus corpos movimentos padronizados, desenvolveram-se inseridos em um sistema que hoje consideramos fechado. Algo os fez continuar, os motivou para um agir diferente. Neste momento sentimos que a célebre pergunta levantada por Pina Bausch, ainda no século passado, nunca esteve tão presente e atual: o que os move?

O que leva o Corpo a Dançar? É desejo? É dever? Ou podemos pensar que é uma missão?

Eu acho que nem é um desejo nem é um dever. É uma urgência. É o momento novamente. Eu tenho que me mexer a cada dia que me levanto, tenho que ter..., porque tudo Dança. Eu penso que a Dança também é a Dança das ideias, da cabeça. [...] Uma vez perguntaram-me uma definição sobre Dança e eu só consegui dizer: dança (dois pontos) mudar de posição. Não consegui dizer mais nada. Mudar de posição física, mudar a minha mão daqui para cá, já estou a dançar e mudar de posição mental, aprender a ver o problema de outro ângulo. A Dança torna as pessoas flexíveis fisicamente e mentalmente. A Dança de facto, quando dança, tudo dança e eu penso que a coreografia é algo muito mais complexo que só passos de Dança, é uma posição mental face ao mundo, face a tudo. Eu vejo a Dança de uma forma diferente e nesse sentido danço todos os dias e é uma urgência, é uma maneira de estar na vida, estas a perceber? Eh, falar que o corpo continua a ser o meu mediador, porque hoje vivo a diferença de se ter um corpo de 53 anos não é o mesmo corpo de quando tinha 23, portanto tenho aqui grandes questões, mas também não são questões que me angustiam, são questões que me fascinam (RH).

Rui Horta ao falar de uma urgência e caracterizar a necessidade de estar na Dança como quem está na vida assume um posicionamento e nos permite evidenciar a necessidade de **dançar para poder ser e viver**.

Nesta experiência diária do Corpo em situação de Dança, o bailarino relaciona-se com o mundo e busca percebê-lo por diferentes ângulos, explora as possibilidades, pesquisa, toma decisões, encontra-se com o novo mas também reencontra o velho, estabelece novas leituras e escritas por meio de sua Arte. Compromete-se em desenvolvê-la e, deste modo, estabelece sua convivência com o possível na busca de torná-lo real. Seu discurso aglutina o modo de pensar de nossos entrevistados. A Dança caracterizada como uma necessidade, uma urgência.

Percebemos também que o que move o Corpo em situação de Dança pode, por vezes, ser caracterizado como dever ou mesmo missão. O dever enquanto uma responsabilidade com o que se faz e uma missão enquanto um comprometimento com o poder fazer da Arte, com a transformação que esta pode suscitar naqueles que a vivenciam.

Há fases na vida em que a Dança é um dever e há fases na vida em que é um desejo. A vida, eu acho, é assim. Tem esses dois lados... Para mim, antigamente, a Dança era um dever, era mais ligado ao clássico, a funcionalidade, a expressões que representam certo trabalho... Trabalhar

mais para depois conseguir fazer. Isto, obviamente tem muito mais a ver com dever. Desejo é, para mim, é mais a necessidade (risos) em ter a necessidade de se movimentar. E é claro que a forma, para mim, tem a ver com se sentir vivo.[...] enquanto há momentos que uma pessoa pode perder a sua existência, enquanto estar parado. O movimento estimula, é um processo energético que realmente deixa-nos viver. (PK)

[...] a prática artística, ou seja, uma postura na vida ou em determinados momentos da vida que olha para as coisas por outro lado, por outros lados, que descontextualiza, que põe perguntas que não são postas todos os dias normalmente, portanto, essas práticas artísticas têm um valor, penso eu, enorme para todos [...] se o entendermos como uma totalidade eu penso que é especial nessa maneira de prática artística em questionamento do mundo e da nossa vida e de prática e de criar, de proporcionar uma possibilidade em relação a isso, a toda a gente e talvez aí a dança, para mim, seja vista como uma missão.(CS)

Mas percebemos, na troca estabelecida com nossos entrevistados, que o que os move, acima de tudo, é o desejo, é a paixão pela Dança.

Desejo, desejo de comunicação, desejo por vezes puramente da motricidade em si, do movimento mesmo ... as endorfinas que se criam e um desejo de expressão também. Eu, eu acho que tenho mais facilidade de me expressar fisicamente do que verbalmente por vezes e então, a Dança é uma parte muito importante da minha vida (BG).

Se pensarmos que é o desejo que nos permite compreender o que move um Corpo, podemos entender porque é tão difícil, mensurar, enquadrar, objetivar uma ação que na verdade é sentimento que gera sentimento, que emerge da emoção.

Gil (2001) ao se questionar sobre por que dançam os bailarinos encontra suas respostas quando é conduzido para o campo dos desejos, ou como ele o diz “para a própria natureza do desejo” (p.70). Este desejo, em sua concepção, está diretamente associado aos agenciamentos conforme proposto por Deleuze e Guattari (1992). “O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção de novos agenciamentos. Porque o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se” (Gil, 2001, p. 70). Assim percebemos que o desejo é algo que não tem fim, pois “o agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o”.

O desejo na Dança é sua própria matéria, o desejo pode constituir-se como essência do seu fazer.

Eu acho que a criação, fazer a criação, é um grito interior, é um grito da alma porque criar é morrer! [...] Mas esse grito depois não chega, tem que haver toda uma distância crítica para isso ser arte, tem que haver

todo um trabalho para esse grito interior, essa tua pujança, essa fonte de onde brota a verdadeira criação [...] os grandes criadores são os que conseguem juntar os dois mundos, ter não só um grande grito, algo de especial para dizer e de novo e fazê-lo de uma forma extremamente, digamos, crítica em relação a esse próprio grito (RH).

O Corpo Artístico move-se pelo desejo mas necessita de mais para poder concretizá-lo.

Constrói-se então por meio de um saber fazer – *Savoir Faire* – por meio de um saber dizer – *Savoir Dire* – e por meio de um saber Ser – *Savoir Être*. Ao evidenciar estes saberes, as transposições e interações entre eles, foi possível entender a construção epistemológica, axiológica e ontológica deste Corpo.

Abaixo apresentamos o quadro destas análises estabelecendo a síntese das mesmas.

Quadro 6 - Síntese das percepções do Corpo associadas ao fazer Artístico – O Corpo de Possibilidades.

Estrutura Essencial			
A percepção do corpo associado ao fazer Artístico			
A experiência estética e o Corpo artístico			
Constituintes chaves			
<i>Savoir Faire</i> Técnico / Criativo	<i>Savoir Dire</i> Expressivo / Comunicativo	<i>Savoir Être</i> Processual / (a)Temporal	
Unidades de Significados			
Supera	Autêntico	MEMÓRIA	PROFECIA
Diversifica	Autoral	Vivência	Projeta
Consciência	Representa	Conhece	Busca
Virtuoso	Fala	Reflete	Transforma
Descobre	Linguagem	Sensibilidade	Contínuo
Organiza	Comunicação	Permanece	Dinâmico
Colabora	Traduz	Qualidade	
Transpõe	Partilha	AGORA	
Partilha	Instiga	Conecta	
		Experimenta	
		Religa	

Em síntese, pudemos perceber que é na experiência estética que emerge o Corpo artístico. Este usufrui igualmente de conhecimentos técnicos formais, específico do campo das Artes/Dança, quanto de outros domínios que lhes permite explorar e criar novas possibilidades de agir, expressar, comunicar.

Estas ações caracterizam um processo que integra a compreensão estética e a interpretação crítica.

O Corpo artístico assume novas linguagens, cria novas propostas, e apropria-se daquelas já estabelecidas podendo, ou não, reelaborá-las e/ou transformá-las. Ao resgatar e atualizar o seu saber-fazer consegue projetar e, neste processo, pode superar-se, podendo enfim transcender. O conhecimento dos fundamentos da Teoria da Motricidade Humana nos capacita a reconhecer e a alcançar esta transcendência.

De modo específico, no contexto da Dança, ao evidenciar todos estes saberes e fazeres podemos assumir a ocorrência desta transcendência. No entanto **indicamos que é por meio da imanência que, na Dança, ela se consolida.**

Sérgio (2005a, 2008) nos fala de uma transcendência como o sentido da vida. Em um dos muitos encontros de orientação disse-me que “não vive plenamente quem não sabe transcender, quanto muito sobrevive”. Para este autor a transcendência é viver no mundo dos possíveis enquanto intenção e projeto: “somos seres intencionais e por assim o ser projetamos para fora de nós e quando projetamos somos projeto e caminhamos para o possível. O ir além de, é a transcendência”⁴⁰.

Viver no mundo dos possíveis com um Corpo de possibilidades. Este Corpo que é real e concreto, que emerge da experiência estética como conhecimento e ação/movimento é aquele que está, que se faz presente, é o Corpo imanente. Este é o Corpo que pode transcender quando se propõe a ser mais, a querer mais, a ir além de onde está.

De modo mais específico iremos apresentar alguns aspetos evidenciados na construção do Corpo artístico que nos permitem falar da transcendência, na perspetiva proposta pela Teoria da Motricidade Humana, junto ao campo específico da Dança que, reconhecemos, é primordialmente imanência.

Iremos, então, abordar questões pontuais presentes na construção do saber fazer - *Savoir Faire*, saber dizer - *Savoir Dire* e do saber Ser - *Savoir Être*.

Temos assumido neste trabalho a necessidade do Corpo na Dança ser um Corpo aberto. De tal modo, também nós, ao pesquisar, necessitamos exercitar esta abertura e por meio dela não só ocupar espaços inexplorados como estabelecer um olhar diferente junto ao campo de conhecimento que estamos habituados a transitar.

2.3.1 – O diálogo entre tradição e inovação – técnica e criatividade

A necessidade de religar os saberes entre diferentes áreas e dentro de um mesmo campo do conhecimento oportuniza o estabelecimento de uma nova visão/entendimento para um objeto de estudo já conhecido.

⁴⁰ Fala de Manuel Sérgio transcrita do encontro de orientação gravado em 08 de maio de 2012 em Lisboa.

Esta questão explicitada nos trabalhos de Morin (1995; 2001; 2002) que integram as obras de Sérgio (2005a; 2005b; 2005c) é, hoje, igualmente reconhecida por parte da comunidade acadêmica e muitas vezes considerada como essencial para o desenvolvimento tanto das Ciências quanto dos Homens.

A influência dos estudos desenvolvidos por Ilya Prigogine – Teoria das Estruturas Dissipativas – em diferentes campos do conhecimento pode ser um exemplo. Sua revolucionária interpretação do tempo, do caos e da instabilidade, fontes de desordem e também de ordem, hoje está a instigar um olhar para novos horizontes e um caminhar junto a uma ciência em evolução. Não há dúvidas quanto as suas profundas contribuições para uma renovada visão de inter-relação entre os diferentes campos do conhecimento (Massoni, 2008).

É possível identificar que a partir da disseminação dos pressupostos desta Teoria, foi possível alterar as concepções de como o Corpo produz e transmite conhecimento. Reconheceu-se a organização sistêmica de distintas estruturas dinâmicas, caracterizou-se como os sistemas biológicos e culturais modificam-se mutuamente ao relacionarem-se uns com os outros e, ainda, evidenciou-se a existência da imprevisibilidade dos padrões de organização gerados por meio destas interações, o que permitiu caracterizar as chamadas *emergências* (Prigogine & Stenger, 1990).

Como esta Teoria nos indica, toda interação (todo religar, na concepção de Morin) entre distintos elementos, pode alterar as estruturas e possibilitar a mudança.

Ao promover o *religar* dos elementos que constituem o saber fazer da Dança precisamos não apenas ampliar o nosso olhar mas reconhecer a diferença na forma de olhar, bem como aceitar o olhar do outro.

Esta forma de agir possibilitou perceber que a concepção de nossos pesquisados sobre a técnica integrava a capacidade de transformar e recriar este conhecimento formal, evidenciando assim um fazer criativo.

O diálogo estabelecido entre a tradição e a inovação permeou o discurso de nossos entrevistados em diferentes momentos e pudemos inferir que, este diálogo, não pode estar ausente no processo de construção do saber fazer - *Savoir Faire*. Como já salientado, o espaço do *estúdio* não pode ser um espaço alienado da vida.

No conjunto de nossas entrevistas ficou evidente o estabelecimento de um consenso quanto a necessidade em desenvolver a criatividade na construção do Corpo artístico. Entretanto não se percebeu este consenso quanto a necessidade de um desenvolvimento técnico para a efetivação da Dança.

Ao nos deparar com diferentes posicionamentos sobre esta necessidade, ou não, do desenvolvimento de um saber técnico para a construção deste Corpo, sentimos a necessidade de examinar um pouco mais esta questão e identificar algumas

características individuais que permitem compreender o posicionamento de nossos entrevistados.

Tendo por base as análises realizadas, pudemos verificar que não há uma única linha norteadora que direcione ou indique caminhos para a construção deste Corpo e/ou para a formação em Dança. Pelo contrário, são várias e diversificadas as possibilidades de desenvolvimento que podem envolver tanto as técnicas instituídas ou chamadas formais (Dança Clássica, Dança Moderna, Jazz, Graham, Limon, etc.) até as informais, comumente caracterizadas como práticas corporais ou alternativas.

Identificou-se que, independente da estratégia adotada ou do caminho percorrido pelos nossos entrevistados, **foi no processo de descoberta de seus próprios corpos que os bailarinos se formaram e puderam, assim, optar/escolher as diferentes metodologias que lhes permitiram construir o Corpo artístico.**

As relações/concepções estabelecidas com/sobre as técnicas de Dança, neste processo, estão aqui apresentadas e permitem que possamos perceber de que modo contribuiu para suprir as necessidades de nossos entrevistados permitindo-lhes alcançar seus objetivos.

[...] as formatações anteriores, as ideias do corpo da Dança, o corpo que Dança, o que esse corpo Dança, elas se modificaram de uma forma muito radical, lógico, radical falando agora mas que ainda continua um pouco dividido. Essas relações com técnicas que têm uma codificação, que se utiliza dos códigos que são aprendidos naquelas estratégias mas, ... como o Ballet Clássico, enfim Ballet Moderno, Dança Moderna, todas elas têm seus códigos, o Jazz, enfim, Danças Indianas, todas elas têm seus códigos só que eu acho que há uma grande libertação em relação a esses códigos. [...] (AB)

Portanto é um percurso em que há primeiro uma formatação, em que vamos levando o corpo em determinada direção e depois começa a perceber que há outras possibilidades e então... eu acho que..., eu pessoalmente, não rompi, não fiz uma rutura, com... ok isto agora eu não quero, não vou fazer nada disso, mas acho que fui incorporando as minhas diferentes experiências e abrindo o meu corpo para outras possibilidades [...] (MB)

Sob a ótica de uma abordagem tradicional pode parecer um paradoxo falarmos do fazer técnico para propiciar maior liberdade a quem Dança. No entanto, na perspectiva do que estamos aqui evidenciando, técnica e liberdade de movimento são complementares.

A necessidade de libertar-se das técnicas, conforme pudemos identificar na fala de Andrea Bergallo, foi uma posição de consenso entre nossos entrevistados. Falam de uma libertação que não as negam – a técnica – não as ignoram e, embora abordem a

necessidade de libertarem-se deste movimento técnico, reconhecem que são estes movimentos que lhes proporcionam esta condição.

Se entendermos que a liberdade de que falam os entrevistados consiste em ultrapassar os condicionamentos específicos das abordagens técnicas, quaisquer que sejam elas, e alcançar os objetivos a que se propõem, então podemos perceber que o domínio do movimento técnico passa a ser uma necessidade quando compreendido como o potencializador do desenvolvimento de novas ações. Foi esta abordagem que evidenciamos na fala de Pia Kraemer.

Catalisador, a técnica para mim é realmente um catalisador para a expressão, assim como são as palavras. Eu posso com mais vocabulário dizer as coisas de uma forma muito mais diversificada. Quando tenho mais repertório do movimento obviamente as frases são mais interessantes, são mais complexas. Eu posso usar energias, intensidades, formas na sua virtuosidade; dizer uma coisa simples, isso para mim significa técnica hoje em dia. Dá-nos liberdade de expressão para não se sentir preso, [no sentido de] pensar uma coisa mas depois não tenho capacidade para executá-la. (PK)

Sob um outro aspeto, Bernardo Gama também traduz parte do pensamento de nossos entrevistados quando indica a possibilidade de superação que o domínio técnico proporciona.

[...] um corpo que é treinado e que tem, e que domina a sua própria motricidade, ele tem mais possibilidades de comunicar outras coisas, porque ele vai um bocadinho mais além. Agora, o que é técnica? É uma aula de ballet clássico? Pode ser uma técnica física, ou pode ser uma técnica de meditação onde ele consiga atingir... maximizar a minha fisicalidade [...] um corpo treinado, um corpo que tem um suporte técnico consegue ir, talvez, a pontos onde o corpo não treinado não conseguisse ir. (BG)

Neste caso, quando o bailarino fala em alcançar novos lugares, ir mais longe, de algum modo nos mostra a potencialidade de construir com o Corpo novos espaços de Dança. Leva-nos, também, a perceber a possibilidade de ultrapassar as barreiras e restrições que os códigos por vezes impõem.

Se olharmos em direção ao que tem sido produzido na área do conhecimento da Dança sobre esta temática podemos verificar que grande parte dos autores reconhece o papel desempenhado pela técnica no processo de desenvolvimento do Homem, de forma geral, e da Dança de modo mais específico. No entanto, os posicionamentos são bastante diversos.

Dantas (1999) posiciona-se frente a esta relação evidenciando que o aprendizado, a desconstrução e a reconstrução da técnica do movimento e do gesto deve partir do contexto histórico e pessoal de cada bailarino. O trabalho com a técnica, nesta

dimensão, terá por objetivo não o domínio específico da ação motora mas possibilitar que o fluxo de intensidades e expressão próprias de cada um possa fluir. Para a autora “um dos objetivos das técnicas de dança é tornar natural o movimento: um movimento que não é inato, mas motivado, construído torna-se aparentemente natural e de fácil execução para o bailarino” (Idem, *ibidem*, p.36).

Os movimentos do Corpo são tanto naturais quanto culturais e, de tal modo, as técnicas podem transcender ao carácter puramente físico/biológico do organismo. O conceito de fato social total, conforme proposto por Mauss (1974) nos permite superar a visão reducionista e/ou limitante de um saber técnico e compreendê-lo como estratégia de superação. Permite ainda perceber as influências do meio onde o indivíduo está inserido e o quanto estas podem determinar padrões de movimento e/ou comportamento. Estas questões apresentam-se, por vezes, como paradoxos.

Para Strazzacappa (2011) “uma boa técnica corporal é aquela que é esquecida, isto é, uma vez incorporada (no sentido literal da palavra), não há mais a necessidade de se pensar sobre ela” (p.11). A autora considera que a boa técnica é aquela que já está, que permite ao sujeito movimentar-se eliminando tensões desnecessárias em regiões específicas, ampliando as dinâmicas de expressão, tornando o movimento, qualquer que seja ele, compreensível.

Strazzacappa reconhece, ainda, que o movimento técnico pode agir como mediador entre um querer e um poder fazer para se alcançar o que se pretende. Embora deva ser visto para além de um movimento utilitário, o movimento técnico possui a sua utilidade.

Siqueira (2010) também se refere às técnicas como estratégia para construir ou desconstruir o movimento de Dança. Para a autora o Corpo deve ser compreendido como lugar de cultura, de vivência de crenças, construção de conceitos, preconceitos e também de técnicas que lhes possibilitam agir e expressar-se no mundo.

Enfim, para compreender o Corpo que Dança não devem ser ignoradas as técnicas que o capacitam para o dançar. Strazzacappa (2011) ao reconhecer estas técnicas e suas possibilidades no fazer artístico reconhece também a dificuldade de desenvolvê-las na contemporaneidade. Para a autora quando se quer ter o domínio de uma técnica

[...] faz-se necessário tempo, escuta e estudo. Isto se complica ainda mais no que tange o trabalho corporal, pois esta geração *fast-food* tem dificuldade em compreender que a aquisição de técnicas corporais é um processo artesanal, construído à base de disciplina, dedicação, repetição, insistência, perseverança, palavras cada vez mais ausentes do vocabulário. Não há como se apertar uma tecla, fazer *download*, nem copiar/colar. O conhecimento corporal passa pela vivência e pela experiência. (Strazzacappa, 2011, p. 6)

Se o conhecimento do Corpo só é possível por sua vivência e experiência, é certo que quanto mais diversificadas estas forem, maior conhecimento de si o sujeito adquire. Esta questão já foi evidenciada em diferentes momentos deste trabalho. No entanto, no que diz respeito ao saber técnico, foi possível perceber que quando este Corpo abre-se para a experimentação de técnicas variadas vê-se confrontado com a possibilidade de vivenciar outras formas de movimento. É possível, então, estabelecer diferentes diálogos a partir dos quais permitem emergir novas reflexões e novos saberes. Estes diálogos caracterizam ainda um religar – no sentido proposto pelo Pensamento Complexo – entre tradição e inovação. Verificamos assim que qualquer técnica pode favorecer a criação de um novo fazer.

Ao abordar esta dimensão no processo de construção do Corpo artístico, uma questão que nos chama a atenção relaciona-se com a forma como as técnicas estão a ser utilizadas. Percebemos, mais uma vez, que é a atitude de quem faz que permite que o movimento técnico seja libertador ou castrador.

[...] eu adoro e continuo fazendo aula de Ballet [Clássico] e continuo, adoro, sou professora de ballet, sou bailarina de Dança contemporânea e eu tenho uma relação muito feliz com essas doutrinas (risos) que na verdade são das pessoas que cada vez mais, eu acho, é de quem orienta do que da própria estratégia mesmo, daquele método, sistema, é uma coisa mais humana [...] (AB)

Sofia Neuparth corrobora esta perspectiva e acrescenta uma abordagem interessante para o desenvolvimento das técnicas na contemporaneidade.

[...] mais do que as técnicas que te passam, é quem e como é que determinado exercício, determinada prática é partilhada. [...] penso que há uma reformulação de práticas que ao meu ver ainda está muito no princípio e que vai para lá de metodologias fixas ou de técnicas que se sucedem, vá lá, a técnicas narrativas que se sucedem, já não estou a falar se é Ballet Clássico se não é Ballet Clássico se é uma técnica vertical como Cunningham ou se não é uma técnica vertical como Cunningham, mas seriam mais, ao meu ver a possibilidade da existência de práticas que tonificam a própria especificidade do corpo, vá lá, da Katia, da Sofia e não de um corpo abstrato que é o corpo de um bailarino anónimo mas é... mas pronto, é um exercício de práticas que permitem essa densidade, essa especificidade, a tonicidade de uma determinada configuração que faz de cada corpo um corpo especial. (SN)

A Teoria da Motricidade Humana mostra que este saber técnico pode ser estratégia de libertação e não de formatação. Pode ser, também, o ponto de apoio que permite ao sujeito *saltar, lançar-se ao mundo das possibilidades* e então superar-se,

transcender, mas também é o espaço que o acolhe e lhe traz segurança quando necessário.

Nesta dimensão podemos perceber que a relação com a técnica tem permitido a variação e diversidade do movimento, de igual modo estimula a busca pelo novo, por viver diferentes experiências com o Corpo.

[...] Acho que só uma técnica hoje em dia percebe, com essas disciplinas do contemporâneo que existem, não chegam. Tu tens uma técnica, tu percebes o teu corpo, percebes o alinhamento do teu corpo, percebes o que ele consegue fazer, mas de repente, sobretudo, pronto, se for clássica, de repente vem uma outra, uma outra técnica [...] Ficamos muito limitados se for só uma técnica, ficamos muito imitados, mesmo em relação às técnicas contemporâneas ou as disciplinas contemporâneas [...] (OR)

O domínio técnico também foi evidenciado como aquele que permite a construção do conhecimento em Dança, a flexibilidade adaptativa, bem como o que possibilita a consciência das possibilidades do bailarino.

A técnica é isso que nos permite ser versáteis, é poder aproximarmos de várias linguagens, sermos lúcidos em relação a uma série de coisas e, a técnica, é a consciência de si próprio, é a consciência do corpo. Sem consciência um corpo é incapaz. (PR)

[...] e acho que a técnica dá-nos a consciência do corpo, os limites de até onde o corpo pode ir. (CC)

[...] porque a técnica, para já, é que nos dá a aprendizagem do próprio corpo, a técnica qualquer, tens é que conhecer o teu corpo, seja a clássica ou seja a técnica que for, tens que o conhecer. [...] se não tiver conhecimento do corpo [...] aí poderá ter algumas dificuldades em aprender coisas novas, não é? (OR)

É importante também destacar que o desenvolvimento técnico, na perspetiva de nossos entrevistados qualificam o movimento e podem maximizar suas potencialidades.

[...] técnica tem a ver com a qualidade do movimento, com as dinâmicas, as dinâmicas também é uma coisa que só se consegue “tardíssimo” perceber. (OR)

Pode ser uma técnica física, ou pode ser uma técnica de meditação onde ele consiga atingir ... maximizar a minha fisicalidade. (BG)

Estes distintos olhares nos permitiram perceber que **o Corpo pode ultrapassar as diferentes técnicas pelo próprio domínio das mesmas.**

Ao agirem com técnica ou por meio do movimento técnico são capazes de conhecer e reconhecer as possibilidades e os limites do próprio Corpo o que lhes suscita

querer buscar mais, ir adiante, romper, chegar onde, talvez, não imaginassem ser possível e ainda conseguir ultrapassar.

Percebemos que um Corpo que se sente capaz de expressar sentido por meio de seus códigos, de suas condutas, e que tem consciência destas capacidades sente-se habilitado a superar e superar-se constantemente. É, neste sentido, que a conversão de um conhecimento e/ou domínio técnico em uma ação criativa torna-se concreta.

Criar significa poder compreender e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar o novo entendimento em termos de linguagem [...]. Assim, a criação depende tanto das convicções internas da pessoa, de suas motivações, quanto de sua capacidade de usar a linguagem no nível mais expressivo que puder alcançar. (Ostrower, 1990, p. 253)

A possibilidade de fomentar a transposição de saberes provenientes de experiências vividas, sentidas, para a construção de novos conhecimentos, também estes gerados por outras vivências, apresenta-se como necessidade para que se possa consolidar o *Savoir Faire* da Dança.

Concordamos com Gil (2001) quando nos diz que “[...] a Dança é a arte do movimento que tem o poder de criar qualquer outro tipo de movimento”(p.211).

Como já evidenciamos a Dança nasce a partir do desejo. De tal modo o Corpo quando dança deseja descobrir novas possibilidades e vislumbra vários caminhos que lhes permite reorganizar o *próprio mundo*. O Ser em trânsito necessita estar em movimento. Para nossos entrevistados, criar é explorar, descobrir, transformar.

É tentar não ir para o que já está feito, não já está feito porque já foi feito mas já está feito em seu próprio corpo. É tentar descobrir novos caminhos, novos terrenos [...] (BG)

Ao entender que a experiência estética permite ressignificar a todo o momento um objeto artístico possibilitando-lhe assumir diversas configurações dependentes do ângulo com que é observado ou vivido, conseguimos compreender esta necessidade pelo novo que impele o sujeito a buscar superar-se a cada nova criação.

Na Dança nós conseguimos criar, gerar uma espécie de húmus fértil em processo criativo que leva a que cada um de nós seja melhor do que na realidade até é. [...] O coreógrafo tem que ser, fundamentalmente, um grande agilizador de relações. E depois, normalmente, aquilo entra em massa crítica, em fusão nuclear, e ali nasce coisa de novo, que não conhecemos antes porque a grande questão é que nós estamos a discursar sobre o desconhecido. A Dança, as artes, a investigação nas artes está para a cultura

está para a comunicação e para o dia-a-dia como está por exemplo a investigação científica para a indústria [...] (RH)

Rui Horta ao indicar o coreógrafo como “agilizador das relações” deixa de vê-lo como ordenador das ações e passa a considerá-lo como organizador dos acontecimentos do Corpo.

Em nosso entender esta é mais uma evidência que permite associar o desenvolver da Dança na contemporaneidade a uma perspectiva complexa onde está, constantemente, a religar saberes e a aproximar pessoas.

A pesquisa pelo movimento é, então, evidenciada reforçando a perspectiva da Teoria da Motricidade Humana de que o movimento em Dança é *práxis e poiésis*. Esta dinâmica permite ampliar as relações descaracterizando as hierarquias presentes na organização da Dança do último século.

O estabelecimento de trocas, partilhas, o fazer e construir coletivamente foi identificado, por nossos entrevistados, como característica do tempo em que vivemos.

[...] as coisas estão a deslocar-se um pouco para um campo relacional ao nível da criação que é talvez mais horizontal e menos de cima para baixo, apesar de que há sempre qualidades hierárquicas nas coisas. Não digo que as situações de autor e seus intérpretes, mesmo que seus intérpretes seja hoje na quase que totalidade das circunstâncias da Dança Contemporânea, não é um reproduzidor de materiais é alguém que traz imenso de si, imenso até das suas propostas, das suas improvisações das suas questões, e isso também cria questões na classificação ou na forma como olhamos para as autorias, não é? Muitas vezes vê-se co-criação, co-autoria [...] (CS)

As co-autorias implicam no estabelecimento de diferentes olhares sobre um mesmo objeto. Na aceitação do outro, das ideias divergentes e do estabelecimento de mecanismos distintos de organização dos diferentes saberes.

Neste contexto também as improvisações caracterizam o quanto a criação é dinâmica e contribuem para a consolidação desta forma de “construir”, experienciada hoje na/pela Dança.

A improvisação veio modificar aqui muito também uma série de coisas não é, deixou de ser o coreógrafo a fazer os movimentos do seu próprio corpo para o corpo do bailarino mas sim pedir que os próprios bailarinos improvisassem. [...] cada bailarino improvisa a partir do seu próprio corpo com a sua própria linguagem e colaboram, trazendo as suas preocupações as suas coisas, e esta é uma clivagem muito grande, este foi um corte muito grande. (OR)

Transpor o movimento técnico para a ação criativa, trabalhar esta criatividade tanto individual quanto coletivamente, desenvolver momentos de pesquisa, reflexão, criação e partilha, fazem parte do saber fazer da Dança.

[...] o que eu acho é que hoje em dia qualquer atitude criativa, entendendo a criação como um ato em que a reflexão e o questionamento pessoal passa para além do eu, passa para uma coisa em que atinge já, comunica, outras pessoas têm acesso e têm... Têm uma relação com o ato criativo. Não estamos em casa sozinhos a pensar sobre as nossas coisas, a partir do momento em que passa para um objeto que é possível partilhar, eu acho que o ato criativo só pode ser entendido como um ato em que há uma partilha [...] (MB)

Neste contexto podemos também indicar que o caminho para o desenvolvimento da criatividade é precedido pelo trilho da imaginação.

Encontramos apoio em Tavares (2005) quando, tendo por base Gaston Bachelard, nos leva a refletir a potencialidade do Ser humano em despoletar o imaginário em diferentes perspetivas. Nestas, é possível ver a necessidade de refletir, contestar o real e imaginar o ideal. É evidente que esse ideal é o ideal de cada sujeito em particular. No entanto, a grande questão que se põe em relação à imaginação é que ela não se materializa se não por meio da ação. É necessário fazer e, para fazer, é necessário explicitar o que se imaginou. O autor nos recorda que “a *imaginação que resiste à expressão exterior impõe o silêncio, a suspensão das palavras do outro, porque sobre o nada os substantivos e os verbos deixam-se apagar*” (Tavares, 2005, p.86).

2.3.2 – A expressão e a comunicação como fundamentais para o alcance do outro e o encontro de si

Ao afirmar, nesta tese, que a criação do movimento em Dança é considerada como a emergência de um novo conhecimento proveniente das relações e interações que o sujeito estabelece em seu percurso, temos procurado evidenciar que estas interações nem sempre são lineares. Assumimos a imprevisibilidade do que pode ser gerado em contexto de Dança.

O percurso não linear é insustentável na relação de causalidade pois concebe a vida como fenómeno auto-eco-organizado, extraordinariamente complexo. Identificamos o Corpo artístico como sistema capaz de autonomia, autenticidade, mas dependente das interações para que possa sobreviver (Morin E. , 2008, p. 21).

O Corpo artístico pode, também, estar associado a um Corpo virtual na perspetiva que poder vir a ser tudo o que ainda não sabe o que é e a estar em um lugar onde ainda não sabe onde possa estar. Esta virtualidade permite chegar ao outro,

utilizando diferentes estratégias e voltar a si, no encontro com o mais genuíno de cada um.

Neste processo, o trânsito entre o dentro (pessoa) e o fora (ambiente) é intenso, e repleto de possibilidades. “A criação de multiplicidades é ela própria múltipla. [...] Cada corpo virtual é já uma multidão de corpos: os bailarinos quando formam séries agem como se estivessem ao mesmo tempo sozinhos e em grupo” (Gil, 2001, p. 221). Este mesmo autor nos chama a atenção para o quanto esta situação pode parecer paradoxal: um bailarino voltado para seu próprio corpo, atento ao seu gesto mas que também ressoa nos corpos dos outros “numa curiosa dessincronização sincronizada”. É como se cada corpo estivesse a se desmultiplicar em todos os outros corpos como nos seus corpos virtuais actualizados” (Idem, ibidem, p.221).

Estas reflexões, elaboradas por Gil tendo por referência o trabalho de Pina Bausch, indica a capacidade do bailarino de buscar o gesto próprio, o mais íntimo e convertê-lo em uma ação exterior, visível, própria e impessoal, deste modo, paradoxal.

Ao assumir que, no contexto da Dança, os criadores e ou bailarinos ao organizarem seus processos, organizam-se em função de suas necessidades e interações, entendemos que é por meio destas novas estruturas que geram seus conhecimentos e os agregam aos que já dispõem. Estão constantemente estabelecendo novos perfis, novas constituições.

Britto (2010) identifica que o artista desenvolve-se a *pari passu* com o ambiente onde se insere pois, também entende que este desenvolver está diretamente associado às interações com o espaço que habita. Para a autora o sentido de ambiente é mais amplo e complexo do que a referência a um determinado lugar geograficamente situado. Ao buscar vê-lo para além de um indicativo geográfico de onde se vive, passa a entendê-lo [...] “como um conjunto de condições para as interações acontecerem” (Idem, ibidem, p.187).

O ambiente adquire um sentido circunstancial, determinado pelas resoluções adaptativas e pelas proposições interativas que, a cada momento, permitem ao sujeito agir de forma diferente. É possível perceber que tanto o ambiente interfere na ação do sujeito quanto a ação promove alterações no ambiente.

É esse princípio de reciprocidade que estabelece um *continuum* entre os sistemas e seus ambientes de existência (sub-sistemas) que permite compreender que as formulações produzidas em certo contexto não se impõem por substituição às anteriores, mas emergem delas e geram novas, por contaminação – ainda que remota. (Britto, 2010, p. 187)

Sob este enfoque, pensar a comunicação entre as pessoas e de modo específico a comunicação que o Corpo artístico estabelece, requer um certo cuidado. Isto

porque a forma de comunicar é pessoal (em função das vivências próprias de cada um) e o modo de perceber esta comunicação também estará sujeito às vivências de quem está a observar e/ou participar desta interação (Merleau-Ponty, 1994; 1992). Deste modo, não é única.

As reflexões acerca das relações entre bailarino/criador/intérprete e o público são complexas e exigem a análise de uma série de questões. Pretendemos aqui identificar como nossos entrevistados se organizam para estabelecer esta relação ou mesmo como compreendem a ação do Corpo artístico em cena.

Como já explicitado utilizamos a ideia de *outrar*, no decorrer de nossas entrevistas, para suscitar a reflexão sobre a atuação em cena. Entre nossos pesquisados existe um consenso sobre a capacidade inerente de comunicação que um Corpo em cena possui. Outro ponto de concordância que pudemos identificar nas reflexões efetuadas refere-se à representação.

Se por um lado todos os nossos entrevistados experienciaram a vivência de um Corpo artístico que tinha por objetivo reproduzir ou representar um determinado momento, ou mesmo alcançar um comportamento que não lhe pertencia, na atualidade buscam afastar-se desta concepção mimética de desenvolver a Dança.

Assim, o sentido de *outrar* foi compreendido sob duas abordagens: ser um *outro* no sentido de assumir uma personagem, e buscar um *outro* como uma nova face de si mesmo que é formada em função do contexto, das circunstâncias em que vive.

[...] a forma de praticar e de viver a Dança que eu vivi enquanto rapariguinha, criança, adolescente, estudante de dança, bailarina, no início era realmente outrar porque era um pouco entrar em um corpo idealizado que era sempre qualquer coisa do outro [...] Cada experiência é própria mas na realidade quando se reproduz repertório, quando se trabalha dentro de um determinado código que é imposto e que é sempre uma tentativa de aproximação do tal corpo idealizado penso que isso será mais [...] na realidade isto também pode ser visto de outra maneira porque, não sei, hoje em dia os questionamentos pessoais, que no fundo é a individualidade e as suas perguntas que se levam para o espetáculo, elas são muitas e também podem passar muito por esse outrar [...] uma possível proposta é esta, essa mesma de entrar, de eu ser o outro, poderá ser um ponto de partida imenso e vivido e questionado e resolvido de muitas maneiras [...](CS)

Inferimos que as trocas estabelecidas e a reflexão sobre elas, têm estimulado o bailarino/criador/intérprete a sair de si em direção ao outro mas, também, em direção a si. Reforça-se a ideia de horizontalidade já denunciada por Gil (2001).

[...] acho que é uma busca, acho que é um desenvolvimento, acho que é uma evolução pessoal, mas acho que isso, isso é uma coisa

existencial, toda a gente deverá fazer isso. Agora, como artista, é mais no sentido de que se faz essa busca intensamente e se comunica (MB)

É uma possibilidade diferente de compreender este Corpo em cena, não mais a representação mimética, mas a interpretação do que se vive e a procura por uma linguagem que lhes permitam expressar esta compreensão. É este saber dizer que o bailarino/criador/intérprete vai buscar desenvolver com seu Corpo artístico. É a construção de caminhos e, a cada nova topologia, a construção de ações que lhes permitam transitar por diferentes terrenos.

Recordamo-nos de Silva (1999) quando desvela que pela mobilidade do Corpo é possível praticar o lugar e, quando isto acontece, cria-se novos espaços possibilitando ao Corpo motor ser tanto o agente quanto o objeto de conhecimento.

Verificamos que o Corpo artístico “metaforiza, com eficácia, o aumento do raio da esfera do saber, pela capacidade que tem em circular pelos lugares. [...] Enriquece pela plasticidade do percurso passando de si a outro” (Silva P. C., 1999, p. 28), deste modo é capaz de dizer, é capaz de fazer.

[...] tinha uma personagem muitas vezes, mas a minha estratégia para aquilo ter credibilidade para mim mesma, para ser crível era ... do que tinha dali que era meu, então era um pouco de ... o outrar está no sentido de talvez poder abrir novas possibilidade através de uma percepção que está sendo oferecida para você [...] (AB)

Uma das estratégias utilizadas pelos nossos entrevistados para alcançar esta comunicação tem por base não uma ação estereotipada mas a busca por um movimento mais autêntico que possa expor a compreensão de cada um. Como disse Bernardo Gama, buscar ser capaz de explicitar a verdade de cada um.

[...] sendo coerente e verdadeiro com aquilo que se propõe há uma comunicação porque o público se revê não é, tem a projeção! Não é. Eu vou ver aquilo, vou identificar-me mais com o objeto artístico, quanto mais eu me identificar ou quanto mais eu tiver aversão àquilo mais tem que haver ali um contacto. Agora, se for um corpo que, pronto, que é um corpo só morfológico, só de forma, talvez seja mais difícil chegar lá dentro, talvez não haja tanta comunicação. Talvez por isso esse corpo que é virado para dentro ele tem uma verdade interior e essa verdade interior consegue dizer uma verdade, consegue dizer a verdade, quer dizer, tem o tal conceito de verdade, o que é a verdade (risos) mas consegue passar alguma coisa, consegue comunicar, transmitir ideias, conceitos (BG)

A fenomenologia proposta por Merleau Ponty indica essa questão. Buscamos, entre outras referências, os estudos de Gil (2001) para o entendimento desta capacidade

de comunicação. De tal modo, pudemos corroborar nossas interpretações com a posição deste autor quando assume que o Corpo comunica constantemente com o mundo.

Ao conceber a Dança como linguagem observamos que as falas de nossos entrevistados aproximam-se mais das reflexões realizadas por Siqueira (2006), Marques (1999; 2010; 2011) e Rengel (2009) sobre esta temática.

Para as autoras a Dança “oferece a possibilidade de revelar o que está oculto, de dizer sem exprimir diretamente, de dizer de modo indireto, por omissão ou dissimulação” (Siqueira, 2006, p. 215). Este modo de entender a Dança deve-se pela assunção de ser esta – a Dança – um discurso portador tanto de conteúdo quanto de forma, nas quais e pelas quais é possível perceber e/ou reconhecer “elementos/sentidos”.

Marques (2010) também indica a Dança como linguagem ao considerá-la um “sistema de signos que permite a produção de significados” (p. 102). De tal modo, estabelece uma associação direta da Dança com o Corpo que dança por compreender, a ambos, como sistemas que partilham “possibilidades de combinação e arranjo dos campos de significação” (Idem Ibidem, p. 102).

Rengel (2009) considera a Dança uma linguagem que se “codifica em muitas línguas, todas inter, multi, transdisciplinares. Transdisciplinares no sentido que se transpõem, se transpassam, se hibridizam” (p.2). Para a autora, o termo hibridação não assume o significado de uma fusão ou uma justaposição de fatores associados aos códigos e/ou à cultura. Em sua concepção este vocábulo passa a identificar a emergência de um *outro* a partir das interações, ou de “mesclas que se comunicam”, longe de ser uma fusão, uma justaposição de elementos, de códigos e/ou de culturas. É gerar um *outro* a partir de mesclas que se comunicam. De tal modo, vai desenvolver sua abordagem sobre a “corponectividade”.

A Dança enquanto linguagem estabelece uma rede de relações entre seus elementos que, por não serem estáveis ou imutáveis, são compreendidos como provisórios, suscitando diferentes sentidos e significados. O Corpo, neste contexto, pode ser visto como o agenciador que potencializa a linguagem artística da Dança, estimulando fugir à lógica identitária da representação e, assim, criar novas relações, conexões e agenciamentos.

A volta ao corpo próprio é o indicativo de que o bailarino anseia por descobrir quem é. Muitas vezes entende que pela Dança é possível despir-se de suas amarras, e neste processo pode desnudar sua identidade. Esta, por sua vez, pode ter sido forjada nas relações sociais, pessoais e também profissionais. É em função disto que, para Gil, o bailarino, hoje, busca “construir uma singularidade nua”.

Como se chega aí? Devindo (através dos devires-outros). No processo artístico, o devir é quase sempre um devir outro. Este outro nada tem de sujeito, embora possa tomar a máscara de um outro sujeito psicossocial (é assim que o devir

no teatro tende a incarnar-se um personagem; é assim que o devir outro de Pessoa prolifera em ficções de sujeitos bem situados socialmente). O outro, no devir outro na dança, reduz-se a uma transformação de energia que marca uma certa descontinuidade (Gil, 2001, p. 205).

Deste modo é possível ser “uma sucessão contínua de outros, que se enriquecem na complexidade dos trajetos” (Silva P. C., 1999, p. 28). O corpo da Dança, ao expor/expressar comunica. Ao expressar/comunicar diz. Ao dizer é observado e observador, criado e criador e, de tal modo, pode ser explorado ou explorador. Ter a consciência desta possibilidade é abrir-se na perspectiva do outro como possibilidade de superação. É também analisar o que se diz e as implicações éticas deste discurso.

Para Rui Horta um processo de comunicação presencial conduz os sujeitos sempre a saírem diferentes da vivência, alguma coisa é alterada, algo sempre muda de lugar. Esta é a mais-valia desta experiência.

[...] as questões fundamentais da comunicação que são as questões em que no confronto existe uma mais-valia, existe algo que se cria a mais e tu tornas-te incapaz de aceder a essas coisas se não tiveres uma pessoa a tua frente, portanto, a questão realmente da comunicação só existe quando eu depois de um processo de comunicação já sou diferente, alguma coisa alterou em mim porque o outro funciona como espelho e estes códigos, são códigos do corpo, portanto este corpo tornou-se hoje essencial, tornou-se essencial nas artes, eu acho que as artes estão cheias de corpo novamente mas de uma forma diferente, como ferramenta de comunicação [...] (RH)

O Corpo na Dança pode ser compreendido como mecanismo de comunicação, possibilidade de expressão, mas acima de tudo é o agenciador de relações e interações, de tal modo é o responsável pelas mudanças estruturais nos sistemas vivos.

Toda interação resulta em uma transformação, a “mudança pode ser grande ou pequena, não importa, mas desencadeia-se nele uma mudança estrutural” (Maturana, 2001, p. 75). Ao desencadear mudanças é preciso ter a consciência da responsabilidade que lhe é implícita tanto para conosco quanto para com o outro.

Embora não tenhamos aprofundado os estudos sobre esta questão nesta tese, queremos evidenciar que temos a consciência da responsabilidade ética do bailarino/criador/intérprete quando da construção e exposição de seu Corpo artístico e de sua obra e a consequente transformação/mudança que, com ela, pode promover.

Acreditamos ainda que, como proposto pelos filósofos Hans Jonas (1903 – 1993) e Hannah Arendt (1906 – 1975), o futuro só existirá como esperança concretizada se, juntos, pudermos construir uma ética da responsabilidade. Esta não só delega o

comprometimento pelos atos passados mas, principalmente, por aqueles que ainda serão criados.

A reflexão ética em contexto de Dança não pode estar desvinculada de uma dimensão mais abrangente que é a reflexão ética sobre a vida que temos e a que queremos.

Reportamo-nos a Pessini, Siqueira e Hossne (2010) quando afirmam que a construção de uma ética para o século corrente só será possível se subsidiada pelos princípios da Complexidade. Cabe destacar que os autores evidenciam a necessidade de estabelecer uma *ligação* entre o passado e o futuro na operacionalização de um saber/fazer ético pois, sem este *religar*, qualquer referência ao passado poderá surgir como uma ideologia fundamentalista retrógrada, e a formulação de projetos poderá comprometer o sentido maior da utopia, ou do sonho.

Na Dança esta conexão não só é explícita como essencial para que se possa desenvolver tanto o saber fazer – *Savoir Faire* – quanto o saber dizer – *Savoir Dire*. A necessidade de experienciar esta conexão entre o que passou e o que se espera deve possibilitar a construção de um agora, repleto de sentido e significados, que possa comunicar, que permita transformar, que propicie sempre um novo agir, um novo viver a construir um saber ser – *Savoir Être*.

Urge direcionar criativa e criticamente as energias interiores que movem o sujeito em contexto de Dança para uma dinâmica da esperança, da construção de um futuro mais humano. É necessário pensar e envolvermo-nos na construção de uma ética que reabilite o futuro mas, também, o presente e o passado. O fazer ético do futuro não é a ética no futuro é a ética do aqui e agora. Podemos, de tal modo, pensar em uma ética do Corpo que não esteja desvinculada do corpo da ética. Mesmo que as ações/criações desenvolvidas pelos bailarinos/intérpretes/criadores possam ser compreendidas e/ou interpretadas sob múltiplas formas, devemos sempre lembrar e compreender que, embora sejamos “maravilhosamente irresponsáveis sobre o que o outro escuta”, compreende ou interpreta, somos “totalmente responsáveis sobre o que dizemos”, sobre o que apresentamos, sobre o que dançamos (Maturana, 2001, p. 74).

[...] um bailarino tem que falar com o corpo, pode falar com a voz porque acho também que pode ser interessante, importante, mas além de saber falar com a voz, de saber projetar a voz, ele tem que falar ... o corpo dele tem que falar por si (CC).

2.3.3 – O transitório e o provisório do Ser em Ato

Religar passado e futuro para poder viver o presente repleto de sentidos e significados. Este não é somente um dos princípios para o desenvolvimento de uma ética

da responsabilidade mas, também, para a vivência de uma totalidade da qual somos constituídos.

Toda orientação expressa pela Teoria da Motricidade Humana para que possamos compreender o Homem inserido em seu contexto, nos afirma que sem o anseio, visível do Corpo em ato, de superação do que se é e do que se tem, não há como viver plenamente nossa condição humana.

O Ser humano só o é enquanto ato de superação ou de criação. O Ser humano enquanto Ser sem ato é uma alienação, dado que a Verdade não é o Ser, à maneira do ontologismo tradicional – a Verdade é o que o existente faz da existência. (Sérgio M. , 2005a, p. 50)

O ato de que fala Sérgio “é sinónimo de ação [...] é o que é visível da motricidade humana [...] é o gesto mais qualquer coisa, a intencionalidade que também reflete vontade e liberdade” (Idem, ibidem, pp. 52-53).

Nos fala, ainda, que o ato intencional é desenvolvido em constante troca com o ambiente e ocorre dentro de um determinado tempo e espaço. Embora esta temporalidade e espacialidade possam ser consideradas provisórias, são constituintes e reveladoras da essência do Ser.

Percebemos em nossas pesquisas que no processo de construção do Corpo artístico, no estabelecimento dos diálogos entre os diferentes campos do conhecimento e entre as diferentes vertentes da Dança e das artes, ao definir estratégias de comunicação e/ou procurar o suporte para suas interpretações/ações, o sujeito está sempre em trânsito, é um Ser provisório.

Podemos corroborar nossa afirmação e/ou reforça-la por meio dos trabalhos de Marquez quando nos diz que todo artista, ao constituir-se como um Ser em trânsito, busca a todo momento estruturar o caos interior junto ao caos exterior e, para isto, tem que optar, “fazer a escolha por determinadas visões de mundo e, daqui a pouco, desestruturar isto tudo e partir para uma outra interpretação, uma outra abordagem, que lhe sirva melhor” (Marquez, 2011, p. 28).

Uma vez que o caos não tem estabilidade, o artista também torna-se instável, também ele altera-se em função de tudo o que faz e desenvolve. É um processo contínuo que tem na organização a sua máxima.

Suscitamos estas questões pois temos procurado evidenciar em nosso trabalho a transitoriedade tanto do Ser quanto de seus atos.

Temos assumido que o bailarino/criador/intérprete é um Ser em trânsito e, no/pelo seu dinamismo, está a todo momento procurando novas formas de organização. O fato destas serem provisórias não lhes retira o mérito da construção, pelo contrário, o processo acontece justamente pela capacidade de construir e desconstruir estados de organização, estados de Corpo.

Nesta construção elementos são resgatados, transformados e ou recriados e ainda podem projetar. Na verdade são processos cognitivos, sensoriais, subjetivos e objetivos que tomam forma, se concretizam no Corpo, no momento da ação quando esta é intencional. Nesta construção episódios biográficos, filtrados pela memória, são transpostos e recriados e tornam-se, por vezes, estímulo ou referência para novas criações.

Damásio nos esclarece que a memória é o registo dos acontecimentos que “o organismo «o corpo e seu cérebro» interage com os objetos e o cérebro reage à interações e [...] regista as múltiplas consequências das interações do organismo com a entidade” (Idem, 2010, p.170). A memória deve, pois, ser compreendida como o registo do conjunto de atividades sensoriais e motoras relacionadas com a interação entre organismo, objeto e o ambiente. Neste processo é possível perceber que o Ser humano “apreende por interactividade, e não por receptividade passiva” (Idem, ibidem, p. 170).

Para a compreensão dos processos pelos quais nossos entrevistados constroem seus Corpos artísticos invocamos, entre outras questões, a reflexão sobre esta interatividade e de modo especial a temporalidade e a espacialidade. Questionamos sobre a memória deste Corpo em ato e sobre a sua capacidade de projetar para além do imediatamente dado, a qual chamamos de profecia.

Duas vertentes, referentes a temporalidade da ação, foram suscitadas pelos nossos entrevistados: a memória associada a realização do movimento diretamente relacionada com a duração da ação, da sequência dos passos, deslocamentos, acompanhamento musical, entre outros elementos, e a associação da memória a uma temporalidade relativa e a um contínuo de ações desenvolvidas no decorrer da vida. Em ambas as abordagens a memória do Corpo em ato foi evidenciada, quer seja para identificar o tempo utilizado na execução de um determinado movimento ou então para recordar o movimento já vivenciado.

A abordagem sobre memória junto aos nossos entrevistados permitiu-nos, ainda, identificar o quanto estas ações estão vinculadas e relacionadas e mais, possibilitou-nos enxergar um percurso de *ir e vir*, de ir em direção a algo, lugar ou alguém e, para tanto, voltar a si buscando elementos que o permitam avançar.

O nosso corpo aprende e está treinado para aprender e captar e é essa a primeira coisa que tu tens que ensinar ao bailarino é memorizar. É uma das coisas mais importantes, memorizar mesmo que seja a memória de tuas próprias sensações de quando estás a improvisar [...] pode ser uma memória emocional porque para ligar a uma improvisação qualquer, sobre o tema que for, tu vais a algo teu, uma memória qualquer, e procuras isto no teu interior, saber procurar também, voltar a procurar este mesmo interior; (OR)

Na concepção de nossos entrevistados o processo de aprendizagem e desenvolvimento na Dança perpassam a capacidade de desenvolver e trabalhar com a memória. No entanto, esta ultrapassa a ação mecânica, a ação puramente cognitiva para abranger também as sensações que emergem no momento da ação.

Fontaine (2004) também aborda esta questão e identifica no decorrer de sua pesquisa as associações à utilização de uma memória que é menos mecânica e mais sensitiva.

Temos aqui dois tipos de memória, tem as memórias daquilo que esse corpo vivenciou, no meu caso eventualmente as ilusões, as alegrias que esse corpo vivenciou os ritmos que esse meu corpo vivenciou, [...] de uma batucada no Brasil [...] tenho isso, essa memória [...] E tem também as memórias motoras de pessoas com quem eu trabalhei. São dois aspetos. Talvez a memória sensorial de experiências de vivências, e mais a memória de somatórias profissionais e de experiências com outros coreógrafos [...] eu às vezes quando vou coreografar alguma coisa sai-me ali um Rodrigo Pederneiras, ou vai! Apareceu o Rodrigo! Ou sai-me um pouco o Mats Ek com Ohade Naharin, porque foram todos que eu dancei muito e que meu corpo, naturalmente, vai acessá-las numa fisicalidade que talvez seja mais fácil. (BG)

Abordar as memórias e denominá-las sob dois aspetos, pessoais e profissionais, não deve, em nossa perspectiva, ser compreendida como instâncias diferentes. Ambas as memórias advêm de experiências vividas. Os momentos são distintos mas as experiências são vividas por uma única pessoa e não é possível separá-la. É neste sentido que indicamos que a construção do Corpo artístico não está desvinculada da construção do indivíduo. Vida e arte para o bailarino/criador/intérprete, estão ligadas. É a construção da atitude.

É uma memória toda sensitiva, muito afetiva, sensitiva não é bem o termo, sensível, eu acho [...] eu passei a acreditar mais nessa memória, na inteligência do corpo né [...] e eu vou estar fazendo do meu jeito né, e meu corpo vai resolver, então eu acho que ele tem uma memória, uma memória bastante importante, afetiva, motora né, e cognitiva né, porque, você se utiliza das, das estratégias anteriores e de tudo o que você experimentou no desconforto para poder estar reconstruindo novas possibilidades [...]. (AB)

A crença na capacidade do Corpo resolver os problemas, o mesmo que dizer construir estratégias de superação, é evidenciada nas falas de nossos entrevistados. É possível, então, identificar que os bailarinos/criadores/intérpretes atuam com a possibilidade de desenvolver distintas estratégias de organização do movimento e

verificamos que o fazem quando conjugam um momento que passou com a possibilidade do que, ainda, pode vir a ser. Atuam, então, com a memória e a profecia.

É possível, também, perceber que a segurança em fazer e/ou realizar algo, muitas vezes reside na consciência das experiências já realizadas e o quanto estas ainda estão presentes em cada um e que, em determinados momentos, poderão ser acessadas.

Nós somos um corpo, uma entidade cheia de marcas e memórias, em todos os níveis não é. Ao nível psicológico, ao nível dos mecanismos físicos que são expressos ao nível de tudo não é, é claro que um corpo de memória numa dança mais tradicional é um corpo muito, muito afetado às memórias e que ao nível de uma reprodução e de uma tentativa de atingir aquilo que se chama excelência que é uma palavra que eu não gosto muito de utilizar, mas sim ao nível de um virtuosismo, duma eficiência enorme, é um corpo que se não tiver impressa uma carga ao nível mesmo motor, de uma memória no sentido exigido, é um corpo que não é eficiente. Agora, é evidentemente que é isso tudo. (CS)

Perceber a capacidade que, a cada instante, o sujeito tem de alterar as diferentes formas de estruturar o pensamento que se reflete no movimento e, ainda, que estas alterações ocorrem em função das trocas estabelecidas com a natureza e com a cultura por meio de suas vivências, experiências, aprendizados, reflexões, sínteses e circunstâncias torna-se primordial para a construção do Corpo artístico.

É entrar dentro desta falta de estrutura que é o caos, e trabalhar no seu fluxo, vivê-lo como ele é. É aprendermos a ter este olhar, esta ação e este pensamento de estruturar e reestruturar. Apropriar e abandonar. Desmontar e remontar. Desconstruir e construir constantemente. Abrir mão de uma chave interpretativa e partir para outra. Isto seria um processo de criação constante. Um processo fundamental para o sujeito. O artista contemporâneo faz isto em seu processo de criação (Marquez, 2011).

É interessante resgatar um trecho do relato da bailarina/criadora/intérprete Olga Roriz pois sintetiza esta questão sobre a memória presente no Corpo artístico que deixa de ser algo somente mecânico e abarca as emoções, os sentimentos e os valores. Evidenciam, assim, a crença na capacidade do Corpo artístico agir intencionalmente (consciente ou inconscientemente) em função do que já viveu e transformar esta vivência em algo novo que, ao se fazer presente, projeta. Esta é uma experiência/vivência que, por vezes, não conseguimos expressar por meio da linguagem escrita.

A questão tem início na associação da memória, na construção do objeto artístico, com a música. Como trabalhar a temporalidade musical, seguir a métrica, pensar o movimento em função da cadência? Olga Roriz nos diz que é mais do que isto.

É como a música, não me interessa estar atrás da música como um gato atrás de um rato, é a memória dessa [...] a sensação que essa música provoca em mim, a memória que eu tenho cá dentro e então aí eu vou, se eu quero trabalhar sobre essa música é o que esta música provocou, sacar para fora. Não é a música em si, isto é um bocado difícil de explicar, isto é muito importante porque é muito engraçado; (OR)

Evidenciar este trânsito entre o dentro e o fora, recordar não os movimentos mas a sensações que estes provocam, saber buscar mas sem ficar condicionada ao que encontrou, atitudes, emoções e sensações e ser capaz de transpor para um outro contexto, uma outra realidade, uma nova estrutura do agir.

Deparamos com o maior desafio do bailarino/intérprete/criador, mas também vemos que pode ser o desafio de todos nós que, independe de estarmos a dançar, é o desafio de construir um saber Ser.

Eu uma vez fui convidada a fazer, a coreografar, quatro árias de Bellini (Vincenzo Bellini) todas cantadas por Maria Calas [...] era uma coisa para a televisão, e eu ia fazer um solo, tudo bem, fomos escolher as óperas, as árias de Bellini de cada uma das Óperas, foram escolhidas, e uma vez fui para o estúdio e comecei a trabalhar, ouço, ouço aquelas músicas e fico com sensações várias, sensações minhas que improvisei durante quinze minutos no máximo e disse: não; ok isto está aqui dentro, a sensação que eu tenho é fortíssima, as sensações que eu tenho com essa sonoridade, com a voz dessa mulher, são fortes tanto de memórias de criança, das óperas, como de mim como mulher, das paixões das dores, ou até de tudo, e então eu não coreografei nada, fui-me embora, tinha que ir para a Alemanha, fui e voltei e não sei o que, e então ia começar as filmagens, começaram as filmagens, era uma semana de filmagens na “Tobis⁴¹” cada dia era uma ária e depois havia mais alguns dias para extras e não sei o que, cenário maravilhoso, enorme, duas paredes enormes metros e metros e depois cruzavam de um lado e do outro e etc. etc. e então tudo pronto câmeras, as luzes e etc. e eu pronta e o realizador pergunta-me: então mostra-me lá o que tens para fazer, e eu: não tem nada! Tudo em pânico, o produtor o (...) tudo em pânico tudo reunido, cinco minutos depois pois bem, eu disse: olha, tem sete câmaras aqui, tem microfones, tem... põe a música as câmaras diga-me só para onde é que... até onde eu posso ir a nível de luz e eu vou improvisar e logo se vê. E pronto, e assim se fez e assim se passou uma semana e eu só fiz um “take” de cada

⁴¹ A **Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm** criada em 3 de Junho de 1932 com o intuito de apoiar e fomentar o desenvolvimento do Cinema Português.

coisa e é uma das coisas mais bonitas que alguma vez eu já fiz. E a música estava lá, estava lá a memória dela, inclusive em um dos takes tínhamos uma ventoinha por causa do meu vestido e eu nem ouvi a música, foi mesmo a sensação, as sensações da memória que eu tinha desta música, e é assim que eu continuo a trabalhar, as sensações que eu tenho das músicas e não colar completamente as músicas, eu não sei porque eu estava dizendo isto mas, estava a dizer porque isto faz... todas estas pequenas coisas se distanciam da coisa técnica, mecânica, automática, todas estas pequenas coisas que eu vou dizendo se distanciam disso. São muito mais de uma matéria mais sensível. (OR)

A temporalidade na construção do Corpo artístico não deve ser associada somente à memória ou ao resgate de uma determinada ação mecânica realizada dentro de um tempo definido. Ela integra igualmente a emoção, o sentimento e, a partir destes, pode despoletar um pensar/fazer adiante, que ultrapasse o que se viveu, que o presentifique sob um novo formato e que ainda possa projetar se constituindo, então, como profecia.

No fazer da Dança a temporalidade abrange vários aspetos distintos e complementares. Os estudos de Fontaine (2004) podem ser um exemplo da diversidade de abordagens a que estamos nos referindo e o quanto é difícil limitar a uma só questão. A autora considera o Corpo como uma temporalidade provisória, que está constantemente a produzir outra temporalidade provisória: o movimento. Encontramos em sua obra *“Le dances du temps”* o relato sobre diferentes criadores da Dança contemporânea que trabalham o movimento relacionados a memória e a temporalidade sob diferentes enfoques e abordagens. A característica comum destas é a sua transitoriedade.

Gil enfatiza que uma obra de arte tem o poder paradoxal de “construir o atual como tempo singular e, ao fazê-lo, de o projetar fora do tempo empírico, na eternidade” (2001, p. 210). Concebe que o “atual é eterno” e que a Dança talvez seja a Arte que melhor consiga atualizar o pensar e o sentir no agir.

Porque o desejo do real no bailarino, o desejo de entrar em contato imediato com um espaço e um tempo que a realidade presente com frequência recobre, não passa por medições, por dispositivos ou condições que não seja o próprio corpo. Se libertarmos o corpo de seus modelos habituais de movimento, se libertarmos o corpo de sua realidade construída segundo sistemas reinantes e dominantes de subjetivação oferecer-lhes-emos a ocasião – mais depressa talvez que noutras artes – de apreender o real. Porque a produção do presente, a abertura do espaço a dissolução dos estratos temporais são questões de movimento. (Gil, 2001, p. 211)

É possível, também, estabelecer uma associação deste *agora* ao atual conforme nos fala Deleuze e Parnet (1998). Nesta obra o atual integra o virtual da mesma forma que este é constituído por aquele. “O virtual é a singularidade enquanto o próprio atual é a individualidade constituída” (p. 176). A imanência, que é o agora, é constituída de virtualidade, que é a possibilidade de vir a ser.

Desenvolver o saber ser – *Savoir Être*, requer a capacidade de saber construir a si mesmo, na interação com o envolvimento cultural, com o que viveu e também com o projeto do que quer vir a ser. Requer ainda saber estar no agora, como a conjunção de todos os estados do Corpo, de todas a sua temporalidade e espacialidade.

[...] penso que esse lugar fantástico onde o sublime e o ridículo se unem, esse lugar onde o ontem e o amanhã se unem num momento do agora,[...] eu sinto que o bailarino tem este tesouro incrível de poder trazer forma, trazer a forma, mesmo que seja por momentos, a própria questão da arte, ou as questões que ela estiver a jardinar, na matéria da criação, e ele tem então nessa sua capacidade de trazer a forma a própria arte ele tem a possibilidade de... de fazer, de sair desse frame passado futuro. Então ele é sim memória e profecia ao mesmo tempo porque nós sabemos muito bem, qualquer pessoa que dança sabe muito bem que não existe algo como ontem e o amanhã sem existir o agora no ontem e no amanhã. E no momento não sei se é flashback, se é previsão, se é o que quer que seja, só sei que o corpo que dança o corpo que é afinado, sabe, já experienciou, com certeza essa... essa, esse trans – tempo. (SN)

No decorrer da construção do Corpo artístico é que reside o dançar. É neste dançar que o Corpo torna-se possibilidade, que agrega técnica, criatividade, objetividade e subjetividade. Que é capaz de comunicar, de ir até o outro sem deixar de estar em si mesmo, relacionar-se com o ambiente e sentir-se parte e todo que compromete-se com a sua permanência e/ou transformação.

É por meio deste dançar que o Corpo consegue transpor um tempo corrido (linear) para um tempo sentido (não-linear), que metamorfoseia, cria, projeta, age, ocupa seu espaço, desloca-se, entrega-se ao gesto, à vivência de uma estética e à reelaboração de sua diferença.

É neste dançar que o Corpo fica nú, desfaz as amarras e torna-se ele mesmo uma condição de existência como efeito da capacidade de agir, pensar e sentir.

Inserido neste sistema dinâmico que constitui o dançar, o Corpo desenvolve seu saber fazer – *Savoir Faire*, seu saber dizer – *Savoir Dire* e o seu saber ser – *Savoir Être*. O Corpo se faz presença encarnada, processo crítico, reflexivo, transformador e projeto de amor e de esperança.

O Corpo na Dança é pura imanência no ato da transcendência.

Capítulo IV

Neste Capítulo apresentaremos as Considerações Finais.

Pretendemos caminhar em direção a um fechar que permita-nos manter em aberto a possibilidade de novas investigações.

Considerações Finais: fechar para poder abrir

1 – O Religar da Teoria da Motricidade Humana ao desenvolvimento da Dança

Nesta etapa de nossa investigação já percebemos que não se deve buscar o conhecimento em Dança somente para compreender e fazer mas, principalmente, para respeitar as diferenças e diversidades de cada sujeito, de cada contexto, de cada dançar. Percebemos ainda que quando nos permitimos assumir as incertezas e a multiplicidade de todo conhecimento somos constantemente estimulados a manter atitudes de questionamento para que, a partir do ato de interrogar, possamos criar novas possibilidades de ser, de estar e de agir.

Objetivando religar a Teoria da Motricidade Humana ao desenvolvimento da Dança, elegemos o Corpo como ponto de convergência e interceção dos distintos saberes.

Desta relação foi possível elucidar alguns princípios orientadores para a compreensão do Homem/Corpo em situação de Dança na contemporaneidade. Construímos entendimentos e possibilitamos a emergência de novos conhecimentos.

Estes conhecimentos não são únicos e muito menos inalteráveis mas, neste momento, nos possibilitam indicar saberes situados em abordagens epistemológicas, axiológicas e também ontológicas de quem vivencia a Dança.

Acreditamos que este é um primeiro ponto de chegada e, tal como um “pensamento experimental, não deseja persuadir mas inspirar um outro pensamento, pôr em movimento o pensar” (Alves R. , 2008, p. 54). Como diz Nietzsche, devemos construir um novo ponto de partida a cada novo lugar de chegada.

É neste movimento do pensar que pudemos refletir e agir, acolhendo as diferentes concepções e/ou reflexões sobre o Corpo, apresentadas pelos pesquisados neste trabalho. Conseguimos evidenciar a amplitude das abordagens presentes em seus discursos e identificar algumas das peculiaridades que constituem seus fazeres na Dança.

Aproximamos estas reflexões à produção teórica desenvolvida nesta área do conhecimento às proposições presentes na Teoria da Motricidade Humana e do Pensamento Complexo. Tivemos a oportunidade de, na diversidade de reflexões encontradas olharmos para o Corpo sob distintas abordagens e desenvolver, dependendo das situações e contextos, diferentes possibilidade de interpretações que favorecerão novos cultivos da Dança.

Não foi uma questão de relativizar saberes, mas de perspetivar a emergência de novos conhecimentos gerados a partir de redes de informações estabelecidas em

distintos contextos e poder encontrar alternativas para (re) organizá-las. Sérgio (2008) afirma que a cada momento da existência humana, a inteligibilidade do que se vive deve ser construída, renovada, ampliada.

Ao analisar tanto **o Corpo que está** quanto **o Corpo que faz** e **o Corpo da possibilidade**, percebemos que a vivência e a experiência de uma corporeidade/motricidade foi essencial para as superações alcançadas por nossos entrevistados. Percebemos ainda que **o saber fazer da Dança não deve ser entendido como linear**, embora tenhamos a consciência de sua continuidade (mas também descontinuidade) temporal.

Percebemos, também, que a produção do conhecimento em Dança procura evidenciar uma dialética prática-teórica. Esta não é só uma realidade como uma diretriz para o desenvolvimento de novas pesquisas e quanto maior a abertura oferecida pelas estratégias metodológicas ou quanto mais diálogos forem suscitados entre os diferentes campos do conhecimento, maiores serão as possibilidades de se efetivarem ligações e interações que propiciem a emergência de novos saberes (Greiner, 2011).

A Teoria da Motricidade Humana quando estabeleceu diálogos com a obras de diferentes pensadores, tais como Bachelard, Paul Feyerabend, Merleau Ponty, Gilles Deleuze, Pierre Bourdieu, e também Bernard Andrieu, José Gil, entre outros, o fez na pretendendo consolidar o desenvolvimento da prática que uma teoria nova perspectiva e antecipa. Por isso, afirma a necessidade de estruturar redes de conhecimentos que englobem a diversidade, as diferentes escritas e leituras sobre o Homem, seu mundo e a vida.

Ao estabelecer conexões com distintas áreas, propicia o desenvolvimento de uma compreensão sobre as Artes que pode estar associada tanto às diferentes ciências quanto à humanidade. Possibilita, ainda, reconhecer que “os processos artísticos [podem ser] rigorosos, mas o culto da sobriedade, a delicadeza das tonalidades, a concisão e o equilíbrio dependem da liberdade dos criadores e/ou intérpretes” (Pina, 2012).

A produção do conhecimento e do objeto artístico da Dança, na concepção da Teoria da Motricidade Humana, emerge desta liberdade, emerge junto à produção de discursos do Corpo, sobre o Corpo e com o Corpo.

Esta Teoria torna possível perceber que a Motricidade Humana pode, no decorrer de seus processo de construção, criar, legitimar, contestar e/ou reproduzir estruturas sociais/culturais em uma dinâmica não linear, que expande-se como um sistema reticular desprovido de uma centralidade hierarquizada. Não nos leva, no entanto, a pensar as artes e de modo específico o objeto artístico da Dança, impondo-lhe um pensamento teórico à experiência do Corpo vivido, tão-pouco pretende ilustrar o campo teórico com exemplos de vivências corporais.

A Teoria da Motricidade Humana apresenta a necessidade de superar a dialética teoria x prática, por meio do estabelecimento efetivo de uma *práxis* que também se faz *poiésis*. Ao oferecer oportunidades de compreender a **intencionalidade operante**, presente no **Ser em ato**, como um fundamento para a vida, ajuda a desvelar o dançar de um Homem que é **virtualidade para a ação**, que **se faz presença, processo e projeto**, que pelo **desejo**, nutre-se de **esperança e amor**.

Esta Teoria evidencia, ainda, que o **Ser** carente que busca **o sentido da vida por meio de uma vivência sentida**, pode alcançar a **transcendência**, pode superar e superar-se, pode nascer e morrer a cada dia.

Organizar a compreensão do Corpo que dança, sob a perspectiva da Teoria da Motricidade Humana, revelou-se uma ação de intensa complexidade. Ao desenvolvê-la sentimo-nos por vezes a explorar um caleidoscópio com suas múltiplas possibilidades de olhar para os mesmos elementos e enxergar novas figuras ou então a cultivar gengibre, reconhecendo na elaboração e na organização das estruturas o princípio rizomático que permite ver a essência no fragmento, nas partes. Pudemos ainda, compreender a fractalidade dos corpos que dançam, do Homem que se faz Dança, que é natureza e cultura, que é memória e profecia.

Enfim, traçar este percurso foi e continua a ser um belo dançar, cheio de possibilidades de abrir e fechar, construir, desconstruir e reconstruir. A dinâmica deste processo: aprender a apreender, aprender a saber e aprender a fazer – incita-nos a permanecermos abertos e em constante atualização. Acreditamos que ainda não chegamos ao fim de nossa jornada. Esta é só a primeira etapa.

Na esteira do pensamento de Morin (2000), acreditamos que as abordagens suscitadas pela Teoria da Motricidade Humana contribuíram para a compreensão do desenvolvimento não só da Dança, quando integra em seu fazer as premissas constituintes do seu saber, mas principalmente do **Homem que dança** quando o apresenta inteiro, complexo, total e integral sempre em busca de ser mais e melhor. Sem esquecer que também favorece que as atividades auto observadoras sejam observáveis e observadas, que as de autocríticas sejam criticáveis e inseparáveis das críticas e que os processos reflexivos não sejam processos estanques, em relação a vida e a sua concretização.

Ao religar a Teoria da Motricidade Humana aos fazeres e saberes da Dança, identificamos que as peculiaridades desta Teoria podem fundamentar as especificidades da Dança tanto quanto a Dança pode compreender a Motricidade em sua presentificação.

Tendo o Corpo como ponto de convergência e interceção, construímos as conclusões aqui apresentadas bem como elucidamos alguns princípios orientadores os quais emergiram deste religar. São estes princípios que, acreditamos, poderão constituir-

se como contributo para a superação de ações e intervenções cristalizadas que, ainda hoje, são evidenciadas junto a efetivação da Dança.

Para nós Dança é processo, é transcendência é liberdade!

A seguir apresentamos os princípios que, até este momento, foi possível elucidar/construir quanto à compreensão do Corpo/Dança/Movimento na contemporaneidade:

- ✚ Corpo e Dança devem ser compreendidos como Sistemas Dinâmicos e Complexos;
- ✚ Na Dança o Corpo está vinculado à pessoa, assim como a Dança está associada a quem a faz;
- ✚ O Corpo, sendo Dança, traz consigo a sua história;
- ✚ O Corpo na Dança comporta nossa singularidade como sujeitos históricos, como indivíduos constituídos de múltiplos elementos que formam um Corpo único;
- ✚ O movimento da Dança deve respeitar a singularidade na diversidade;
- ✚ O Corpo na Dança constrói-se em função do que vive, e se a vivência é diversificada, Corpo e Dança são diversificados, são múltiplos;
- ✚ O Corpo na Dança deve ser compreendido como um sistema aberto, em constante troca com o ambiente, em constante transformação;
- ✚ É necessário reconhecer o Corpo objetivado na Dança, para poder superá-lo;
- ✚ O desejo de superação na Dança deve converter-se em energia para o agir;
- ✚ O Corpo na Dança pode ser um Corpo de relações e, também, um Corpo de comunicação;
- ✚ Ao comunicar, o Corpo na Dança pode inserir o homem de forma atuante, no interior de um espaço social;
- ✚ O Homem quando Dança é um Ser social, cultural, e na sua relação com o outro, com o público, desenvolve a si mesmo;
- ✚ O Corpo na Dança deve ser visto como uma superfície porosa, penetrável, que permite o trânsito entre o meio em que vive e com as pessoas com quem convive;
- ✚ O Corpo na Dança pode ser tanto consciência, quanto, inconsciência, tanto razão como sonho e fantasia;
- ✚ A Dança é uma metáfora do pensamento;

- ✚ A Dança apresenta-se como espaço privilegiado de emergência de Corpos conscientes;
- ✚ O Corpo é motricidade humana, ou seja movimento mais intencionalidade e, como tal, acontecimento;
- ✚ O Corpo em ato deve ser o grande agenciador para a Dança, tanto para quem a faz quanto para quem a observa;
- ✚ O Corpo em movimento Dança tende a superar e superar-se;
- ✚ O Corpo na Dança pode estar associado a um lugar de passagem mas, também, pode ser lugar de identidade;
- ✚ O Corpo na Dança deve ser compreendido como um Corpo de possibilidades;
- ✚ A Dança retrata tanto o real como cria o possível;
- ✚ O Corpo na Dança pode transpor o campo da virtualidade para o campo da ação por meio do movimento intencional;
- ✚ A virtualidade para a ação pode marcar o ponto zero do movimento em Dança quando a possibilidade do devir caracterizar o Corpo de quem está a dançar;
- ✚ Todo Corpo é formado por constrangimentos e possibilidades;
- ✚ O Corpo em movimento na Dança pode ser estruturante e estruturado, fruto de um querer, de uma ideia, de uma intenção;
- ✚ O Corpo na Dança deve ser um Corpo que se constrói com a possibilidade, sempre presente, da desconstrução;
- ✚ O Corpo na Dança pode ser compreendido como Fractal;
- ✚ O Corpo em movimento de Dança integra os sentidos holográficos e, também, os rizomáticos;
- ✚ O Corpo na Dança é fisicamente subjetivo;
- ✚ O Corpo na Dança pode integrar o pensamento simples, que paulatinamente se complexifica;
- ✚ O movimento organizado do Corpo na Dança pode ser compreendido como o caos que se tornou visível;
- ✚ O Corpo na Dança deve ser vivido como *práxis e poiésis*;
- ✚ O Corpo na Dança deve ser capaz de transpor determinadas estruturas de organização para outras;
- ✚ O Corpo na Dança é um Corpo que deve construir o seu saber *fazer/Savoir Faire*;
- ✚ O Corpo na Dança é um Corpo que deve arquitetar o seu saber *dizer/Savoir Dire*;

✚ O Corpo na Dança é um Corpo que deve edificar o seu saber *Ser/Savoir Être*;

Ao elencarmos estes princípios não buscamos separá-los em categorias, pelo contrário, tentamos aproximá-los uma vez que emergiram de contextos diversos. Acreditamos também que, destes, outros podem ser elucidados, construídos, trabalhados. Reconhecemos que os mesmos podem compreender, de modo mais evidente, categorias epistemológicas, axiológicas ou ontológicas.

É possível experimentar diferentes formas de organizar as informações/conhecimentos mas para organizá-las é necessário agrupá-las sem, no entanto, separá-las.

Assim sendo podemos evidenciar e aproximar as reflexões sobre o **Corpo que está**, que se faz presente e presença, e **associá-las** às questões **ontológicas** que caracterizam tanto a Teoria da Motricidade Humana quanto a Dança.

Sobre o **Corpo que faz**, a aproximação é maior junto às questões **axiológicas** uma vez que toda Axiologia integra uma estética e uma ética. É um processo cultural que gera transformações e, neste transformar, estabelece prioridades, valores, sendo também estes passíveis de mudanças.

A abordagem **epistemológica** pode caracterizar o **Corpo de possibilidades** uma vez que emerge da experiência estética, projeta e concretiza o saber/fazer da Dança.

Dentro de cada categoria pode-se compreender as reflexões nas perspectivas **epistemológicas, axiológicas e ontológicas**, integrá-las às mesmas categorias evidenciadas na Teoria da Motricidade Humana e ainda reconhecer que o Corpo/Dança/Motricidade comporta as características de ser **presença, processo e projeto**. Assim é possível apresentar:

Junto ao **Corpo que está**, um Corpo que se faz **presença**, onde podemos evidenciar –

- ✚ uma abordagem **epistemológica** que aproxima-se com evidência ao **Corpo enquanto fator de conhecimento**;
- ✚ uma abordagem **axiológica** que é reconhecida junto ao **Corpo que é consciência**;
- ✚ um olhar **ontológico** para o **Corpo** que é tanto **sujeito** quanto **objeto**.

Junto ao **Corpo que faz**, um Corpo que é **processo** onde é possível identificar –

- ✚ uma perspectiva **epistemológica** que é mais evidente ao compreendermos o **Corpo que é ação**, que é **prático e poético**;

- ✚ uma abordagem **axiológica** ao abrigo de um Corpo conectado, ou seja, um Corpo de relações;
- ✚ uma perspectiva **ontológica** presente em um Corpo físico, uno e fragmentado.

Junto ao **Corpo de possibilidades**, um corpo que é **projeto**. Neste podemos reconhecer –

- ✚ O enfoque **epistemológico**, de um modo mais evidente quando nos referimos ao saber fazer – **Savoir Faire** – que envolve o saber técnico e criativo, a transposição de estados de organização do Corpo em movimento de Dança e que envolve uma *praxis* que é, também, *poiésis* e ainda que integra o ser em ato junto a uma prática que é *práxis* transformadora;
- ✚ A abordagem **axiológica** quando se aproxima, neste contexto, do saber dizer – **Savoir Dire** – uma vez que este saber envolve a eleição das questões a serem ditas e compartilhadas, o que e como expressar e comunicar por meio da Dança, vinculados à experiência estética e a vivência ética, à responsabilidade e ao compromisso com a verdade;
- ✚ A perspectiva **ontológica** que é visível junto ao saber Ser – **Savoir Être** – leva-nos a considerar a vida como processo finito, que integra a temporalidade (passado, presente e futuro) a memória e a profecia, e que é afinal um movimento que se faz no agora, um saber Ser que se constrói a cada dia, a cada vivência. Está vinculado a uma presença em cena, a um processo de aprendizagem e a um projeto de vida, a um permanente sentido de desenvolvimento na provisoriedade de que somos feitos.

Compreender estas (e outras) possibilidades de organizar o conhecimento da Dança é o que a Teoria da Motricidade Humana pode oferecer. Pode ainda orientar-nos a viver o agora, sem abrir mão de avaliar o tempo passado e projetar o tempo futuro.

A Teoria da Motricidade Humana permite compreender que em toda ação, e também na Dança, existem incertezas, dúvidas e riscos mas, onde coexistem horizontes de luz, claridade e esperança. Assim ao religar a Dança à Teoria Motricidade Humana verificamos:

- ✚ A Dança como um lugar de emergência do Ser;
- ✚ O Ser que se assume enquanto Dança;
- ✚ A Dança/Corpo como presença, processo e projeto;
- ✚ O bailarino que pela imanência se transcende.

2 – Rumo a um concluir

Reconhecemos a dificuldade em fechar uma tese quando a mesma nos suscita uma série de aberturas, de novas possibilidades de investigação, de novas abordagens sobre esta e outras temáticas.

Reconhecemos, ainda, a importância do processo de desenvolvimento desta pesquisa, não só para o campo de estudos da Dança como, também, para o campo de estudos da Ciência da Motricidade Humana mas, principalmente, para o meu crescimento pessoal.

Os diversos momentos que tivemos que transpor, desde o mundo ilusório das certezas até ao mundo concreto das probabilidades ou possibilidades, ajudaram-nos a construir novas formas de ver e compreender Homem e Mundo, Corpo e Movimento, Dança e Motricidade, por meio da desconstrução de conceitos tradicionais sem, no entanto, negar e/ou deixar de nos apropriarmos de valores incontestáveis que nestes conceitos estavam contidos.

Quando nos questionámos e nos propusemos a identificar de qual Dança falava Manuel Sérgio em sua Ciência da Motricidade Humana e de qual motricidade se vivia em contexto de Dança, ousamos religar a Ciência da Motricidade Humana e a Dança na tentativa de poder identificar em que medida esta é um dos aspetos daquela.

Assim ao refletirmos sobre as dinâmicas que produziram diferentes formas de vivenciar a Dança na contemporaneidade, percebemos que o surgimento e o desenvolvimento de estilos, maneiras e comportamentos tanto marcaram e modelaram Corpos e pessoas, ao longo de toda a nossa história, como permitiram as mudanças, ruturas e a emergência de novas construções, compreensões e interpretações junto a este campo de conhecimento.

As convergências e divergências teóricas, no quadro de desenvolvimento do Corpo em situação de Dança, foram verificadas em função das transposições de atitudes e perceções que passaram de uma vertente mais tradicional para um fazer da Dança, voltado para a perspectiva do Pensamento Complexo.

Foi possível identificar que a Dança, a seu modo e a seu tempo, acompanhou as mudanças de paradigma que possibilitaram ver, reconhecer e compreender o Homem em sua relação com a natureza, com a cultura, com o seu próximo e consigo mesmo. Neste processo, criou novas estratégias para que estas relações acontecessem, explicitou e desvelou, não só para quem faz mas, também, para quem observa, um novo dançar, que acompanhava as diversas *epistemes* (Foucault, 1999).

Ao tentarmos responder ao problema inicial deste trabalho, pudemos concluir que na contemporaneidade é possível integrar a Teoria da Motricidade Humana à Dança, principalmente quando nos preocupamos com a compreensão, formação e preparação

do Ser que Dança uma vez que esta Teoria possui como característica (identidade) predominante trabalhar o Homem total, não alienado, envolvido com o seu meio e com tudo o que faz. Foi possível perceber, por meio de nossa investigação, que estes são anseios que já emergem no processo de desenvolvimento da Dança.

Identificamos que não é somente de Dança que devemos saber quando queremos Dançar e/ou trabalhar com a Dança. Como nos disse Manuel Sérgio, é sempre mais do que Dança. É principalmente o Homem que dança, a sua relação com o mundo, a sua relação consigo mesmo e com o outro. É nesta dimensão do conhecimento que vemos a importância de ter a Teoria da Motricidade Humana a subsidiar a compreensão e a ação na/sobre Dança.

De modo específico, esta tese nos possibilitou enxergar o Corpo em ato como agenciador de cruzamentos de saberes. Foi através dele que conseguimos religar a Teoria da Motricidade Humana à Dança e assim, nesta complementaridade, enxergá-lo – ao Corpo – como complexo, produto e produtor de conhecimentos.

Quando nos questionamos sobre a existência de princípios que podem ser evidenciados e que contribuem para o saber/fazer da Dança, também conseguimos construir/elucidar alguns que, acreditamos, serão capazes de despoletar outros e novos entendimentos.

A metodologia empregada neste trabalho possibilitou uma mais-valia, ao permitir a emergência das premissas e dos princípios orientadores da ação do Ser que Dança. Possibilitou, ainda, associá-los aos conhecimentos epistemológicos, axiológicos e ontológicos necessários a uma fundamentação rigorosa e robusta, tendo em conta o desenvolvimento da Dança junto ao ambiente acadêmico ou em qualquer outro segmento da sociedade.

Nesta tese, para evidenciar as repercussões possíveis da integração – Teoria da Motricidade Humana e Dança – ancoramo-nos nos discursos dos entrevistados e descobrimos que, por meio deste olhar específico, é possível propiciar tanto um viver da Dança como um Dançar da vida. Uma Dança que suscite pensar e construir, crítica e criativamente, caminhos de uma esperança inquieta. Trata-se da promoção de uma Dança gerada a partir de uma angústia existencial criativa, que anseia por um lugar no agora que lhe possibilite também um depois.

Garaudy recordando-nos o pensamento de Nietzsche torna explícito que:

[...] o modelo do ato dionísíaco é o do dançarino, sendo a Dança a metáfora da vida concebida, não como uma ordem transcendente a imitar pelo trabalho, como um fluxo que nos atravessa e cuja expressão ultrapassa a capacidade das palavras. Ela é ressurgimento da unidade primária do homem e da natureza, anterior a qualquer civilização, e exprimiu-se na história, sob a forma de erupção, de

cada vez que os limites tradicionais foram transgredidos, nos misticismos e nas revoluções nas utopias e nas loucuras. (Garaudy, 1972, p. 47)

A Dança tem assim um significado profético porque implica uma negação da lógica apolínea, ou seja, da lei e da ordem, que mantém o “*satus quo*”. É uma Dança que ousadamente assume o Ser humano e seu contexto vital, na sua complexidade, originalidade e transcendência, como um valor fundamental e prioritário para poder ser sempre mais e humanamente melhor.

Entre várias dificuldades que surgiram no transcorrer deste trabalho, indicamos uma limitação no seu desenvolvimento. Desde logo percebemos que a ausência de uma vivência prática junto aos entrevistados era um fator limitante. Para superar esta incompletude, procuramos observar os trabalhos desenvolvidos pelos bailarinos/criadores/intérpretes/formadores e de uma outra forma tentar interpretar e compreender os discursos de cada um.

3 – A perspectiva de novos horizontes

Pensar em novas possibilidades de investigação tendo como ponto de partida esta tese, mais do que uma perspectiva passa a constituir uma necessidade.

Identificamos no contato com os entrevistados o quanto a construção dos caminhos ajudaram a arquitetar o espaço da Dança Contemporânea. Nos seus discursos percebemos que, ainda hoje, se sentem comprometidos com a consolidação deste espaço. Uma coisa é certa, não chegaram sem uma *práxis* rigorosa mas, chegaram em função desta. É evidente que neste percurso foram priorizando algumas experiências, elegendo novos elementos constituintes de suas ações e afastaram-se de vivências que já não lhes faziam sentido. Percebemos que não descartaram estas vivências, pelo contrário, transformaram-nas e continuam a transformá-las. São enfáticos ao afirmar que este percurso está em construção, ainda não está terminado.

Sentimos que o nosso percurso também não está terminado. Existe agora o desafio da operacionalização da formação inicial, profissional e continuada em Dança, tendo como suporte a Teoria da Motricidade Humana a subsidiar as nossas ações e o pensamento Complexo a direcionar os nossos passos. Nesta travessia, acreditamos que ainda há muito saber a ser absorvido e muito conhecimento a ser construído.

A constituição do Ser em trânsito indica-nos um horizonte de construção e partilha, de vivência e experiência de novos formatos paradigmáticos. Devemos buscar ultrapassar as ações que dividem, atomizam, fracionam, degradam e excluem. A compreensão contemporânea exige que se relacionem todas as manifestações da vida humana com as demais existentes. Deste modo, percebemos a necessidade de construir redes, mapas, caminhos, que entrecruzem formatos e linhas. Construir percursos que

possibilitem a coexistência do todo e das partes e assim, permitam a recuperação do tão desejado encantamento que o modelo tradicional de fazer ciência e vivenciar a Dança acabou por obstruir.

No *términus* desta tese assumimos a proposta/compromisso, em constante renovação, da construção da Dança direcionada para um mundo dos possíveis, tendo em conta o desenvolvimento do humano como conceito fundamental no Homem. Ao transpormos para atitudes de superação os conhecimentos gerados por este trabalho de investigação, assumimos o compromisso de que estes possam ser transformados em sabedoria profética – um saber que se projeta, que não se cristaliza e muito menos se imobiliza – que com ele possamos continuar a tecer as nossas redes construindo, com a Dança e pela Dança, um futuro promissor de vida feliz para todos.

Bibliografia

Abagnano, N. (1998). *Dicionário de Filosofia* (3ª ed.). (A. Bosi, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.

Abram, D. (2007). *A Magia do Sensível*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Adshead, J. (1991). *The Interpretation of Dances: Text, Context and The Reader*. Alcalá: Peter Lang.

Adshead, J., Briginshaw, V. A., Hodgins, P., & Huxley, M. (1988). *Dance Analysis: Theory and practice*. London: Dance Books.

Adshead-Lansdale, J., & Layson, J. (1994). *Dance History: an introduction*. New York: Routledge.

Almeida, M. (2010). As afetações plásticas do corpo e o conhecimento sensível. *VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas* (pp. 1-5). Acesso em 10/10/2011.
<http://portalabrace.org/memoria/vicongressopesquisaemdanca.htm>.

Almeida, M. (2011). Discussão sobre a Arte Coreográfica a Composição e Restauração em Dança Contemporânea. *III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro* (pp. 58-68). Viçosa: Tribuna Editora.

Almeida, M. (2011). A plasticidade corporal e a dança contemporânea. *III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro* (pp. 68-78). Viçosa: Tribuna Editora.

Alter, J. (1991). *Dance - Based Dance Theory: From Borrowed Models to Dance-Based Experience*. New York: Peter Lang.

Alves, T. d. (2010a). Entre o perene e o transitório na Dança: corpo memória e novos repertórios para a cena contemporânea. *VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE*. Acesso em 07/08/2011.
<http://portalabrace.org/memoria/vicongressodancacorpo.htm>

Alves, T. d. (2010b). O que dizem os corpos quando dançam? Por uma consciência cênico vivencial. In A. Tomazzoni, C. Wosniak, & N. Mari, *Algumas perguntas sobre Dança e Educação* (pp. 217-223). Joinville: Letra D'Água.

Andrade, M. d. (1982). *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia.

Andrieu, B. (2004). *A nova filosofia do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget.

Araújo, L. C., Domingues, S. C., Kunz, E., & Surdi, A. C. (2010). Ontologia do Movimento Humano: Teoria do Se-Movimentar humano. *Pensar a Prática*, 13 (3), 1-12. Acesso em 03/04/2012.
<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/issue/view/786/showToc>

- Atlan, H. (1994). *Com Razão ou Sem Ela*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Augé, M. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. (M. L. Pereira, Trad.) São Paulo: Papyrus.
- Bachelard, G. (1972). *Filosofia do novo espírito científico: a filosofia do não*. Lisboa: Presença.
- Bachelard, G. (2001). *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bacon, F. (1979). *Novum Organum* (2ª ed.). (J. A. Andrade, Trad.) São Paulo: Abril Cultural.
- Barbosa, M. R., Matos, P. M., & Costa, M. E. (Abril de 2011). Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia e Sociedade*, 23 (1), 24-34. Acesso em 03/04/2012 <http://www6.ufrgs.br/seerpsicsoc/ojs/viewissue.php?id=27>
- Bardin, L. (2004). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Baril, J. (1977). *La danse moderne: d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*. Paris: Vigot.
- Bártolo, J. (2007). *Corpo e Sentido: estudos intersemióticos*. Covilhã: Livros LabCom.
- Batalha, A. P., & Xarez, L. (1999). *Sistemática da Dança I Projecto Taxonómico*. Cruz Quebrada: Edições FMH.
- Batalha, A. P. (2004). *Metodologia do Ensino da Dança*. Cruz quebrada: Edições FMH.
- Batalha, A. P. (2006). O contributo das Expressões Artísticas cultivadas na cidadania construtiva. Dança e Movimento Expressivo. *Textos e Resumos do Seminário Internacional* (pp. 28 - 34). Cruz Quebrada: FMH.
- Béjart, M. (1980). Prefácio. In R. Garaudy, *Dançar a Vida* (A. G. Filho, & G. Mariani, Trads., 3ª Edição ed., pp. 7 -10). Rio de Janeiro : Nova Fronteira.
- Bernard, M. (1995). *Le Corps*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la danse.
- Besnier, J. M. (2000). *As teorias do conhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Borges, H. M. (2009). Sobre o movimento: o corpo e a clínica. Tese de Doutorado [não publicada]. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social. Rio de Janeiro.
- Boucier, P. (2001). *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.

Brandão, J. L. (1998). A Ideia da Natureza em Descartes. In M. J. Cantista, & J. F. Meirinhos (Ed.), *Descartes: reflexão sobre a modernidade* (pp. 291 - 302). Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.

Braustein, F., & Pépin, J. F. (2001). O lugar do Corpo na Cultura Ocidental. Lisboa: Instituto Piaget.

Breton, D. L. (2007). *A sociologia do corpo*. (S. M. Fuhrmann, Trad.) Petrópolis: Vozes.

Britto, F. D. (2010). Processo como lógica de composição na dança e na história. *Revista Sala Preta*, 10 (1), 185-189. Acesso em 09/08/2011 <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/issue/view/12/showToC>

Caldeira, S. (2010). A produção poética de Pina Bausch. *Revista Poiési*, pp. 118-131.

Campello, C. (2005). *Tenso equilíbrio na dança da sociedade*. São Paulo: SESC.

Carchia, G., & D'Angelo, P. (2003). *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70.

Carvalho, A. D., Figueiredo, A., Morin, E., Delacôte, G., Silva, J., Pinheiro, J., et al. (2000). *Novo conhecimento Nova aprendizagem*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Carvalho, J. d. (Julho de 1997). *Corpo: construção e percurso*. Logos, 7, pp. 51-54.

Catucci, S. (2003). Fenomenológica, estética. In G. Carchia, & P. D'Angelo, *Dicionário de Estética* (pp. 141 -142). Lisboa: Edições 70.

Coltro, A. (2000). A Fenomenologia: um enfoque metodológico para além da modernidade. *Caderno de Pesquisa em Administração*, 1 (11), 37 - 45.

Copeland, R. (1992). The Black Swan and the Dervishes Cross cultural Approaches. *Dance Theatre Journal*, 9 (4).

Cottingham, J. (1995). *Dicionário Descartes*. (H. Martins, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar.

Couto, M. (2008). *Pensatempo*. Lisboa: Caminho.

Dalcroze, É. J. (1965). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Foetisch Frères S.A.

Damáσιο, A. (2000). *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mira- Cintra: Europa - América.

Damáσιο, A. (2003). *Ao encontro de Espinosa*. Mira- Cintra: Europa-América.

- Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência: a construção do cérebro consciente*. Portugal: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Dantas, M. (1999). *Dança: O Enigma do Movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade.
- Dantas, P. (2001). *A intencionalidade do corpo próprio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Dartigues, A. (1992). *O que é Fenomenologia?* São Paulo: Moraes.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (A. G. Neto, & C. P. Costa, Trans.) Rio de Janeiro: Ed.34.
- Demo, P. (1995). *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas.
- Descartes, R. (s/d). *Règles pour la direction de l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Descartes, R. (1824). *Œuvres*. Paris: Ed. Victor Cousin.
- Descartes, R. (1973). *O Discurso do Método: para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências*. (2ª ed.). (J. Guinsburg, & B. Prado Jr., Trans.) São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Descartes, R. (1991). *Discours de la Méthode*. (F. d. Buzon, Ed.) Paris: Gallimard.
- Doron, R., & Parot, F. (1991). *Doctionnaire de Psychologie*. Paris: PUF.
- Eco, U. (1971). *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- Emídio, L., & Bogéa, I. (2002). *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac Naif.
- Faure, S. (2001). *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La Dispute.
- Fazenda, I. (2000). *Metodologia da Pesquisa Educacional* (6ª ed.). São Paulo: Cortez.
- Fazenda, M. J. (1993). Para uma compreensão da pluralidade das práticas da Dança Contemporâneas: repensar conceitos e categorias. *Antropologia*, pp. 67 - 76.
- Fazenda, M. J. (1997). *Movimentos Presentes. Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Edições Cotovia
- Fazenda, M. J. (2007). *Dança Teatral: ideias, experiências, acções*. Lisboa: Celta.

- Feitosa, A. M. (1993). *Contribuições de Thomas Kuhn para uma Epistemologia da Motricidade Humana*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Feitosa, A. M. (1999). Ciência da Motricidade Humana: alguns princípios paradoxos e equívocos. In M. Sérgio, T. Rosário, A. M. Feitosa, F. Almada, J. Vilela, & V. Tavares, *O Sentido e a Ação* (pp. 63-95). Lisboa: Instituto Piaget.
- Ferreira, M. L. (1997). *A Dinâmica da Razão na Filosofia de Espinosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fiolhais, C. (2005). Prefácio. In M. Sérgio, *Para um novo paradigma do saber e do ser* (pp. 11-16). Coimbra: Ariadne.
- Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Paris: Centre National de la Danse.
- Fontanella, F. C. (1995). *O corpo no limiar da subjectividade*. Piracicaba: UNIMEP.
- Fortin, R. (2007). *Compreender a complexidade: introdução ao Método de Edgar Morin*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Fortin, S., & Long, W. (2005). Percebendo diferenças n ensino e na aprendizagem de técnicas de Dança Contemporânea. *Movimento*, 11 (2), pp. 9-29. Acesso em 14/07/2011.
<http://seer.ufrgs.br/Movimento/issue/view/222/showToc>
- Foster, S. L. (1992). Dancing Bodies. In J. C. (org.), *Incorporation* (pp. 480-495). New York: Urzone.
- Foster, S. L. (1996). *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. New York: Routledge.
- Foster, S. L. (1997). Dancing bodies. In J. C. Desmond, *Meaning in motion: new cultural studies of dance* (pp. 235-258). Londres: Duke University Press.
- Foucault, M. (1977). *O Nascimento da Clínica*. (R. Machado, Trad.) Rio de Janeiro: Forence-Universitária.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graall.
- Foucault, M. (1999a). *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. (S. T. Muchail, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (1999b). *Vigiar e Punir* (20ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the Lived Body: a descriptive aesthetics*. Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press.
- Fraleigh, S. H., & Hanstein, P. (1999). *Researching Dance: envolving modes of inquiry*. Pittsburgh: University of Pittisburgh Press.

- Freire, A. V. (2005). *Angel Vianna: uma biografia da Dança Contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin.
- Freire, P. (2002). *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. (23ª ed.). São Paulo: Paz e Terra S/A.
- Freixo, M. J. (2009). *Metodologia Científica: Fundamentos Métodos e Técnicas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Gadamer, H.-G. (1976). *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Ed. du Seuil.
- Galhós, C. (2010). *Pina Bausch - Sentir Mais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Gamboa, S. S. (1996). *Epistemologia da pesquisa em educação*. Campinas: Praxis.
- Garaudy, R. (1972). *A Alternativa: modificar o mundo e a vida*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Garaudy, R. (1980). *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Gehres, A. F. (2001). *Corpo - Dança: Educação na contemporaneidade ou da Construção de Corpos Fractais*. Tese de Doutorado [não publicada]. Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa. Cruz Quebrada.
- Gehres, A. (2008). *Corpo Dança Educação: na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Gil, J. (1995). Corpo. In F. Gil, *Enciclopédia Einaudi* (pp. 201-266). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Gil, J. (1997). *Metamorfose do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo na Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gil, J. (2004). Abrir o Corpo. In T. M. Fonseca, & S. Engelman, *Corpo Arte e Clínica*. Porto Alegre: UFRGS.
- Genot, I., & Marcelle, M. (2002). *La danse au XX siècle*. Paris: Larousse.
- Giorgi, A., & Sousa, D. (2010). *Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia*. Lisboa: Fim de Século.
- Gitelman, C. (1998). Dança Moderna Americana: um esboço. *Pro-posições*, 9 (2), 9-22. Acesso em 25/04/2010
<http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/edicoes/sumario11.html>

- Gleyse, J. (2007). A Carne e o Verbo. In C. L. Soares, *Pesquisa sobre o corpo: ciências humanas e educação* (pp. 1-21). São Paulo: Editores Associados.
- Graham, M. (1992). *Martha Graham : blood memory : an autobiography*. London: Washington Square Press Published by Pocket Books.
- Gray, J. A. (1989). *Dance Instruction: Science applied to the Art of Movement*. Illinois: Human Kinetics Books.
- Greiner, C. (2007). *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.
- Greiner, C. (2009). O Corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. *Revista Artefilosofia*, 7, pp. 180-185. Acesso em 06/07/2011. <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n7.html>
- Greiner, C. (2011). Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pensar. *Do Corpo: Ciências e Artes*, 1 (1), pp. 1-11. Acesso em 04/03/2012. <http://www.uces.br/site/nucleos-pesquisa-e-inovacao-e-desenvolvimento/nucleos-de-pesquisa/ciencias-e-artes-do-movimento-humano/revista-do-corpo/>
- Grimaldi, N. (1988). Descartes et l'expérience de la liberté. In M. J. Cantista, & J. F. Meirinho, *Descartes, reflexão sobre a modernidade* (pp. 11-27). Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida.
- Guardini, R. (1964). *O fim dos tempos modernos*. Lisboa: Livraria Moraes Editores.
- Habermas, J. (1989). *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Harvey, D. (1993). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- H'Doubler, M. N. (1998). *Dance: a creative art experience* (3ª ed.). Madison: Wisconsin.
- Hercoles, R. (2010). Epistemologias em movimento. *Revista Sala Preta*, 10 (1), pp. 199-203. Acesso em 09/08/2011 <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/issue/view/12/showToC>
- Hottois, G. (2003). *História da Filosofia: da renascença à pós modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Husserl, E. (1976). *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Paris: Gallimard.
- Husserl, E. (1987). *Meditações Cartesianas*. Porto: Porto.

- Japiassu, H. (1978). *Nascimento e Morte das Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Jerónimo, H. M. (2002). *Ética e Religião na Sociedade Tecnológica*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Katz, H. (2002). Corporeidade do Século XX: o corpo mídia. *I Condança: qual o futuro da dança* (pp. 87-91). Porto Alegre: Movimento.
- Katz, H. (2003). A Dança, pensamento do corpo. In A. Novaes, *O Homem Máquina: a ciência manipula o corpo* (pp. 261-274). São Paulo: Companhia das Letras.
- Katz, H. (2005). *Um, Dois, Três. A Dança é o pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: FID.
- Katz, H. (2010a). A cidade e a dança que acontece nos palcos. *VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo.
- Katz, H. (2010b). Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo bomba. In L. Rengel, & K. Thrall, *Corpo em Cena* (Vol. 1º, pp. 09-23). São Paulo: Anadarco.
- Katz, H. (2011). Projeto, processo, produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico. In S. Neuparth, & C. Greiner, *Arte agora pensamento enraizados na experiência* (pp. 63 - 85). São Paulo: Annablume.
- Katz, H., & Greiner, C. (2005). Por uma teoria do Corpomídia. In C. Greiner, *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados* (pp. 125-136). São Paulo: Anablume.
- Kuhn, T. (1982). *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Laban, R. (1978). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus.
- Laban, R. (1990). *Dança Educativa Moderna*. (M. d. Campos, Trad.) São Paulo: Ícone.
- Lacince, N., & Nóbrega, T. P. (2010). Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. *Movimento*, 16 (3) 239- 256. Acesso em 14/07/2011 <http://seer.ufrgs.br/Movimento/issue/view/942/showToc>
- Langer, S. K. (1988). *Mind. An Essay on Human Feeling*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Langer, S. K. (2011). *Sentimento e forma*. (A. M. Coelho, & J. Guinsburg, Trans.) São Paulo: Perspectiva.
- Lepecki, A. (1997). Nas Margens do Presente: a dança dialogante de Vera Mantero e de Francisco Camacho. In M. J. Fazenda, *Movimentos Presentes*.

- Aspectos da Dança Independente em Portugal* (pp. 67 - 58). Lisboa: Edições Cotovia.
- Lepecki, A. (2007). *Exhausting Dance: performance and the politics of movement* (2ª ed.). New York: Routledge.
- Lessard-Hébert, M., Goyette, G., & Boutin, G. (2005). *Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas* (2ª ed.). Lisboa: Instituto Piaget.
- Lilja, E. (2004). *Dance: for better for worse*. (F. Perrv, Trad.) Stockholm: Print Katarinatruck.
- Loupe, L. (2000). *Corpos Híbridos*. In R. Pereira, & S. Soter, *Lições de Dança 2* (pp. 27-40). Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.
- Loupe, L. (2000). *Poétique de la Danse Contemporaine*. Paris: Contredanse.
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Paris: Contredanse.
- Loureiro, L. M. (2006). Adequação e rigor na investigação fenomenológica em enfermagem: críticas, estratégias e possibilidades. *Revista Referência*, 2, pp. 21-32. Acesso em 17/06/2011
http://www.esenfc.pt/rr/rr/index.php?target=Detalhes&id_website=3&id_edicao=6
- Luna, S. V. (2000). O falso conflito entre tendências metodológicas. In I. Fazenda, *Metodologia da Pesquisa Educacional* (pp. 21-34). São Paulo: Cortez.
- Lyotard, J.-F. (2002). *A condição pós moderna*. São Paulo: José Olímpio.
- Macara, A. (Maio de 1994). Noções de composição na história da Dança Moderna. *Estudos de Dança*, 7/8, pp. 55 - 64.
- Macara, A., & Batalha, A. P. (2005). Dança: contextos para o desenvolvimento da motricidade expressiva. *IV Congresso Internacional de Motricidade Humana* (pp. 179 - 183). Porto do Son (A Coruña): Imprensa Provincial.
- Madureira, J. R. (2002). *Françoise Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta*. Dissertação de Mestrado [não publicado]. Universidade de Campinas – UNICAMP. São Paulo.
- Maffesoli, M. (2000) O tempo das Tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Mantero, V., & Gil, J. (1998). A Riqueza de Espírito, Movimento Intenso. In A. Lepecki, *Intensificações: performance contemporânea portuguesa* (pp. 33-37). Lisboa: Danças na cidade/Cotovia.

- Mariotti, H. (2007). *Pensamento Complexo: suas aplicações à liderança, à aprendizagem e ao desenvolvimento sustentável*. São Paulo: Editora Atlas S.A.
- Marques, I. (1999). *Ensino de Dança Hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez.
- Marques, I. (2010). *Linguagem da dança: arte e ensino*. São Paulo: Digitexto.
- Marques, I. (2011). Notas sobre o Corpo e o Ensino da Dança. *Caderno Pedagógico*, 8 (1) pp. 31-36. Acesso em 05/01/2012
<http://www.univates.br/revistas/index.php/cadped/article/viewArticle/75>
- Marquez, L. (2011). *Ser em trânsito: uma entrevista ensaio sobre arte, vida e educação*. Londrina: Câmara Clara.
- Marzona, D. (2005). *Arte Conceptual*. (U. Grosenick, Ed.) Lisboa: Taschen.
- Masini, E. E. (2000). Enfoque Fenomenológico de Pesquisa em Educação. In I. Fazenda, *Metodologia da Pesquisa Educacional* (6ª Edição ed., pp. 59 - 68). São Paulo: Cortez.
- Massoni, N. T. (2008). Ilya Prigogine: uma contribuição à filosofia da ciência. *Revista Brasileira do Ensino de Física*, 30 (2), pp 2308.1 - 2308.8. Acesso em 23/11/2011 <http://www.sbfisica.org.br/rbef/indice1.php?vol=30&num=2>
- Maturana, H. (2001). *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. (C. Magro, & V. Paredes, Trans.) Belo Horizonte: UFMG.
- Mauss, M. (1974). *Sociologia e Antropologia* (Vol. 2). (M. W. Puccinelli, Trad.) São Paulo: EPU/EDUSP.
- Mcfee, G. (1992). *Understanding Dance*. London: Routledge.
- McNamara, J. (1999). Dance in the hermeneutic circle. In S. H. Fraleigh, & P. Hanstein, *Researching Dance: involving modes of inquiry* (pp. 162 - 187). Pittsburgh: University of Pittsburg Press.
- Melo, A. (1998). O princípio ontológico do cogito. *Colóquio Internacional Descartes Reflexão sobre a modernidade* (pp. 339-348). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Merleau-Ponty, M. (1963). *La structure du comportement*. Paris: PUF.
- Merleau-Ponty, M. (1992). *O Olho e o Espírito*. (L. M. Bernardo, Trad.) Paris: Editions Gallimard - Vega Passagens.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *O Visível e o Invisível* (4ª ed.). São Paulo: Perspectiva.

- Minayo, M. C. (1996). *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Abrasco.
- Moehlecki, V., & Fonseca, T. M. (2005). Da Dança e do Devir: o Corpo no regime do sutil. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, 17 (1), 45-59.
- Monteiro, E. A. (2004). As qualidades expressivos - formais na técnica de Dança: construção, validação e aplicação de um instrumento de avaliação. *Estudos de Dança*, 7/8, pp. 31-42.
- Monteiro, M. (1998). *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- Moreira, D. A. (2002). *O Método Fenomenológico na Pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson.
- Morfaux, L. M., & Lefranc, J. (2009). *Novo Dicionário da filosofia e das Ciências Humanas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, E. (1983). *O Problema Epistemológico da Complexidade*. Lisboa: Europa-América.
- Morin, E. (1987). *O Método - A Natureza da Natureza*. Lisboa: Europa - América.
- Morin, E. (1995). *Ciência com consciência*. Portugal: Publicações Europa-América.
- Morin, E. (2001). *O Desafio do Século XXI: religar os conhecimentos*. (A. Rabaça, Trad.) Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, E. (2002). *Reformar o pensamento*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, E. (2008). *Introdução ao pensamento complexo* (5ª ed.). Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, E., & Le Moigne, J.-L. (2009). *Inteligência da complexidade: Epistemologia e Pragmática*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, E., Motta, R., & Ciurana, É. R. (2004). *Educação para a Era Planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humanos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Mortari, K. (2001). *Integração Sensório Motora: um estudo sobre coordenação bimanual*. Dissertação de Mestrado [não publicada]. Escola de Educação Física da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo.
- Mortari, K. S., & Batalha, A. P. (2009). *Alguns olhares para o corpo na Dança no processo de formação de professores*. Açores: Universidade dos Açores.
- Mourão, A. (1996). A Modernidade e os seus paradoxos. *Brotéria*, p. 547.

- Muniz, Z. (2011). Rupturas e procedimentos da Dança pós-moderna. *O Teatro Transcende*, 16 (2) 63-80.
- Neves, M. d. (1998). O Homem Verdadeiro, segundo Descartes. In M. J. Cantista, & J. F. Meirinhos (Ed.), *Descartes, reflexão sobre a modernidade* (pp. 349 - 362). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Nietzsche, F. (2005). *Assim falou Zaratustra*. (A. Martins, Trad.) São Paulo: Martin Claret.
- Not, L. (1984). *Une science spécifique pour l'education?* Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirais.
- Oliveira, C. M. (2007). *Para uma Dramaturgia do Corpo: Análise do Corpo enquanto linguagem cénica na criação artística espectacular*. Tese de Doutorado [não publicada]. Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa. Cruz Quebrada.
- Oliveira, F. R. (2004). Corpo, comunicação, Arte e Tecnologia. *Logos Comunicação & Universidade*, pp. 7 - 11. Acesso em 03/06/2009 <http://www.logos.uerj.br/PDFS/anteriores/logos20.pdf>
- Oro, U. (2007). Filosofia e Epistemologia em Manuel Sérgio. In J. A. Sousa, *Motrisofia: homenagem a Manuel Sérgio* (pp. 243 - 262). Lisboa: Instituto Piaget.
- Pavis, P. (2005). *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. (S. S. Coelho, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Pedroso, J. C. (2007). Múltiplos corpos na Dança Contemporânea observações sobre a companhia DIN A13. *IV Reunião Científica da ABRACE*. Acesso em 30/01/2010 <http://portalabrace.org/memoria/ivreuniaopesquisadanca.htm>
- Pereira, A. M. (2005). A Ciência da Motricidade Humana: implicações pedagógicas e educacionais. *4º Congresso Internacional de Motricidade Humana* (pp. 80 -86). Porto do son (A Coruña): Imprensa Provincial.
- Pereira, A. M. (2007). Motricidade Humana: motricidade e a praxis educativa. Tese de Doutorado [não publicada]. Universidade Beira do Interior. Covilhã.
- Pereira, A. M. (2010). A Ciência da Motricidade Humana e as suas possibilidades metodológicas. *Filosofia e Educação*, 2 (2), 376 - 392. Acesso em 25/05/2011 <http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/rfe/issue/view/84/showToc>
- Pereira, A. M., & Mortari, K. (2011). Programa de desenvolvimento educacional brasileiro: a motricidade humana no ensino da educação física. *VII Seminário Internacional de Educação Física, Lazer e Saúde*. CDRomm. Braga: Universidade do Minho.

- Pessini, L., Siqueira, J. E., & Hossne, W. S. (2010). *Bioética em tempos de incertezas*. São Paulo: Loyola.
- Pina, P. (2012). Prefácio. In M. Sérgio, *Crítica da Razão Desportiva* (pp. 7-11). Lisboa: Instituto Piaget.
- Platão. (1987). *A República*. Lisboa: Europa-América.
- Pombo, M. d. (1995). Fenomenologia e Educação: a sedução da experiência estética. Tese de Doutorado [não publicada]. Universidade de Aveiro. Aveiro.
- Popper, K. (2003). *Conjecturas e Refutações*. Coimbra: Almedina.
- Portinari, M. (1989). *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Preston-Dunlop, V. (1986). *A handbook for dance in education*. Londres: Longman.
- Preston-Dunlop, V. (1995). *Dance Words*. Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Prigogine, I., & Stenger, I. (1990). *Entre o Tempo e a Eternidade*. Lisboa: Gradiva.
- Rengel, L. (2003). *Dicionário Laban* (2ª ed.). São Paulo: Annablume.
- Rengel, L. (2008). Dança: geometria metafórica. *V Congresso ABRACE: criação e reflexão crítica* (pp. 1-5). Belo Horizonte. Acesso em 23/09/2011 <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosdancacorpo.html>.
- Rengel, L. (2009). Corpo e Dança como lugares de Corponectividade Metafórica. *Revista Científica / FAP - Versão Eletrônica* Ano IV, 4 (1), 1- 19. Acesso em 23/09/2011 <http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=78>
- Ribeiro, A. P. (1994). *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega.
- Ribeiro, A. P. (1997). *Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Ricoeur, P. (1988). *O Discurso da Acção*. Lisboa: Edições 70.
- Rocha, T. (Jan/Jul de 2011). O que é Dança Contemporânea: a narrativa de uma impossibilidade. *Ensaio Geral*, 3 (5), 121-131.
- Roche, J. (2011). Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's moving identity. *Research in Dance Education*, 12 (2), 105-118. Acesso em 24/10/2011 <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2011.575222>.
- Rodrigues, D. (2005). *O Corpo que (des) conhecemos*. Cruz Quebrada: Edições FMH.

- Rodríguez, F. M. (1995). *Merleau-Ponty 1908-1961*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Rodrigues, L. (07 de Julho de 2011). O poderoso encontro da Dança com a favela e a literatura. (M. Guimarães, Entrevistador) Radio Nederland Wereldomroep. Amsterdã.
- Rosa, M. V., & Arnoldi, M. A. (2008). *A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Rosário, N. M. (2002). Corpo em tempos de pós-modernidade: semiose ilimitada. In B. Dornelles, *Mídia, Imprensa e as Novas Tecnologias* (pp. 293-310). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Roubaud, M. L. (2001). Corpo e Imaginário: representações do Corpo na Dança Independente em Portugal. Tese de Doutorado [não publicada]. Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa. Cruz Quebrada.
- Roubaud, M. L. (2004). Imaginários do corpo: a dança independente em Portugal. *Estudos de Dança*, pp. 99-117.
- Roubaud, L. (2010). Corpos e anticorpos dos bailados portugueses Verde Gaio. In D. Tércio, *Dançar para a República* (pp. 184 - 234). Lisboa: Caminho.
- Rouch, J., Finck, M., Rémy, B., Delacampagne, C., & Ginot, I. (1999). *Corpos Provisoire: danse cinéma peinture poésie*. Paris: Armand Colin.
- Sales, A. (2008). Criatividade, Comunicação e produção do saber. *Sociologias*, pp. 22-39.
- Santana, I. (2002). *Corpo aberto: Cunningham, Dança e Novas Tecnologias*. São Paulo: Fapesp/Edu.
- Santo, E., Santos, C., Fiadeiro, J., & Guénit, D. (2001). *Dez mais Dez: contributos para uma cartografia da Dança Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Danças na Cidade.
- Santos, A. A. (2003). *Picar de novo o porco que dorme*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Santos, A. (2008). Complexidade e Transdisciplinaridade em educação: cinco princípios para resgatar o ele perdido. *Revista Brasileira de Educação*, 13 (37), 71-83.
- Santos, B. d. (2004). Do pós moderno ao pós colonialismo e para além de um e de outro. *Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra: [on line] Acesso 12/04/2011 <http://www.ces.uc.pt/lab2004/>.
- Santos, B. d. (2007). *Um discurso sobre as ciências* (15º ed.). Porto: Edições Afrontamento.

- Santos, V. M. (2002). *Conhecimento e Mudança. Para uma epistemologia da Globalização*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- Saraiva, M. d. (2005). O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida. *Movimento*, pp. 219-242.
- Sasportes, J. (1983). *Pensar a Dança, a reflexão Estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: INCM.
- Schérer, R. (1995). Husserl, a fenomenologia e seus desenvolvimentos. In F. Châtelet, *História da Filosofia: de Kant a Husserl* (Vol. 3). Lisboa: Publicação Dom Quixote.
- Sérgio, A. (1937). *Cartesianismo Ideal e Cartesianismo Real*. Lisboa: Seara Nova.
- Sérgio, M. (1977). *A prática e a Educação Física*. Lisboa: Compendium.
- Sérgio, M. (1994). *Motricidade humana: contribuições para um paradigma emergente*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sérgio, M. (1996). *Epistemologia da Motricidade Humana*. Cruz Quebrada: Edições FMH.
- Sérgio, M. (1998). Maurice Merleau-Ponty - o corpo e a fenomenologia. *Episteme*, pp. 123 - 137.
- Sérgio, M. (2000). *Para uma epistemologia da Motricidade Humana*. Lisboa: Compendium.
- Sérgio, M. (2001). Como se produz o conhecimento. Reflexões de um estudioso de epistemologia. *Episteme*, n triplo 7,8,9, pp. 88 - 106.
- Sérgio, M. (2003). *Alguns olhares sobre o corpo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sérgio, M. (2003). *Um Corte Epistemológico: da Educação Física à Motricidade Humana* (2º ed.). Lisboa: Instituto Piaget.
- Sérgio, M. (2005a). *Para um novo Paradigma do saber e do Ser*. Lisboa: Ariadne.
- Sérgio, M. (Out de 2005b). Motricidade Humana: qual o futuro? *Motricidade*, 1(4), 271-283.
- Sérgio, M. (2005c). Uma reflexão sobre o corpo. In D. Rodrigues, *O Corpo que (des) conhecemos* (pp. 205 - 216). Cruz Quebrada: Edições FMH.
- Sérgio, M. (2008). *Textos Insólitos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sérgio, M. (2009). Críticas à Ciência da Motricidade Humana. In M. Sérgio, E. Trigo, M. Genú, & S. Toro, *Motricidad Humana una mirada retrospectiva* (pp. 31 - 56). Espanha: Léeme.

- Sérgio, M. (2012). *Crítica da Razão Desportiva*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sheets-Johnstone, M. (1979). *The phenomenology of Dance*. London: Dance Books.
- Shusterman, R. (1998). *Vivendo a Arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. (G. Domschke, Trad.) São Paulo: Edições 34.
- Silva, M. I. (2011). Antigas Motivações Poéticas; novo contexto cultural e novos paradigmas. *Seminário Internacional sobre Dança, Teatro e Performance: poéticas e tecnológicas* (pp. 15-20). Salvador: UFBA/PPGAC.
- Silva, P. C. (1999). *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Silva, P. C., & Mendes, P. (1997). *Anatomias Contemporâneas*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras.
- Silva, S. M. (2007). *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Siqueira, D. C. (2006). *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados.
- Siqueira, D. C. (2010). O Corpo na Dança Moderna de Ana Vitoria: Orixás, Quixotes e outras valises culturais. In A. Vitoria, *Um traçado precioso da Dança* (pp. 44 - 55). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Souza, J. F. (1998). Descartes: dominação e revolta da natureza. In M. J. Cantista, & J. F. Meirinhos (Ed.), *Descartes, reflexão sobre a modernidade* (pp. 465 - 482). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Soveral, E. A. (1998). O Cogito como ponto de chegada e como ponto de partida. Breve análise de algumas de suas obras. In M. J. Cantista, & J. F. Meirinhos (Ed.), *Descartes: Reflexão sobre a Modernidade* (pp. 407 - 420). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Spindler, P., & Fonseca, T. M. (2008). Dançando o pesar do mundo. *Psicologia & Sociedade*, 20 (3), 323-330.
- Spinoza, B. d. (2011). *Ética*. (T. Tadeu, Trad.) Belo Horizonte: Autêntica.
- Stinson, S. (1988). *Dance for young Children. Finding the Magic in Movement*. Virgínia: AAHPERD.
- Stinson, S. (1998a). O Currículo e a Moralidade da Estética. (Unicamp, Ed.) *Pro-Posições*, 9 (2), 23 - 34. Acesso em 10/09/2010.
<http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/edicoes/texto183.html>
- Stinson, S. (1998b). Reflexão sobre a dança e os Meninos. *Pro-Posições*, 9 (2), 55 - 61. Acesso em 10/09/2010.
<http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/edicoes/texto186.html>

- Strazzacappa, M. (2009). Educação somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. *Revista Repertório Teatro e Dança*, 12 (13), pp. 48-54.
- Strazzacappa, M. (2011). Dos pés a cabeça. Do centro para as extremidades. Notas sobre um corpo cénico em eterna construção. *O Percevejo*, 3 (1), 1-13.
- Tavares, G. M. (2005). *Corporeidade, Linguagem e Imaginação*. Tese de Doutorado [não publicada]. Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa. Cruz Quebrada.
- Teles, E. L. (2005). Práxis e Poiésis: uma leitura arendtiana do agir político. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, pp. 123-140.
- Tércio, D. (2009). *TEDANCE perspectivas sobre Dança em expansão Tecnológica*. Lisboa: Edições FMH.
- Tércio, D. (2010). Dançar para a república. Alfragide: Caminho.
- Tércio, D., & Yurgens, S. (2006). Novas tecnologias no palco da Dança. *Dança e Movimento Expressivo*, p. 40.
- Thomas, H. (2003). *The body, dance, and cultural theory*. Basingstoke: Palgrave McMillan.
- Tojal, J. B. (1994). *Motricidade Humana: o paradigma emergente*. Campinas: UNICAMP.
- Touraine, A. (1994). *Crítica da Modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Triviños, A. N. (1987). *Introdução a Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas.
- Valéry, P. (1996). *A Alma e a Dança*. (M. Coelho, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Valverde, I. M. (2010). *Interfaces Dança-Tecnologia: um quadro teórico para a performance no domínio digital*. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian.
- Vanfraechem, J., & Raway-Vanfraechem, R. (2004). Activities de resecherche en danse. En sciences exactes en sciences humaines. *Estudos de Dança*, 7/8, pp. 5-10.
- Vasconcellos, M. J. (2002). *Pensamento Sistémico: o novo paradigma da ciência*. Campinas: Papirus.
- Vianna, K. (1990). *A Dança*. São Paulo: Siciliano.
- Victorino, M. (2009). Uma Carta Coreográfica. In D. G. Artes, *Uma Carta Coreográfica: o corpo como adivinha a dança como fábula* (pp. 10 - 17). Lisboa: Direção Geral das Artes.

Vieira, J. A. (2009). Teoria do Conhecimento e Arte. *Musica Hodie*, 9 (2), pp. 11-24.

Walon, S. (Novembro de 2011). Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de “résistance”. *Agôn*. Acesso em 10/01/2012. <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1927>.

Williams, D. (2004). *Anthropology and the dance: ten lectures*. Urbana: University of Illinois.

Withhead, A. N. (1943). *Science and Modern World*. Cambridge.

Xavier, J. J. (2011). O que é Dança Contemporânea? *O Teatro Transcendente*, 16 (1), 35-48. Acesso em 22/04/2012. <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/issue/view/216>

Zilles, U. (2007). Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica*, 13 (2), 216-221. Acesso em 03/04/2012. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1809-686720070002&lng=en&nrm=iso

Websites

Plataforma Lattes

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>

Fórum Dança – Dança

http://www.forumdanca.pt/danca/pepcc_2010_bios.html

Companhia Olga Roriz - Biografia

http://www.olgaroriz.com/conteudos/historial_olga_roriz.html

Equipa - Companhia Paulo Ribeiro

<http://www.pauloribeiro.com/equipa.html>

O espaço do tempo

<http://www.oespacodotempo.pt/>

Gulbenkian Música

<http://www.musica.gulbenkian.pt/>

Sofia Neuparth

http://www.c-e-m.org/?page_id=4

Stelarc // projects

<http://stelarc.org/?catID=20247>

Mats Ek (biografia)

http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=447

Grupo Corpo

<http://www.grupocorpo.com.br/companhia/biografias>

Centre Chorégraphique National de Grenoble

<http://www.gallotta-danse.com>

Companhia Maior

<http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Teatro/Documents/Dossier%20Companhia%20Maior.pdf>

Associação dos Amigos da Arte Inclusiva _ Dançando com a diferença

<http://www.aaaid.com>

Memória ABRACE Digital.

<http://portalabrace.org/memoria/>

<http://portalabrace.org/memoria/vicongressopesquisaemdanca.htm>

Anexos

Anexo I – Consentimento Livre e Esclarecido

Termo de consentimento livre e esclarecido

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Identificação

Título do Projeto de Doutoramento: A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para contemporaneidade.

Pesquisadora Responsável / Doutoranda: Katia Simone Martins Mortari

Orientação: Professora Doutora Ana Paula Batalha

Co-orientação: Professor Doutor Manuel Sérgio

Instituição: Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana – Departamento de Pedagogia e Métodos de Intervenção nas Atividades Motoras e na área de Sociologia, Estudos Culturais e Gestão das Atividades Físicas e do Desporto.

Telefones: **Pesquisadora** – (351) 210936402 e (351) 926778638

Problemática

A questão da compreensão da corporeidade no contexto das Artes do Movimento, mais especificamente na Dança é o foco deste trabalho. Desde as últimas décadas do século passado até hoje a busca pela compreensão do fenómeno da corporeidade em diferentes manifestações têm sido uma constante. No campo da Dança diferentes estudos foram desenvolvidos e evidenciou-se questões voltadas à dinâmica do movimento, à aprendizagem, ao controlo, à objetividade e subjetividade, entre outras. No entanto, a cada nova vertente de investigação, surgem novos olhares e reflexões e, uma vez que o ambiente em Arte/Dança é dinâmico, aberto e criativo, novas questões acabam por ser formuladas. Neste sentido é que nos propusemos a aproximar os saberes de quem faz Dança e de quem estuda Dança para podermos responder: como hoje, passada a primeira década do século XXI, o Corpo tem sido compreendido, vivenciado e desenvolvido na Dança? Quais as ruturas e superações foram realizadas, ainda hoje evidenciadas e, que continuam a ser necessárias ao indivíduo para que este possa explorar todas as possibilidades afetas ao fenómeno da Dança na Contemporaneidade? Pretendemos que o estudo desta problemática venha contribuir com os profissionais da Dança – formadores, criadores e bailarinos – para a construção de novos conhecimentos nesta área do saber, e quiçá indicar diferentes caminhos que possam ser trilhados e conquistados.

Objetivos

- Identificar as convergências e divergências teóricas no quadro de desenvolvimento do Corpo e do Movimento;
- Comprovar que o pensamento complexo está subjacente na intervenção da Dança Contemporânea;
- Demonstrar a forma como os sujeitos envolvidos vivenciam a Motricidade na Dança Contemporânea.

Métodos

Optamos por desenvolver o estudo por meio do Método Integrativo, próprio das Pesquisas Qualitativas realizadas no campo das Ciências Humanas. Esta estratégia nos permite construir um percurso utilizando de diferentes técnicas de recolha de dados, entre elas a coleta dos dados empíricos. A estratégia metodológica adotada estará subsidiada por meio do conjunto de técnicas para análise das comunicações proposta por Bardin (2004), mais especificamente a Análise de Conteúdo (p. 37). Adotaremos as orientações previstas para o desenvolvimento de uma análise temática, e procuraremos analisar os significados contidos nas informações recolhidas através de entrevistas semiestruturadas dirigidas aos profissionais

de Dança, que possuam o perfil definido para esse trabalho. As entrevistas serão gravadas e os registos transcritos para que possamos, posteriormente, efetuar as análises.

Esclarecimento / Convite

Esse Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) têm por finalidade possibilitar o mais amplo esclarecimento sobre a investigação a ser realizada para que a sua manifestação de vontade no sentido de participar (ou não), seja efetivamente livre e consciente.

Neste sentido e considerando o seu percurso profissional e a amplitude e abrangência de seu trabalho na área da Dança, estamos a convidá-la a contribuir com o estudo de Doutorado intitulado “A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para a contemporaneidade” desenvolvido pela Mestra Katia Simone Martins Mortari, na condição de Entrevistada.

Informamos que todo o material recolhido será analisado e exposto à apreciação académica e pública. Os resultados deste estudo poderão ser disseminados por meio da publicação da Tese de Doutorado ou através de artigos científicos e relatórios de pesquisa. Caso não imponha objeção, a identidade do entrevistado será divulgada uma vez que a mesma irá referenciar as opiniões apresentadas no decorrer das entrevistas.

Mesmo não tendo benefícios diretos em participar deste trabalho, indiretamente você estará contribuindo para a compreensão do fenómeno estudado e para a produção de conhecimento científico.

Nos comprometemos, após a defesa deste trabalho de doutoramento, enviar-lhe uma cópia do mesmo, bem como assumimos o compromisso de comunicá-la quando da disseminação deste estudo.

DECLARAÇÃO

Eu _____ aceito participar como entrevistado (a) no trabalho de doutoramento acima descrito não opondo restrições a divulgação de minha identidade. Declaro ainda ter sido informado (a) e concordar com o modo como esta participação se fará, bem como com as possibilidades apresentadas para a disseminação dos resultados deste estudo.

_____, ____/____/____

Assinatura do Pesquisador

Assinatura do Entrevistado

Observação

Esse TCLE foi elaborado respeitando às Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisas Envolvendo Seres Humanos (Resolução CNS 196/96), ora vigentes no Brasil e contempla as orientações do Comité de Ética da Faculdade de Motricidade Humana – Universidade Técnica de Lisboa.

Anexo II – Entrevista Semiestruturada

Guião da entrevista

A COMPREENSÃO DO CORPO NA DANÇA UM OLHAR PARA A CONTEMPORANEIDADE

ROTEIRO PARA ENTREVISTA

A questão	O que se pretende saber ou instigar o entrevistado a abordar a temática.
Fale-me sobre o corpo na dança? Quais as suas características?	Compreender como o entrevistado vivencia e percebe o corpo na atualidade.
Hoje o seu olhar para este Corpo é diferente de quando iniciou seu processo de formação em Dança? O que mudou?	Identificar se a forma como o entrevistado concebe o corpo hoje é um olhar resignificado e como o mesmo percebe as mudanças.
No contexto da Dança Contemporânea, assume-se o papel do outro ou revela-se uma outra (nova) face de quem está a Dançar?	Identificar como o entrevistado vivencia e percebe a questão da representação na Dança. Esta questão pretende também suscitar a reflexão sobre como o bailarino está a imprimir suas características pessoais quando está a dançar.
O corpo tem memória?	Na continuidade da questão anterior identificar o que é considerado memória (factos e momentos já vividos ou sistematizados) e o que é projeção, (inérito, novo). O quanto a memória é necessária para a criação.
O Bailarino é memória ou profecia (projeção)?	
Qual o papel da Técnica para a Dança hoje. O corpo é um corpo técnico?	Identificar a percepção da importância da técnica no processo de formação do bailarino hoje.
A Dança comunica? É sua função?	Identificar se o entrevistado percebe a Dança como uma Ação comunicativa e se atribui esta característica como uma de suas funções.
Em sua percepção, como está a ser desenvolvida a criatividade junto aos bailarinos hoje.	Identificar como o entrevistado vivencia e percebe a criatividade e a improvisação no contexto da Dança.
A improvisação é uma característica da Dança contemporânea?	
A Dança é um desejo ou um dever?	Identificar a relação que o entrevistado estabelece com a Dança
Já pensou a dança como missão?	
Segundo Humberto Maturana, não é a agressão a emoção fundamental que define o ser humano, mas o amor (Emoção e linguagem na Educação e na política, Editora UFMG, p 67) Se o corpo presentifica a Dança pode-se dizer que esta Dança é a expressão corporal do amor?	Identificar a percepção do entrevistado com as questões subjetivas que podem ou não estar inerentes à Dança. Emoções que ela desperta.
É possível atribuir um adjetivo para o corpo na Dança hoje?	Como o entrevistado objetiva sua concepção sobre o corpo na dança hoje.

Anexo III – Transcrição das entrevistas

Transcrição integral das Entrevistas

Pia Kraemer

Entrevista **Pia Kraemer** nas dependências da Fundação Gulbenkian em Lisboa aos 15 de dezembro de 2010 – 10:00hs

KM - Queria te agradecer mais uma vez pela sua disponibilidade em poder conversar connosco sobre estas questões da Dança que a mim encantam e vejo que a você também. Vamos começar com uma questão bem simples a princípio, porém ampla, que seria pensar um pouquinho o Século passado, tão recente ainda, ele foi, podemos dizer, considerado o Século da Dança o Século do Corpo em função das infinitas alterações, mudanças, possibilidades, de olhar tanto para o fenómeno da Dança quanto para o Corpo. Hoje, passados esses 10 primeiros anos desse Século XXI, na sua percepção, você acredita que ainda, este Corpo e esta Dança estão em evidência como no Século passado, no final do século passado principalmente?

PK - É uma questão bastante global mas realmente neste momento como é que estou a observar a situação. A fase, pico de descoberta, passaram. Neste momento sinto mais é uma questão de consolidação, e de comunicação em várias áreas, é uma certa situação de fusão, fusivo enquanto primeira fase de quando falamos do Século passado é de descoberta, abertura, comunicação entre os vários estilos, como hoje em dia temos os performers, que é uma fusão entre teatro dança e música, som mudou, e daí neste momento o que eu sinto é fusão, é exploração dos temas que já não são tão ligados com a questão do corpo, que já ultrapassam a questão do corpo. Mais isso, do que a descoberta.

KM - Hoje o seu olhar para o fenómeno Corpo na Dança é diferente de quando iniciou a Dança, o seu processo de formação? O que mudou?

PK - Sim. Sim, uma questão para mim que é diferente é a “kinestesia”, a parte kinestética do movimento. Kinestesia é basicamente a parte de sentir profundamente o movimento e quando comecei era mais a forma do movimento, *shape*, e a sua funcionalidade, a relação com o que o corpo consegue fazer, na sua forma correta de técnica, hoje em dia não, hoje em dia é diferente em relação ao movimento contemporâneo, essa comunicação do dentro para fora, a parte psicológica, psíquico do movimento que integrou-se, não é só interpretar um papel, então realmente dançar a si e, com esse dançar a si pouco a pouco, talvez de um outro ponto ultrapassar as técnicas diversas, a chegar ao momento, movimento que usa o chão, a integração do chão no movimento. Traz movimentos diferentes e daí traz o contacto com o solo e depois com outra pessoa e de uma forma sensível. É

isso para mim a parte mais interessante neste momento que mudou para mim dentro deste percurso, de uma situação de funcional, forma, expressão da emoção é claro, mas muito mais contida do que neste momento, muito mais exploração, sim, o máximo de autenticidade.

KM - No contexto das Danças Contemporâneas será que poderíamos colocar isto como sendo comum? Ou seja, também ela apresenta-se com essa visão mais do “si” do “experimental”, do a Dança sair de si (interior)

PK - Sim, sim, acho que sim, isso é, esta busca do autêntico no seu extremo, realmente para mim neste momento é o tema.

KM - Aproveitando o que você disse, que nessa busca, nessa sua forma de pensar o Corpo, e dentro dessa concepção de Dança, o sujeito que faz a Dança ele não está a representar, ele está a ser ele mesmo, na Dança Contemporânea hoje de maneira geral é esse o objetivo? Fazer com que o bailarino seja ele próprio ou ele também representa papéis? A Dança Contemporânea hoje, ela busca do bailarino a sua autenticidade ou a representação de papéis.

PK - Eu acho que isso é uma questão muito individual de cada coreógrafo. Isso eu acho que depende realmente do coreógrafo. O que eu estou a ver neste momento, e neste momento também eu não estou no centro da Europa enquanto uma pessoa que vê muito, estamos assim um pouquinho afastados da situação, mas as pessoas que vêm, Alain Platel por exemplo agora vem, Alain Platel, que é uma figura muito significativa neste momento como a Bina Bausch antes estava, é realmente para mim ele consegue chegar a essas coisas de uma forma super interessante, é uma representação porque ele tem sempre uma ideia política, mas ao mesmo tempo há, ele trabalha extremamente neste contexto com autenticidade do bailarino. E essa última peça deles quando faz a peça sobre soldados de guerra, África, representado para duas pessoas, uma bailarina e um bailarino, é um dueto, dois soldados, são pessoas adultas que representam dois soldados crianças, crianças, e portanto o movimento que eles representam é infantil, mas o trauma interior é adulto, porque eles estão postos em uma situação que tiveram que ser adultos antes de ser, e ele consegue através do movimento que é ter sempre... Ele escolheu os bailarinos de maneira que eles representam através de seu próprio organização o movimento facilmente, autenticamente o movimento que traz uma certa infantilidade e ao mesmo tempo psicologicamente visível o conflito da política dentro das crianças. É isso um exemplo, para mim, do contemporâneo, do exemplo do coreógrafo deste momento, talvez o mais, famoso neste momento,

consegue realmente transmitir essa situação e não perde a autenticidade dos bailarinos. É complexo, é extremamente complexo.

KM - E em uma situação como esta, o bailarino hoje, o bailarino da Dança Contemporânea, na sua percepção, ele está preparado para trabalhar essa complexidade da interpretação sem perder a autenticidade?

PK - Exatamente. Eu acho que a Pina Bausch fez um pré trabalho para essa situação. A Pina Bausch realmente tocou, nos anos 70, nos assuntos psicológicos dos traumas da sociedade e ela pôs sempre o dedo diretamente na ferida. Ao mesmo tempo ela estava sempre a pescar os pequenos traumas dos bailarinos e a base psíquica dos traumas individuais e depois colocou o tema dela, mas a energia traumática ela usou do individual e depois transformou no contexto geral, portanto ela interliga de qualquer forma uma coisa muito pessoal e depois há um contexto político, crítico né, ela também foi pioneira talvez neste aspeto.

KM - Neste sentido, podemos inferir que, neste contexto das Danças Contemporâneas, nós não separamos o indivíduo do meio em que ele vive e das situações vividas por ele.

PK - Exatamente, é uma questão de dançar uma certa experiência, memória de uma pessoa, interligado a uma certa maneira de se expressar, aprendido talvez por várias técnicas, uma pessoa tem uma história nesse momento de técnicas, normalmente vai ao clássico, depois fazem o moderno, depois fazem como eu fiz uma multi-dança Africana, depois fazem também elementos do Jazz, hoje em dia é também o Hip Hop e tudo, as expressões de rua que uma pessoa depois tem o repertório do movimento infinito para usar para si.

KM - Aproveitando essa sua fala onde aborda a questão das diferentes técnicas, hoje o bailarino de Dança Contemporânea ele..., tem alguma técnicas específica, ou como você pensa a formação desse bailarino? O que seria um ideal, na sua concepção.

PK – Sim, sim. A técnica, hoje em dia na Dança Contemporânea, cruza várias expressões, eles usam voz, teatro e dança, o movimento em si, já não é assim só como estava no clássico só o corpo fala, não, é também a fala realmente, o cenário, fala o som, fala o bailarino, é uma fusão de expressões extremamente complexo e de vez em quando é também confuso, Acho que sim, porque não é fácil de interligar tudo isso.

KM - Existe um formato único?

PK - Não, não, não existe um formato único, acho que não. Isso é a necessidade neste momento, é muito liberal neste aspeto, acho que sim.

KM - Nesta questão da história e da memória. Hoje, neste contexto ainda da Dança, este corpo hoje ele se apresenta mais como memória ou profecia? No sentido de resgate ou de projetar, ou ambas as coisas?

PK - Interessante a capacidade de transformação, é portanto uma questão. Eu acho o movimento como está construído hoje em dia na sua fluidez, no seu sentir, é a capacidade de transformar a memória em uma coisa do futuro, e talvez é possível, é... Eu sinto é transformar experiência sentida, vivida através do movimento. Eu faço um exercício muito engraçado no espaço, eu divido o espaço, depois uma pessoa vai se aproximando de uma linha e que a aproximação a essa linha é um pouquinho (a aproximação) ao passado depois ultrapassa a linha depois está a se movimentar no futuro, depois fazemos uma reflexão sobre como é que foi a transição entre um ao outro e o que mudou, como é que... é claro que nesse momento enquanto a consciência no momento do movimento está interligado, estou a me observar enquanto eu faço, aí pronto eu posso me movimentar para uma situação também, ativamente, eu posso me organizar no movimento para me transformar, mas eu preciso ideia para, mas eu preciso de uma ideia para.

KM - Tem que ter um contexto?

PK - É ter um contexto, é um setting, neste caso é um setting, uma situação que está dada que estimula a pessoa no seu processo de...

KM - Nesse sentido, para que o bailarino possa transpor o seu movimento, a sua referência de passado e projetar algumas coisas como nós estamos falando, em sua conceção, existe algumas prerrogativas de movimento a ele, ou os momentos lhe são próprios, explorados, se faz necessário que ele tenha uma vivência muito grande para que ele consiga transpor e transmitir?

PK - Olha, não sei. É difícil de responder. Obviamente acho que é visível uma certa experiência de uma pessoa, acho que sim, sempre mais visíveis ainda são os traumas, porque os traumas têm uma energia que depois manifestam-se muito na sua expressão na sua exigência na sua força enquanto um corpo e mente calmo, equilibrado, é... Num bem-estar, tem outra expressão. Portanto é claro e nesse caso uma experiência manifesta, obviamente, em certa intensidade. Acho que é assim.

KM - Essa experiência pode ser associada à maturidade do bailarino e aí essa maturidade vai adquirindo ao longo do tempo ou a experiência da diversidade de atividades que este bailarino já viveu.

PK - Não sei... acho que é difícil, é possível mas... acho eu... o que é interessante é sempre o conflito, o conflito pode estar muito presente numa pessoa com menos experiência em relação a Dança mas ao mesmo tempo muito dinâmica porque... A Dança é uma experiência de dentro para fora para mim e quando no momento é muito, é muita organização de dentro... coisas dentro têm que ser organizados, quando é possível expressar isso para fora é complexo, pois o movimento tenta organizar uma confusão que está dentro e depois organizar fora mais facilmente. Enquanto tenho a ferramenta do corpo em movimento para fazer isso, conseguir organizar o movimento, e o movimento organiza muito bem, e acho que não é uma questão de experiência do movimento em relação a técnica, acho que não, não tem a ver com técnicas, as técnicas vão se perdendo até.

KM - Qual seria o papel das técnicas, se é que existe alguma especificidade, ou seja, por que seria interessante um bailarino hoje... (desenvolver uma técnica, ou várias técnicas)

PK - Catalisador, a técnica para mim é realmente um catalisador para a expressão, como é que é as palavras. Eu posso com mais vocabulário dizer as coisas de uma forma muito mais diversificada, eu quando tenho mais repertório do movimento obviamente as frases são mais interessantes, são mais complexas, eu posso usar energias, intensidades, formas na sua virtuosidade; dizer uma coisa simples, isso para mim, significa técnica hoje em dia. Dá-nos liberdade de expressão, para não se sentir preso, posso pensar uma coisa mas depois não tenho capacidade para (executá-la)

KM - Falamos desta questão do bailarino sentir o próprio movimento e expressar, e a técnica ela poderia favorecer, no sentido de dar-lhe opções de linguagem de movimentos. E aí diferentes técnicas hoje estão juntas...

PK - Exatamente, a parte importante nesta situação é que a técnica sintoniza.

KM - Como explica isso para mim?

PK - A técnica é uma linguagem, é como uma pessoa que fala uma língua que outro não fala, eu vi um espetáculo em Madrid entre o Hip Hop e uma bailarina contemporânea, era um rapaz do Hip Hop com uma bailarina contemporânea e o ponto do encontro. E Daí que através de pequenas informações que as duas técnicas tem em comum encontramos, eles se encontram, nas energias, no momentos vazios enquanto eles enchem com uma certa presença do corpo na sua maneira de se mexer e para mim a técnica neste momento comunica e é possível sintonizar-se o

movimento com uma outra pessoa porque fala a mesma língua e sempre, é sempre muito relaxante ver movimentos sintonizados. Quando chocam também é, quando querem que chocam também chocam mas é em momentos de uma certa sintonia é para o espectador uma situação muito reconfortante, relaxante, porque nós (espectador) também estamos em um momento de observação, fazer o mesmo processo enquanto observamos.

KM - *Explica um pouquinho isso, nessa sua concepção, como o espectador interage com o bailarino?*

PK - Hoje em dia, sabemos que esses novos estudos dos neurónios espelho que enquanto nós observamos nós logicamente estamos a processar o mesmo movimento sem executar, estamos em um blocker, blocker é um sistema que nos bloqueia e que não nos deixa levantar o braço mas que estamos a sentir em nós organizar, nós logicamente organizamos o mesmo movimento. Óbvio, quando saímos de um espetáculo de dança o nosso corpo trabalhou, está trabalhado, apanhamos energeticamente, pronto, se fizermos um eletrocardiograma com certeza veremos todos os movimentos no monitor (risos) e portanto percebemos uma influência muito maior do que nós antigamente sempre pensávamos.

KM - *Posso dizer que seria fruto da comunicação que se estabelece entre quem dança e quem assiste. Na sua concepção a Dança hoje ela visa a comunicação ou ela comunica mesmo sem ter esse objetivo?*

PK - Acho que há situações construídas que realmente trabalham de não comunicação, mas agora depende se é de uma forma consciente ou não que eu quero construir no palco uma situação de uma “não comunicação” através do movimento é possível, mas eu acho super difícil criar uma não comunicação com o corpo porque o corpo de qualquer forma sempre comunica. E... mas pronto é um grande esforço de tentar fazer (risos) uma dança não comunicativa mas de vez em quando acontece e é irritante! É irritante, é muito irritante. Irrita enquanto esse espetáculo, enquanto esse bailarino ou bailarina tentam não comunicar, é muito irritante. (risos)

KM - *Vamos falar um pouquinho de criatividade. Esse corpo cria, o bailarino cria, hoje no contexto da Dança contemporânea como é criar com esse corpo? É uma criatividade individual ou pode ser uma criatividade coletiva?*

PK - É muito complexo para mim porque estou neste momento a estudar a criatividade, mesmo este tema o (?) fala muito sobre este, sobre a criatividade primária, como é que se constrói e está em nós este conceito de criação, como isso

está interligado. Em geral dizendo, é uma questão de espaço e do tempo, acho, para mim. Estão se criar individualmente, o corpo está a criar sim, e em grupo o corpo também está a criar enquanto há uma organização do estudo do espaço e do tempo para uma co criação, pode acontecer, há espaço para, agora depende do criador, se ele deixa por exemplo o bailarino explorar essa co-produção, co-criação ou há um ambiente que não permite esta situação que esta a dizer na improvisação. Mas quando há este espaço, acho, nota-se depois no espetáculo, nota-se uma certa paz , uma calma, enquanto uma pessoa está a se interligar consigo a um processo de grupo acho que isso é possível, depois o coreógrafo transforma, transforma, transforma, transforma, mas há uma certa paz, uma certa luta, é um meio de comunicação entre corpos em criação é visível se havia espaço para isso ou não.

KM - *A improvisação na Dança Contemporânea, hoje, poderia ser um marco desta Dança ou não necessariamente.*

PK - Acho que sim, acho que sim, acho que a improvisação como na música hoje em dia também acho que na escrita até já está a acontecer, não muito tempo mas, obviamente a escrita criativa, como dizemos hoje improvisação escrever sem limites. A improvisação é a parte, a base da criação mais importantes da Dança Contemporânea neste momento posso dar espaço há isso, para acontecer.

KM - *Neste sentido, procurando tornar mais objetivo, você diz que o criador acaba por transformar muitas vezes, ações ou movimentos criados pelos seus bailarinos e caba por usufruir de uma certa autonomia que ele possui para essa transformação. Essa autonomia é visível também no bailarino ao dançar ou posso chamar de interpretar essa Dança?*

PK – Sim, sim, acho que sim, eu sinto e, depende do talento do coreógrafo, como ele pode fazer, se ele está a castrar ou se ele está a integrar.

KM - *O que seria o ideal para você no contexto da DC, neste sentido. Se é que existe um ideal! (risos)*

PK - não sei, depende. Ideal não sei. Depende da informação que recebe, que é a informação que recebe, catalisa o meu processo criativo e integra à minha linguagem o que quer, daí obviamente é uma co produção, mas enquanto... Mas normalmente os coreógrafos portanto hoje em dia temos esta situação das companhias que não são tão fixas, este fenómeno que elas, cada vez que (necessitam) para cada criação, escolhem os personagens que na sua..., no seu composto que realmente através da informação que cada bailarino ou que cada corpo transmite é nesse momento é que o coreógrafo está a procura, acho que

portanto é o fenómeno deste tempo que os grupos cada vez menos compostos, menos companhias que trabalham juntas muitos anos então tem a ver um pouquinho com essa linguagem.

KM - Se pensar nesta questão, por exemplo, as companhias instituídas e que permanecem por longo tempo normalmente traziam diferentes coreógrafos para trabalhar diferentes linguagens ou diferentes ações – sim, sim, sim – e aí o bailarino acabava por moldar-se, podemos pensar assim, às ideias do coreógrafo – sim, sim – hoje o coreógrafo já trabalha, é o contrário..., o bailarino vai ao coreógrafo, essa é uma característica ou não é nesse sentido que disse, ou seja o coreógrafo, ao fazer a sua audição, acaba por escolher as pessoas que melhor vão identificar a sua obra.

PK - Exatamente, acho que é isto que está a acontecer. O coreógrafo quando - eu vivi durante 16 anos com um coreógrafo (risos) – o sofrimento visível em escolher e depois quando eu trabalhei com as pessoas que escolham, em cena, ali, daí é mais fácil... E, depois, tem que fazer uma audição com 500 bailarinos da Europa, de todo lado, Japão, de todo lado enfim, escolhem três!

KM - E aí em função da necessidade do criador.

PK - Exatamente, exatamente, só. E quando eles têm um trabalho com uma companhia, depende do número de bailarinos da companhia, daí tem que escolher entre 20 bailarinos, escolhem esses que mais dê ao trabalho, que mais correspondem à ideia da criação. O que muitas vezes acontece é que o coreógrafo vai para a companhia e inspira-se, através dos bailarinos, o que dá para fazer. Não é que já vai com uma ideia fixa. Quando vai com a ideia fixa ele tem que escolher, entre muitos, essas pessoas que representam, de qualquer forma, partes de si, não é? Os bailarinos são sempre assim para mim, os representantes dos coreógrafos de uma certa forma, não é?

KM - Tenho questionado, até porque convivo hoje em uma Faculdade que forma o licenciado em Dança e aí fico a me questionar, a formação do bailarino hoje, ela é diferenciada no contexto da Dança. Na sua perceção ela tem uma direção que poderia ser a melhor? Como você vê essa questão da formação do bailarino, você como formadora? São os conservatórios, o bailarino tem que vir dos conservatórios ou a pessoa busca, faz a sua busca própria.

PK - Sim, eu acho que sim. Não é tudo que pode ser transmitido através da academia. A Arte é uma, como tudo, é uma busca eterna. É o estímulo, claro, depende muito do estímulo que elas têm da cultura que existe à volta delas. É claro eu acho que a escola por si tem que estimular, é uma certa diferenciação na

percepção. Como é que é a Islândia, na escola de artes na Islândia, elas alugaram, por exemplo, um apartamento em Berlim para estudantes, podem regularmente visitar Berlim porque acham neste momento culturalmente mais interessante e para elas se estimularem fora do país porque, é um país extremamente pequeno com nem tanto estímulo diverso, portanto há uma responsabilidade também da educação que dinamiza ou facilita o estímulo;

KM - [Ampliar as informações?](#)

PK - Ampliar as informações de uma forma, não é diretiva, mas de uma forma de dar possibilidade aos alunos de se estimularem, ver. E depois pronto, há um fórum crítico que depois a gente pode trocar as impressões. Esta dinâmica acho falta no ensino em Portugal. Não estou a ver muito estas dinâmicas.

KM - Não?

PK - Não, não tanto. Esta correspondência com o estrangeiro, não sei, é um pouco difícil, é mais fechado.

KM - [E quais seriam as consequências desta limitação?](#)

PK - Eu acho que depois, felizmente é uma cena que *off*, uma cena *off* que nem todas elas encontram mas que alguns curiosos, criativos, sempre encontram depois os próprios estímulos.

KM - [Os próprios caminhos?](#)

PK - Sim.

KM - [Vou mudar o foco e perguntar para a Pia, a profissional de Dança contemporânea. Se me permite vou ler uma questão: segundo Humberto Maturana, “não é a agressão a emoção fundamental que define o ser humano, mas o amor”. Se o corpo presentifica a Dança pode-se dizer que esta Dança é a expressão corporal do amor?](#)

PK - Sim, acho que sim. Em meu estudo de desenvolvimento em relação ao movimento há uma parte que chama-se de *know moment* o momento do agora, é um momento enquanto um corpo encontra o outro, é preciso o outro para sentir isso, em mim – mono – também posso sentir mas facilita o outro, sentir uma certa sintonização, em termos de uma certa intensidade, a maneira como é que o corpo está a mudar de forma e há uma certa ritmização, um time, que enquanto através de um ambiente que neste momento estimula a situação há o encontro em movimento que pode manifestar uma intensidade tão... É difícil dizer isso em palavras, (risos)... É preciso ser vivido e depois é visível. Eu já experimentei muitas vezes esses momentos entre duas pessoas em movimento livre, e enquanto não há tema elas

estão criando e encontram-se neste momento há um, nós dizemos, o afeto de vitalidade, é uma expressão de emoção no momento do encontro basicamente perfeito, na sua energia, intensidade na sua expressão corporal neste momento e em um certo time que as pessoas encontram em termos de lento e rápido, aproximar, distanciar e daí é visível o momento do amor, é o amor que eu estou a ver, elas estão a sentir, e depois ficam com os. com os... (a entrevistada leva as mãos às faces e tenta expressar com o movimento como ficam as pessoas)

KM - [As faces rosadas?](#)

PK - As faces rosadas (risos) é um momento de felicidade, e depois ficam a sentir: ah isso existe os momento existem, depois ficam vitalizados. Isso eu acho que é o sentido do amor, vitaliza (risos)

KM - [A Dança para si Pia, ela é um desejo ou é um dever?](#)

PK – É... depende. Há fases na vida em que a Dança é um dever e há fases na vida em que é um desejo. A vida, acho, é assim. Tem esses dois lados... Para mim, antigamente a Dança para mim era um dever, era mais ligado ao clássico, a funcionalidade, há expressões que representam certo trabalho, mais... Trabalhar para depois conseguir fazer. Isto, obviamente tem muito mais a ver com dever. Desejo é, para mim, é mais a necessidade (risos). Em ter a necessidade de se movimentar. E é claro que a forma para mim tem a ver com se sentir vivo.

KM - [A Dança possibilita ao indivíduo...](#)

PK - Possibilita, enquanto há momentos que uma pessoa pode perder a sua existência, enquanto estar parado. O movimento estimula, é um processo energético que realmente deixa-nos viver. É tem muito... Filosoficamente para mim tem esta ideia.

KM - [E missão, você já viu a Dança como missão?](#)

PK - Não. Não. Não consigo interligar missão à Dança não. Missão não, não faz parte do meu pensamento. Missão em termos de partilhar uma experiência talvez. Dizer: olha eu fiz essa experiência com a Dança e eu posso também transmitir isso a uma outra pessoa enquanto eu sinto que isso podia ajudar a reconstruir algumas coisa que estão perdida ao longo do tempo. O movimento é reconstrutor, ele tem psicologicamente um grande papel, numa certa estabilidade, enquanto a mente pode fragilizar, o corpo pode reconstituir e quando eu reconstituo o corpo na sua forma, na sua força, na vitalidade na sua energia, a mente pode se deixar um bocadinho pendurado, e quando o corpo não está presente a mente estar super carregado e tem que tentar fazer um trabalho para os dois.(risos) É cansativo (risos).

KM - Vamos falar um pouquinho deste corpo de forma bem objetiva. Você consegue adjetivar esse corpo para a Dança hoje? Quais adjetivos você empregaria ao Corpo para a Dança na Contemporaneidade?

PK - Na verdade para mim é um corpo consciente. Consciência de si e do outro e do que está a minha volta. Isso e depois, claro através de uma observação também de si do outro e do que está a minha volta, a capacidade analítica e técnicas sensíveis que integram de qualquer forma também esta situação de observação. Não é só fazer. É fazer e observar ou observar e fazer, esse *input* e *output*. Acho que é a base para mim, que esta a acontecer.

KM - É isso! Muito obrigada!

Catia Cascais

Entrevista com **Catia Cascais** nas dependências da Faculdade de Motricidade Humana em 20 de dezembro de 2010 – 10:00hs

KM - Bom dia Catia, primeiro lugar queria mais uma vez te agradecer pela sua disponibilidade em participar deste estudo e contribuir com o seu conhecimento na área da Dança, com as suas impressões, com a sua experiência, para que a gente possa compreender um pouquinho melhor com esse fenómeno da corporeidade no contexto da Dança na Contemporaneidade, obrigada! E nós vamos começar por pensar um pouco a Dança neste começo de Século. Estamos já terminando a primeira década do século XXI e o Século anterior, ainda bem recente, foi caracterizados como o século do corpo, o século da Dança, se formos pensar nas inúmeras alterações e modificações de olhares para esses dois fenómenos. Nesse sentido, passando de um século ao outro, e a Catia passando também a sua formação ao longo desse tempo a primeira questão que eu te faço é: **a forma como você vê o corpo hoje na Dança, é diferente da forma de como você vê o corpo de quando começou a fazer Dança?**

CC - Sim, é muito, é muito diferente. Eu comecei com Dança Clássica e o corpo que era exigido na Dança Clássica, é um corpo... na altura o que era exigido, hoje é um corpo totalmente diferente. Já não se dá tanta importância às linhas retas, às figuras geométricas que o corpo tem que fazer na Dança Clássica, mas dá-se mais sentido ao corpo em transmitir alguma coisa. Ou seja, quando eu comecei a minha formação o que era importante era o *en dehors*, os 90º, as costas completamente esticadas, a retroversão de tudo, e hoje em dia, e eu não estou a dizer que isso não possa existir, mas hoje em dia está a se encaminhar mais para um tipo de Dança que não exige tanto isso. Podemos não ter tanto *en dehors*, mas se calhar não ter tanto *en dehors* se calhar pode ter outro sentido, visto por quem vê de fora. E acho que ao longo deste tempo, desde que eu, eu comecei com a Dança Clássica, foi sempre a minha formação e depois fui começando a fazer a Dança Contemporânea, fui começando a perceber que, para mim é essencial ter a dança clássica como base, para conhecer verdadeiramente o corpo, os músculos, onde é que.... A partir daí eu posso colocar a perna *en dehors*, *en dedans*, como eu quiser, e tenho essa consciência. Mas hoje em dia na minha opinião eu acho que esse corpo já não, já não é tão, tão elitista, porque, para ser bailarino clássico por exemplo, era de elites, o corpo tinha que ser aquele, a bailarina tinha que ser alta, tinha que ser

magríssima, e hoje em dia, pela minha experiência que eu não sou alta nem magra, sou normalíssima (risos), pela minha experiência, acho que esse corpo já não é o essencial não é o que... Existe, mas não é o que realmente faz falta. Porque, quando vou ver um ballet contemporâneo e vejo corpos muito magros eu penso: ai só ossos, não os consigo ver como Dança Contemporânea que a mim lembra-me terra, chão, enquanto a Dança Clássica lembra-me céu, ar, assim tudo muito... e quando eu vejo um corpo assim muito magrinho a fazer Dança Contemporânea não me calha bem, olha eu olho para aquilo e... agora quando eu vejo um corpo mais robusto, mais musculado, aí me transmite mais alguma coisa, eu acho que este corpo tem vindo a mudar. O Clássico, e continuo a defender, podem me chamar retrógrada, podem me chamar quadrada, continuo a defender que uma formação da Dança Clássica é essencial, não temos que ter o corpo que a Dança Clássica desde há muitos anos atrás exige, na minha opinião não temos que ter porque..., eu dou aulas a pessoas que estão muito longe disso, de ser altas ou esguias, e quando estão em palco, mesmo a dançar a Dança Clássica, elas transmitem-me alguma coisa, e eu penso... afinal não, não é aquele corpo aquela coisa, e depois essas mesmas alunas fazem Dança Contemporânea e eu sinto que elas me transmitem mais no contemporâneo do que no Clássico. Talvez pelo corpo, talvez seja o corpo que, que me faça ter essa visão, e... Porque a expressão delas no Clássico... É mais fácil exprimir no contemporâneo, é muito mais fácil do que no Clássico que nos exigem os chamados *artistic feeling*, aquela coisa do... É muito mais fácil uma pessoa no contemporâneo exprimir-se no sentimento e a ideia que o coreógrafo quer do que no clássico, acho que é mais terra a terra é mais próximo, se eu quiser no meio da Dança dar um grito eu dou enquanto no Clássico não, jamais não é? (risos)

KM - Neste percurso, como você diz, iniciou pelo Clássico e depois foi buscar o contemporâneo o que motivou esta busca pelo contemporâneo?

CC - A saída, a saída daquela rotina que o Clássico nos impunha, porque o Clássico... pois acaba por ser sempre a mesma coisa, depois dançamos Alice no País das Maravilhas, A Bela Adormecida, as estórias são diferentes mas os passos são sempre os mesmos, são sempre os *fuetes*, *sempre as piruetas*, *sempre os grands jetés*, os passos ... há um grande vocabulário na dança clássica, mas os passos são sempre os mesmos e eu quis descobrir o que meu corpo poderia fazer mais. Eu já sei fazer esses passos todos, faço, damos espetáculos, faço; mas eu acho que conseguimos descobrir mais, então procurei e comecei a fazer Dança Contemporânea ainda a fazer Clássico e realmente sentia-me bem, sentia-me bem

porque se estivesse um bocadinho torta até nem ficava assim tão mal como, como a minha professora dizia e achei que é um modo de me exprimir, um modo de expressão através da DC é muito mais abrangente e muito mais amplo, enquanto no clássico não, no clássico é aquilo, é aquela expressão, ok , agora sou a Bela Adormecida, agora estou a chorar, agora vou dar um beijo ao príncipe, enquanto no contemporâneo eu posso extravasar, eu posso sair do normal, sair daquela coisa que as pessoas estão habituadas, eu posso exprimir-me muito mais, tenho muito mais expressão através da DC do que da D Clássica, é acho que é basicamente isso. Fui em busca de arranjar novas formas de me exprimir através do meu corpo. E estou, ao longo deste tempo, estou a conseguir fazer isso e, mesmo nas minhas aulas de clássico, com as grandes e com as pequeninas, eu faço, faço isso mesmo, no final nós temos as aulas abertas e no final da aulas aberta há sempre uma dança, então o que é que eu faço, claro que tenho que colocar um ou outro passo clássico que é para os pais verem né, mas... então a minha filha nem clássico (risos) ... mas ponho uma música contemporânea ou então uma música da atualidade e então, por exemplo com as minhas pequeninas fiz uma música do Rui Veloso, antiguíssimas mas que continua super atual que é “Não há estrelas no céu”, e foi fantástico apesar de... tinha alguns passos de clássico mas tinha muitas coisas de expressão, elas seguiam a música, a letra da música, e exprimiam-se mesmo continha muitas expressões faciais que no clássico isso não existe e no final os pais foram muito recetivos, os pais: gostamos muito é um trabalho muito diferente elas realmente sabem fazer os exercícios clássico mas mostraram que podem ir além disso e para mim realmente quando vi aquilo, elas a fazerem tudo direitinho até me vieram lágrimas aos olhos porque realmente é gratificante. Já com as grandes eu também faço aula de clássico e depois no fim faço, misturo um clássico, um contemporâneo, uma coisa mais livre, mais... e trabalho também muito a improvisação através do... com base no clássico mas as costas já podem dobrar, já pode haver um swing, e acho que isso é muito interessante.

KM - [Eu poderia pensar com essa sua forma de ver que esta seria uma característica da dança hoje, uma busca por uma nova linguagem também? Você já pensou sobre isso?](#)

CC - Eu acho que sim, eu acho que cada vez caminhos nessa busca, nessa... porque o corpo e a Dança nunca se vão esgota, há sempre ... Claro que uma pessoa já viu tanta coisa, tanta coisa e começa a pensar: mas eu já vi isso como é que eu vou fazer; eu acho que caminha para aí, porque os tempos mudam, mudam

os tempos, mudam as vontades e acho que estamos a caminhar muito nesse sentido, ir em busca, ir em busca, ir em busca, procurar ser diferente, tentar fazer coisas diferente, quando os bailados os Lagos dos Cisnes, a Cinderela independentemente das companhias que os interpreta, acabam por ser a mesma coisa, então as pessoas, o público que nós também temos hoje, também está a mudar, não só na dança mas no teatro e na música, está tudo... está a mudar; então o público que há uns dez, quinze anos atrás via hoje uma Cinderela, se hoje for ver uma Cinderela em versão contemporânea se calhar vai ficar: uau!!! Afinal até percebi, porque às vezes quando eu vejo bailados clássicos, se eu não conhecer a estória, e normalmente conheço, lago dos cisne, toda a gente conhece, pelo menos as pessoas que estão no mundo da Dança, se calhar eu não ia entender na íntegra o que estava ali a passar, ok um cisne que morreu... Agora, em um contemporâneo, eu posso, eu posso por exemplo por um texto que me ajuda a interpretar o que eu estou a fazer, posso por uma imagem, posso não por nada e só fazer com o corpo, posso fazer coisas muito diferentes do que poderia na Dança Clássica e isso pode levar-me a várias interpretações, seja uma Bela Adormecida em Contemporâneo, se calhar eu posso concluir outra coisa qualquer, o Cisne se calhar para mim não morre mas... ou morre e depois ressuscita, qualquer coisa, eu posso ter várias interpretações e até acho que é isso que é importante, porque é, nós na dança, vemos uma peça e temos várias interpretações, cada pessoa tira o que realmente sente; eu não tenho que ir a um espetáculo e quando saio cá para fora falar com as outras pessoas e as outras pessoas ... ah foi isso e estarmos todas na mesma linha. No Contemporâneo é interessante porque quando vamos ver uma coisa, chegamos cá fora e cada pessoa percebeu de uma maneira, e então é muito engraçado porque eu percebi isto e outra pessoa percebeu isto e esta rede começa a se montar e começa-se a perceber que dependendo da experiência de vida de cada pessoa, cada pessoa tira a sua interpretação, e isso é fantástico, enquanto que no clássico não, não é assim, apesar de eu defender que temos que ter base de clássico para conhecer o nosso corpo.

KM - [Você disse na improvisação na Dança Contemporânea. Você acredita que a improvisação é uma marca da Dança na Contemporaneidade?](#)

CC - Ah eu acredito, sem dúvida. Acredito.

KM - [Por quê?](#)

Porque o improvisar é fazer o movimento livre sem pensar, é o que sair. Ou... quando se improvisa, o que eu faço normalmente, eu dou guias de improvisação, eu dou palavras eu dou ritmos, pronto, para a pessoa, para os alunos

terem mais ou menos uma guia, uma ... para terem uma interpretação, não é fazer aquilo por fazer não é? Eu podia por uma música qualquer e... acho que é importante ter uma guia de improvisação; eu posso fazer movimentos amplos, e minhas alunas fazem movimentos amplos, eu posso fazer movimentos redondos, pronto, eu acho importante ter essa guia. Tem que ser uma guia ampla para que não... e acho que é bastante importante a improvisação no sentido de ser espontâneo, como é que eu ei de explicar, quando uma pessoa improvisa, e temos milésimos de segundos para reagir ao que o professor diz acho que isso é importante porque é espontâneo, é o que na altura o corpo pediu para eu fazer, ou seja, e vai ser um movimento puro. Claro que depois é importante filmar para ver: olha esse movimento é giro, podíamos aproveitar pois depois já não nos lembramos, por isso é que eu acho que a Dança Contemporânea, eh... na Dança Contemporânea é muito importante a improvisação porque acabam por ser movimentos puros entre aspas, movimentos espontâneos e o que disse: coração, apeteceu-me de fazer isto porque meu corpo reagiu assim, agora de eu disse: coração, e estou um minuto a pensar o que eu vou fazer, isso já é o movimento pensado, já não é espontâneo, já é experimentar, mas também defendo que na improvisação temos que experimentar não é? Eu posso dizer: coração, e faço isso primeiro mas amanhã se eu disser: coração, vou fazer outra coisa qualquer; acho que é importante esse processo todo, não é o primeiro movimento que me aparece em minha improvisação, nem o segundo nem o terceiro, mas sim, um conjunto de movimentos que eu vou guardando ao longo dos tempos e depois eu vejo qual é aquele que se adapta melhor, qual é aquele que se vai transmitir melhor do meu ponto de vista, é claro, às pessoas. Por exemplo, eu fiz um workshop com o Rui Horta, em que ele estava a montar uma peça e eu fiquei fascinada porque os processos que ele usou... ele durante uma semana, ele só experimentou, experimentou, experimentou, luzes, som, com os bailarinos, conosco, fotografia e depois quando eu fui ver a peça final, passado um ano, eu reparei que dois ou três por cento do que ele, durante uma semana fez, estavam na peça, mas dois ou três por cento durante uma semana, oito horas por dia, sete dias por semana, e eu penso realmente uma peça, ele esteve um ano a trabalhar naquilo, e de uma semana de trabalho inteiro, sete dias, ele tirou dois ou três por cento ... e acho que isso é muito importante porque realmente quando eu fui ver a peça estava diferente, mas estava lá o que ele andava à procura. Nós não temos que ser... ok isto está bom, é o primeiro isto está ótimo, não nós temos que pesquisar, pesquisar, pesquisar para conseguir transmitir à outras pessoas da forma mais clara, que para nós é mais clara.

É normal uma pessoa que... eu já sai de espetáculos que eu sai e não percebi nada (risos) mas também já sai de espetáculos super preenchida, adorei, adorei, eu fui ver um dos espetáculo do Rui Horta no CCB em que ele usava... eu já não me lembro, não era “As lágrimas de Saladine” ou era?, eu já não me lembro... ele usava aquelas coisas para por as pautas sabe - KM - [Sim, Sim, as estantes, era em Lágrimas de Saladine](#), CC- Lindo, e eu penso como é que uma coisa de um instrumento musical, é que aquilo parecia mesmo o caos que ele queria transmitir, como é que através de um instrumento que é tão clássico não é, uma orquestra, aquelas coisas para por... como é que ele de uma coisa clássica, tão elegante, digamos, consegue ter uma imagem que, para mim, era caótica, tipo, isto é a revolução aqui, como é que ele através de um objeto consegue dar-nos uma imagem totalmente diferente, aliás, eu vi tudo menos o objeto em si, para mim aquilo não era uma estante para por uma pauta, para mim aquilo era uma arma, uns prédios todos virados, postes partidos, era tudo e isso é muito engraçado. E isso, e isso adquire-se através da improvisação, porque a improvisação também, ao meu entender, passa pelos movimentos do corpo, mas também passa por todo um cenário, o cenário, acho que os cenários também têm que ser improvisados, é tem que ser experimentados, tem que ver se resultam ou não resultam tal como a música por exemplo, acho que é tudo uma experimentação, desde o movimento, desde o cenário, desde as falas, tudo, é tudo uma experimentação, então a pessoa experimenta, experimenta, experimenta até que fala: é isso! E aí conseguimos ter coisas diferentes, apesar de pensarmos que nosso movimento já está esgotado, porque às vezes uma pessoa sente-se assim: ai, já está visto, já está esgotado, já está ... mas lá está. Mas se nós formos pondo tudo e formos investigar, perceber o nosso corpo, improvisar, acho que vai sair sempre qualquer coisa de diferente, acho que isto é muito importante para a Dança Contemporânea.

KM - [Você acredita que hoje, essa Dança Contemporânea estimula, a olhar um objecto de forma diferente?](#)

CC - Sim, totalmente diferente. Acho que realmente ela nos estimula a transformar os objetos, a transformar o nosso próprio corpo e, acho que... isso é muito... isso é muito importante porque, uma cadeira na Dança Contemporânea se calhar pode ser um carro, ou um ... Estava-me a lembrar na Olga Roriz, um espetáculo que eu fui ver que ela utiliza os cabelos dos bailarinos, o cabelo normal, o cabelo, como se fosse apanhar o trigo, e debulhar o trigo, e aí é uma prova de que qualquer objeto, estou a considerar o cabelo um objeto, não tem que ser um objeto

do corpo, pode ser outro objeto qualquer mas estou-me a lembrar desse, qualquer objeto pode ser transformado, não é? Eu jamais pensaria que meu cabelo poderia ser trigo e que em cena me fossem desfolhar o trigo, e separar o trigo do joio, e ela faz isso muito bem, não sei se a Kátia viu esse espetáculo.

KM - Foi o último da Olga?

CC - Não foi um em que o palco estava cheio de ... areia? Não. Não o palco estava cheio de trigo, eu não me lembro o nome agora, mas foi uma coisa linda! Por exemplo, eu não sei se foi ela, mas sei que já há muitos anos atrás, em um estudo, acho que doutoramento da professora Luísa Roubaud, que ela faz uma investigação dos coreógrafos e tenta achar uma linha de continuidade, e há lá uma coreógrafa, eu não me lembro o nome que utiliza muito os objetos típicos portugueses tipo o bacalhau, e que são transformados em palco, o bacalhau era um leque por exemplo e isso na Dança Contemporânea é muito possível de fazer, fácil e acho que cada vez mais se vai fazer mais, que é para... porque eu às vezes penso, e se abola, o nome bola, se a bola fosse ... e se o círculo fosse um retângulo, porque é que o círculo se chama círculo e não se chama retângulo, e na Dança Contemporânea acontece isso, porque que..., por exemplo, um bacalhau se chama bacalhau e é um bacalhau, bacalhau, bacalhau e se eu repetir muitas vezes a palavra bacalhau, aquilo não tem sentido nenhum para mim e acho muito giro. Porque que um bacalhau não pode ser, lá está, um leque ou não pode ser uma toalha ou não pode ser qualquer coisa. Porque eu o chamo bacalhau, bacalhau, então às vezes eu dou por mim é a repetir muitas vezes a palavra para aquilo perder o sentido, e quando aquilo perde o sentido eu já posso fazer aquilo que eu quiser, já perdeu o sentido o objeto já não é aquilo e eu já posso trabalhar com ele de outra forma e acho que esse exercício é muito interessante e faço com as minhas alunas às vezes, elas dizem-me um objeto muitas vezes de repente, já nem sabes é só o som e só com o som já fazem o movimento ao ritmo do som do objeto e isso é bastante engraçado, por isso eu acho que os objetos na Dança contemporânea, há uma transformação e é importante que haja não e, porque se não é comum, se não íamos voltar aos anos passados, era tudo comum, aqueles cenários, aqueles bailados da corte com aqueles leques era só isso, estavam lá as senhoras mas se calhar um leque, sei lá... pode ser tanta coisa não é, e acho que isso é muito importante a transformação dos objetos na Dança Contemporânea.

KM - A mudança de padrão na Dança Contemporânea é também visível para você?

CC - É.

KM - [Pode-se dizer que busca-se mudar os padrões?](#)

CC - Sim. Busca-se mudar os padrões e cada vez mais, com os recursos que nós temos na atualidade. Há uns anos atrás eu ia ver, mesmo em dança contemporânea eu ia ver, e punha-se uma música, era as luzes, um ou outro adereço e agora não já vou ver um Rui Horta e já vejo uma música totalmente diferente, um padrão totalmente diferente, trabalhada, já vejo texto, já vejo luzes, luzes muito trabalhadas em que o bailarino segue a luz e parece que nós estamos a entrar em um túnel sem fim só com os efeitos, já se vê o padrão que há pouco tempo atrás via-se é totalmente diferente de agora, lá está talvez porque vamos tendo mais recursos, vamos tendo mais tempo de experienciar, mais trabalho mais busca, e sem dúvida que o padrão na Dança Contemporânea que está, que está diferente e que é diferente e que vai continuar a ser diferente porque os tempos vão evoluindo e vão sendo diferentes como nós somos diferente não é, se nos pensarmos, nós na nossa vida nascemos e em todos os dias somos diferentes, estamos mais velhos é lógico, mas todos os dias, todos os dias desde que nascemos até, até atualmente somos diferente, aprendemos já a andar, hoje aprendemos uma palavra, hoje ganhamos uma experiência de vida, hoje fizemos esse movimento, hoje fizemos esse movimento com essa intenção, então todos os dias nós somos diferentes, e é importante para essa Dança Contemporânea ao longo dos tempos ser diferente, buscar novas coisas e daí o padrão ser diferente, podemos comparar, uma analogia, com a Dança Contemporânea como o crescimento do ser humano ou com o animal, ou de uma planta, o ser humana quando nasce até quando morre, a quantidade de diferença que existe não é, da pele lisinha para as rugas, e é o que acontece desde que nasceu até que ... vai ser eterna, esperamos que não morra (a Dança contemporânea) até a eternidade vai ser sempre diferente

KM - [Nessa analogia em que idade estaria a Dança Contemporânea hoje para você?](#)

CC - Ainda muito, ainda muito, muito novinha ainda, acho que ainda há muito para explorar, talvez, não sei... oito anos (risos). Porque acho que ainda há tanta coisa, apesar claro já se faz... oito dez anos por ai, porque estou a pensar em uma escala que se morre aos 70 vá, por isso ainda temos 60 anos de experimentação, está em uma fase muito novinha ainda, acho que está porque há tanta coisa ...

KM - Você, ao comentar da DC, falou também da integração ao cenário, a um texto, aos objetos, a Dança Contemporânea hoje utiliza-se de outras linguagens para além da corporal, do movimento em si?

CC - Sim. Acho que é importante utilizar. Não é obrigatório, na minha opinião não é. Nós podemos conseguir Danças Contemporâneas e coreografias muito boas sem ter que utilizar textos sem ter que utilizar vídeos, imagens, mas acho que isso é uma mais-valia que a Dança Contemporânea tem. Pode ou não jogar com isso, depende do tema do coreógrafo e acho que isso é uma mais-valia, o poder usar, como poder interagir com o público, não é, jamais um bailado clássico vai para o meio do público dar laranjas (risos) por exemplo, jamais. E essa interação, esta parte intimista, acho que traz uma grande, riqueza à Dança Contemporânea, o poder misturar, intercalar, a dança, o movimento com outras formas de arte, acho que isso, acho que isso é muito vantajoso, muito proveitoso para a evolução da Dança, para a evolução do..., da arte de dançar, de representar, porque além de dançar o bailarino tem que ser um ator, não é? ator não pela voz mas ator de seu corpo, não sei se estou a me fazer entender.

KM – Sim, sim.

CC - Porque o ator fala, e através da fala é muito mais fácil exprimir e depois faz as expressões faciais, e um bailarino tem que falar com o corpo, pode falar com a voz porque acho também que pode ser interessante, importante, mas além de saber falar com a voz, de saber projetar a voz, ele tem que falar... o corpo dele tem que falar por si, e se o cenário ou o adereço, e se o cenário e o adereço puder ajudar o bailarino a fazer isso acho que é bom. Todos esses modos d'arte, pintura, leitura, literatura, musica, tudo junto, podemos chamar a décima arte, não é? porque além da Dança, do cinema do teatro, podemos chamar a um outro nome para juntar isso tudo, para juntar a dança com a literatura com a música com o teatro, se calhar ... Pina Bausch chamou-lhe Dança Teatro, Pina Bausch chamou-lhe isso e realmente faz sentido. E realmente o trabalho é muito bom, adoro. (risos) E realmente é isso, uma dança teatro, porque o bailarino tem uma performance ótima não é? não se descuida da sua performance, mas ao mesmo tempo também sabe mais do que danças, sabe dançar, sabe fazer os *skills* que são obrigatórios, além de saber os *skills* que são obrigatórios sabe por intenção em cada *skills* que faz, em cada movimento que faz, e além de por a intenção sabe transmitir isso, então isso é fantástico. Então, na minha opinião, é muito importante a existência de outros recursos para complementar. La está a Dança Contemporânea pode ter isso ou não ter isso? Pode ser completa com

isto ou não? Às vezes isto nem faz falta, depende, vai dependendo mas acho que completa, em maior parte dos casos completa, completa e enriquece não é? uma pessoa vai ver um espetáculo e se vê uma luz, e uauuu!!! Não é? (risos) E se vê a mesma coisa mesma coisa sem aqueles efeitos..., falo pelo nosso grupo que é como... que quando estamos nos ensaios gerais que aquilo não tem luz não tem nada aquilo parece mesmo, tipo, sem sal e, basta por uma luz vermelha que na luz vermelha aquilo tem outro significado e acho que isso é bastante importante.

KM - *Você fala sobre falar, sobre comunicar. A Dança Contemporânea comunica?*

CC - Comunica, sem dúvida.

KM - *É o seu objetivo, não o seu Cátia, é o objetivo da Dança na sua percepção?*

CC - Sim, é um dos objetivos o comunicar, transmitir alguma coisa, algum sentido, algum sentimento, alguma emoção, alguma inquietação ao público, e acho que a Dança Contemporânea comunica e, no dia em que ela deixar de comunicar não vai fazer sentido né, porque para isso volto ao clássico, o clássico também comunica mas para isso volto... faço exercícios que faço na aula, os *pliés*, porque aquilo não me comunica, são os *pliés* são exercícios para manter a forma, para esticar os pés e depois quando venho ao centro para fazer um *Grand Allegro*, aí já me comunica alguma coisa e no dia em que a DC não comunicar, não sei

KM - *Você já assistiu alguma peça de Dança que não comunicava intencionalmente.*

CC - Não acho que não, que me lembre não. Houve uma que eu vi e que não gostei, mas aquilo me comunicava, comunicava, porque... lá esta, eu sai incomodada daquilo, como quando fui ver um filme no cinema português e sai mesmo incomodada. Acho que comunica sempre qualquer coisa. Porque para isso... nem havia espetáculo, se não comunicasse não é?; a intensão mesmo é comunicar porque quando um cantor canta ele está a comunicar através da voz, quando um musico toca ele está a comunicar através da música quando o bailarino dança ele esta a comunicar através do corpo, por isso a Dança só faz sentido se for um meio de comunicação, para mim é isso.

KM - *Também diz que o bailarino, ao viver a sua dança ele às vezes representa papéis. Gostaria que você pensasse sobre uma questão: o bailarino representa um papel ou ele vive diferentes papéis?*

CC - Na mesma peça? De uma forma geral o Bailarino tem que ser versátil, tem que saber viver diferentes papéis, não é? Porque um coreógrafo pode exigir que ele seja uma ninfa em um bailado e em outro pode exigir que ele seja um mendigo ou outra coisa qualquer e que acho que o Bailarino tem que ser versátil no movimento e na interpretação que faz desse movimento. No mesmo movimento o bailarino tem que saber dar intenções diferentes. O mesmo movimento pode querer significar A, em um bailado e, o mesmo movimento com uma outra intensão ou mais rápido ou mais lento pode querer significar uma coisa totalmente diferente, B, e acho que o bailarino tem que ter essa capacidade de ser versátil, porque era o que diziam: pois porque tens muito clássico e não sei o que... e é difícil, é difícil, nós temos... é difícil, nós temos o nosso corpo está moldado e é difícil ultrapassar a barreira, mas depois que o bailarino ultrapassa essa barreira que há, ele então vai estar apto e vai conseguir interpretar vários papéis, várias coisas, apesar de o corpo ser o mesmo, como é que eu ia dizer isso é muito complicado de explicar, o corpo é o mesmo, o mesmo movimento feito por um bailarino ou por outro, por A por B, o mesmo movimento é diferente. Por si é diferente, mas ambos os bailarinos têm que saber dar a ênfase que o coreógrafo quer apesar de ser diferente, não sei se me faço entender. Porque todas as pessoas são diferentes não é? Mas ambas têm que ser capazes de transmitir aquilo que o coreógrafo quer naquele papel e isso não é fácil, não é muito... não é fácil e, muitas vezes da experiencia que eu tive do trabalho do Rui Horta durante uma semana, ele pedia aos bailarinos fazerem uma coisa e os bailarinos faziam uma coisa e ele pedia: façam como se sentem melhor, que era para ser mais genuíno, mas, mas acho que o bailarino tem que ter essa capacidade de versatilidade, acho que é muito importante.

KM - [Continuando esta questão, o bailarino ao fazer um movimento tem autonomia em criar esse movimento?](#)

CC - Isto depende com quem ele trabalha mas eu acho que tem que ter. Tem que ter e pela experiencia que eu tive desse período com o Rui Horta eu pensava, o coreógrafo faz os movimentos todos, errado. O coreógrafo dá a linha, o seguimento do pensamento, tenta transmitir o que ele quer, os bailarinos, eles próprios vão em busca desse movimento por isso, por isso acho que isso é importante pois eu pensava: não é o coreógrafo que faz e eu a imaginar, mas eu não estou a ver o Rui Horta aqui a fazer todas essas coisas, e o que eu percebi, é que o coreógrafo, eu falo muito do Rui Horta porque foi a pessoa que eu tive mais contacto, que eu falei, que eu estive, que (risos). Ele dá a linha de pensamento, explica o que

quer, dá os textos e pronto, e o bailarino ou os bailarinos consoante se é um dueto se não é se é em grupo eles vão tentando descobrir o movimento e depois ele diz se gosta se não gosta, e depois ele diz: olha e tenta assim, tenta assado, e o bailarino tem que ser capaz de ser o seu próprio coreógrafo também, não é. Pode não ter a ideia mas é o coreografo de seu próprio movimento. De algum, não estou a dizer que seja todo, da íntegra, é claro ... eu não sei, falo sem saber mas acredito que a Pina Bausch tenha coreografado algumas coisas, mas também acredito que muito não foi ela a coreografar em termos de movimento, não de ideia né, **sim, sim**, de movimento, por isso acho que o bailarino tem que ter sempre essa capacidade e daí o trabalho de improvisação ser bastante importante.

KM - **Catia, o bailarino dessa Dança Contemporânea hoje, para você, ele é memória ou é profecia?**

CC - É bem ... é... sei lá é as duas, não sei, não sei, acho que acaba por ser as duas coisas. Acho que acaba por ser as duas, é memória sem dúvida.

Porque ao transmitir-me alguma coisa, eu vou ficar sempre, eu lembro-me ainda de ver bailarinos da antiga Gulbenkian a dançar contemporâneo, e lembro-me, lembro-me de saltos de coisas que aquilo me marcou e eu: uau!!!! E é profecia porque nunca vai acabar porque vai estar sempre a procura de mais e mais e mais então acho que acaba por ser ... porque na altura em que for profecia e não for memória acho que aquilo não vai fazer sentido, porque se não é memória não me marcou e acho que é importante na dança marcar, nem que seja negativamente tipo: aí que coisa horrorosa, não tem que ser tudo bonito. Acho que no dia em que saio de um espetáculo e não me lembro de nada é porque aquilo realmente não me marcou. E acho que o bailarino tem que ter a capacidade de marcar a pessoa com sua performance com sua interpretação, e fica na memória, é como ser profeta de si e do seu trabalho por isso acho que ambas estão correlacionadas

KM - **O Corpo é memória e profecia?**

CC - Sim, para mim é

KM - **A Dança?**

CC - É, é memória e profecia, porque acho que só faz sentido ... Não, não sei se estou a ser muita explícita mas só faz sentido ... não é ...se nós formos pensar o profeta, quem são os profetas? Os profetas deixam marcas deixaram memórias não é, se formos ler na Bíblia, há profecias, há ideias, há coisas que existem e elas existem para nos deixar uma memória. Elas até podem existir e a mim não deixar uma memória mas eu tenho a certeza que a uma outra pessoa deixou,

não é, uma pessoa também não consegue ir ao encontro de todos os gostos ao encontro de toda uma população, não é. Ok, agora eu vi o Filipe La Fera e eu odeio porque aquilo é uma coisa, e aquilo estava cheio, sempre cheio não é, e isso deixa memória nas pessoas e mesmo as deixam a cantar para casa, podem não memorizar os movimentos mas a música ficou lá e daqui a uns anos vamos dizer: olha lembramos quando fomos ver o Filipe La Fera e estava aquela música e não sei o que, e acho que isso é importante. Na Dança Contemporânea, a memória e a profecia do bailarino acho que são ambas importantes.

KM - [Criatividade.](#)

CC - Ai ... criatividade! Isso parece que às vezes esgota mas (risos) acho eu é uma das palavra-chave da Dança Contemporânea, é um palavrão chave para mim é ... que às vezes eu sinto que quando vou ver muitas coisas que depois eu não sou criativa. Como é que eu vou explicar, porque eu vejo tanta coisa e gosto que depois eu só penso em fazer aquilo. E acho que não, mas eu tenho que ser criativa e acho que é muito difícil ser criativa, ainda...

KM - [O que é ser criativa?](#)

CC - Ser criativo. Ser criativo é ser diferente, é ser inovador, é ser arrojado, é ser belo, ou não, o conceito do belo não né ... é ser enérgico, é ser idealista, é ser perfeito e imperfeito, ser criativo é ter a capacidade de criar algo novo, e apesar da dança contemporânea nos dar asas para tudo e mais alguma coisa eu sinto que às vezes é difícil.

KM - [Cria-se do nada ou cria-se de alguma coisa?](#)

CC - Ambas, pode-se começar um trabalho do nada e depois tentar dar um significado àquilo, ou pode-se ter uma ideia e começar, e começar a explorar essa ideia e a criar segundo essa ideia. Claro que é mais fácil ter uma ideia e ... mas também pode ser interessante não ter nada e depois tentar dar uma interpretação. Fazer o jogo ao contrário. Fazer o movimento, pomos uma música qualquer e fazemos um movimento naquela música e então e agora, o mesmo movimento vamos arranjar uma ideia para ele ou seja vamos ver o que várias pessoas acham desse movimento e tentar, que é um trabalho muito mais difícil, claro que nem sempre corre bem não é.

KM - [Cria-se sozinho ou é possível criar coletivamente?](#)

CC - Dá para criar sozinho e coletivamente, acho que ... e falo por experiência, pelo nosso grupo que há coisas que foram saindo em que uma diz uma ideia e depois outra diz outra e outra e aquilo, e no fundo há ali uma criação com

várias ideias e também dá para criar sozinho, depende do método de trabalho das pessoas, do gosto, porque acredito que há pessoas que há coreógrafos que nem permitem que alguém diga alguma coisa por que é aquilo, aquilo, aquilo. Mas o fato de o coreógrafo ter a ideia e depois pedir ao bailarinos para fazer o movimento isso já é criar coletivamente, apesar da ideia ser do coreógrafo. Porque o bailarino, a ideia é do coreógrafo que criou aquela ideia, aquele cenário mas é o bailarino que está a fazer o movimento dele. Por isso aí já é ... acaba por ... se for nesse sentido se o coreógrafo trabalhar assim acaba por ser sempre um trabalho coletivo, porque apesar da ideia se minha são os bailarinos que vão dançar. Era individual se eu fizesse tudo. Faço-me entender? **Sim, sim.** Mesmo que eu não tenha criado o movimento e que eu tenha feito o movimento que o coreógrafo fez, eu estou a criar o movimento que ele fez para mim no meu corpo. Por isso acaba por ser sempre um trabalho coletivo. Só se for um solo do coreógrafo, sempre, sempre, aí é um trabalho ... acho que há sempre uma coletividade, mesmo a ideia não sendo minha, mas eu estou a dançar, eu estou a fazer esse movimento que o coreógrafo me pediu mas, os meus músculos, o meu rosto, apesar de eu estar a transmitir a ideia dele, está a criar, meu corpo está a criar uma imagem, da ideia de outra pessoa, não é. Estou a fazer-me entender? É que eu estou a ver isso tão bem que não sei se me faço entender.

KM - **Procure palavras para explicar isso.**

CC - O coreógrafo faz um *plié*, e diz eu quero que fazes *plié*, e o meu corpo vai ... eu quero que fazes um *plié* triste, e o meu corpo faz um *plié* triste mas criado por mim própria, apesar de saber que o coreógrafo que um *plié* triste eu vou fazer um *plié* triste que meu corpo vai transmitir. Se fosse a Katia a fazer um *plié* triste já ia criar outra coisa, por isso é que eu acho que a questão de criar, é individual se for do coreógrafo do bailarino e tudo, mas acaba por ser coletivo quando o coreógrafo transmite a ideia ao bailarino e o bailarino faz um *plié* triste. Por isso é que há os castings o coreógrafo quer um *plié* triste e quer ver quem é que melhor lhe transmite o triste. E depois isso em cena é claro que é um trabalho todo coletivo, porque a ideia do coreógrafo quem transmite sou eu. Por isso o meu trabalho, a minha criação do meu *plié* triste está em conjunto, em unanimidade, com a ideia do coreógrafo. Então ambos criamos um *plié* triste. Ele criou a ideia do *plié* triste e eu criei o movimento por isso é que eu acho que é coletivo.

KM - **Existe autonomia tanto do coreógrafo para sugerir o movimento e liberdade do bailarino para criar o movimento dentro das características do coreógrafo, é isso?**

CC - Sim é isso, e mais ou menos isso, existe esta liberdade, é isso.

KM - *Catia, a Dança para si é um desejo ou é um dever?*

CC - É uma paixão! (risos) É um desejo e é um dever. É um desejo porque realmente sou apaixonada, porque realmente é bom dançar e é um dever porque sem ela não me completo. É um dever porque eu preciso dela para viver, como comer para mim é um dever, às vezes não me apetece mas eu tenho que comer senão ... senão não sobrevivo, como, como, lá está ... comer é um dever dançar para mim é um dever porque se eu não dou isso ao meu corpo eu não vou estar bem comigo mesmo. E claro é um desejo, uma paixão, é ambas, não sei se me faço entender, supostamente devia-se dizer ou uma ou outra mas ... eu acho que, eu acho que são as duas e lá está, é uma paixão e que traz um desejo de dançar de transmitir alguma coisa ao público sentir aquele nervoso miudinho antes de entrar em palco e quando se entra em palco uau!!! É o desejo de comunicar através do corpo e é um dever para minha sobrevivência e saúde mental e felicidade acima de tudo. É um momento feliz para mim, a Dança. Por isso, é um dever neste sentido. Como eu procuro os momentos felizes e na vida é importante que uma pessoa viva os momentos felizes, por isso é um dever para mim, é um dever que não me obrigam, é um dever que eu faço com o maior gosto possível e vontade mas é um dever para eu me sentir completa.

KM - *E missão? Você já pensou a Dança como sua missão?*

CC - Se calhar já pensei mas não lhe dei esse nome. Acho que é importante, acho que é interessante essa visão de missão, sermos os messias, que vamos levar algo que vamos ... e eu vejo isso quando comecei a trabalhar, a dar aulas a minha missão é tentar que alguma das minhas alunas siga a dança profissionalmente porque eu ia me sentir muito orgulhosa, é normalmente o que as mães fazem com os filhos quando não conseguem fazer alguma coisa, transmitem para eles, incutem, ... e para mim, a Dança é uma missão de primeiro transmitir o que eu sei, partilhar o meu conhecimento com as outras pessoas para elas terem a oportunidade de sentirem felizes e verem a Dança como uma coisa bela, como uma coisa transcendente como um meio de comunicação único, não é. Porque é, porque é único, porque a pintura também é única, porque o teatro também é único e a dança é única e para mim é uma missão para que ela nunca acabe, para que ela nunca, nunca, nunca seja desvalorizada, e é uma missão levar essa dança, levar esses pensamentos levar isso, é uma missão transmitir às gerações mais novas e é uma missão levar até onde eu puder, e a minha missão na vida vai ser ensinar a dançar,

vai ser dançar, vai ser coreografar, vai ser ir ver espetáculos e é muito importante que essa missão nunca acabe.

KM - E nesse foco de Catia formadora, como você hoje concebe a formação de um bailarino para a Dança Contemporânea, é possível, você conseguiu delinear um trajeto?

CC - É muito, é muito relativo porque eu conheço bailarinos de dança contemporânea que nunca tiveram clássico e são bons bailarinos, conheço bailarinos de dança clássica e são bons bailarinos de dança contemporânea mas, na minha opinião acho que é importante o processo de consciencialização do corpo e uma das técnicas que melhor dá isso é o clássico. Porque o clássico obriga o *en dehor* e se eu quiser ficar *en dedans* eu consigo, agora se eu estiver sempre *en dedans* a minha vida toda e em um movimento Contemporâneo eu tiver que por o *en dehor* é muito mais complicado, por isso... já me disseram que eu sou muito retrógrada que eu sou não sei o que ... mas do meu ponto de vista e pela experiência que tive e vejo pelas minhas colegas que não tiveram o clássico, eu acho que o clássico é importante nos primeiros anos de vida de um bailarino, a formação clássica, podem abandonar, o ideal era a formação clássica paralela com a formação contemporânea e aí o aluno ia percebendo o corpo, ia perceber o corpo elitista do clássico o corpo belo, ia perceber o corpo sublime terreno do contemporâneo e quando o bailarino consegue perceber essas duas diferenças, entre o céu e a terra, quando ele percebe que quando estou na terra estou na terra, quando estou em contração estou em contração, quando estou esticada, porque o contemporâneo também, se eu estiver que estar ali eu também tenho que estar, posso ter no contemporâneo uma coisa clássica porque sim, porque faz parte, por isso acho que as duas técnicas em paralelo, acho que para mim era a formação ideal do bailarino. Juntamente também com por exemplo técnicas de teatro, também acho que era importante, canto, porque vistas que a dança contemporânea é tão abrangente que se o bailarino tiver uma formação clássica, contemporânea, se tiver de voz, de teatro, acho que aí então era o bailarino intérprete ideal, porque qualquer coisa que lhe pedissem ele conseguia projetar bem a voz, conseguia chorar em público, isso são coisas que se aprendem não é, o clássico não nos dá isso, a técnica da Dança Contemporânea, vamos chamar de técnica os swings, os balances, e pronto, claro que depois a técnica é transformada nos movimentos mas acho que é, ambas as técnicas depois com complementos de teatro, mesmo de música, de voz, acho que isso era o ideal.

KM - O papel da técnica para você, na formação do bailarino.

CC - É muito importante.

KM - Por quê?

CC - Porque com a técnica o bailarino faz o que quer do corpo. E o desenho do corpo é diferente, os músculos são diferentes. Apesar de serem os mesmos músculos com técnica ... é visível, é diferente, o corpo com a técnica é moldado, é moldado, é desenhado enquanto sem técnica pode ser um corpo totalmente, é desenhado, também é desenhado, não vou dizer que é mais bonito ou que é menos, o facto de ter técnica faz com que haja uma consciência do corpo porque eu já vi muitos bailarinos contemporâneos que ... ok podem por a perna aqui (próximo da cabeça) mas que, mas não estão conscientes se está bem colocada, se não está e acho que a técnica dá-nos a consciência do corpo, os limites de até onde o corpo pode ir, acho que é isso. É tão ... podemos ir ... há tantas discussões sobre isso mas eu continuo a defender a técnica, mesmo para quando eu quiser transmitir alguma coisa, lá está um *plié*, ele só vai fazer perfeitamente um *plié* perfeito eu depois posso fazer qualquer coisa que o *plié* está lá perfeitinho e eu posso interpretar, posso brincar com o *plié* enquanto se eu não tiver técnica se calhar não posso brincar de tantas maneiras.

KM - Se me permite vou ler uma questão: segundo Humberto Maturana, “não é a agressão a emoção fundamental que define o ser humano, mas o amor”. Se o corpo presentifica a Dança pode-se dizer que esta Dança é a expressão corporal do amor?

CC - Sim acho que sim, é ... acho que isso é muito filosófico, eu acho que a Dança é a expressão corporal do amor, mas isso eu porque adoro dança não é, a Dança para mim é vida é qualquer coisa, se calhar para uma pessoa que não gosta de dança isso é completamente inconcebível, acho, na minha opinião a Dança é a expressão corporal do amor, ele lá está. Pode ser agressivo ou não, não é, pode ser agressivo ou não, apesar de ser ... porque depois isso aí entra também naquela questão do que é o amor, não é? O que é o amor? Uma pessoa diz :eu amo isso mas, o que é amar? E isso, cada pessoa define para si. Eu própria sei lá, o que é o amor? O amor é quando o coração palpita, o amor é quando eu me sinto realizada, o amor é quando eu tenho um filho e o vejo a crescer, o amor é quando eu estou apaixonada, eu própria não sei, eu só sei que a expressão corporal me faz sentir o coração aos saltos, agora se isso é o amor eu não sei, não sei porque não sei explicar. Mas em uma, depois podíamos entrar aqui em uma filosofia, podia estar aqui horas e horas a filosofar sobre isso porque é uma coisa muito, muito abrangente,

é como diz Platão o dia é belo e a noite é sublime, não me lembro muito bem, mas a expressão corporal, o amor como é que é?

KM - [A Dança é a expressão corporal do amor, o amor se concretiza no movimento da Dança?](#)

CC - É, para mim é. E agora estava-me a ver. Quando as pessoas se ... vamos dizer o amor físico, se relacionam fisicamente é uma Dança, podemos ver aquilo como uma Dança, mesmo com os animais não é. E, é nesse nível físico é, e também é porque é uma coisa que ... é uma transmissão, mesmo que o coreógrafo queira alguma coisa agressiva, queira representar uma guerra como o fez o Rui Horta, há ali um sentimento de ... vamos chamar amor, ali um sentimento de prazer em transmitir aquilo, quando o corpo faz mesmo que seja um movimento muito agressivo há uma paixão, amor, porque se não houvesse se calhar não nos transmitia, quando nós incutimos amor, gosto prazer no que fazemos, toda a minha expressão facial, corporal, vai conseguir transmitir isso, vai transpor isso para o movimento, então é importante realmente que a expressão corporal, que o amor seja transmitido, não sei, olha (risos)

KM - [Vamos retornar ao Corpo, e estamos terminando. Tendo por referência a sua, praxis, ou seja todo seu percurso seu trabalho, você consegue identificar um corpo adequado, próprio para a Dança? É possível falar, existe um corpo próprio para a Dança?](#)

CC - Para a Dança Contemporânea?

KM - [Sim, para a Dança contemporânea.](#)

CC - Se existe um corpo próprio. Eu acho que não. Eu acho que o corpo trabalhado desde cedo qualquer corpo pode dançar. Claro que não é aos 30 anos ou aos 40 que eu vou preparar o meu corpo para a Dança Contemporânea e sei de casos de bailarinos que começaram tarde e que se calhar o corpo deles facilitou a aprendizagem e a memorização não é, mas acho que qualquer corpo desde ... desde seja magro, gordo, sei lá, alto, baixo, acho que qualquer corpo trabalhado porque lá está, na Dança Contemporânea não temos aqueles corpos “virgem” eu posso entrar em um palco e apenas ter um “tic”, não é, e com meu corpo forte eu posso dançar e posso transmitir uma coisa ... por isso acho que não há estereotipo como há no clássico, o corpo não há, sem dúvida. Claro que pode haver corpos mais trabalhados que fazem movimentos mais espetaculares mas se calhar um grande salto para mim é espetacular e para o outro não é e, se calhar para mim, um corpo mais forte fazer apenas um pequeno movimento, para mim aquilo é espetacular uau!! Como é que

com as mãos ele conseguiu fazer aquilo, por isso acho que não há um corpo estereotipado, não há.

KM - Mas você conseguiria adjetivar um corpo para a Dança Contemporânea? Que adjetivo atribuiria ao corpo ...

CC - Versátil. De resto acho que não. Versátil, adaptado, mais versátil, acho que esse é o adjetivo mais ...

KM - Obrigada!

Bernardo Gama

Entrevista com **Bernardo Gama** nas dependências da Faculdade de Motricidade Humana em 21 de Dezembro de 2010 – 17:00hs

KM - Bernardo, primeiro quero lhe agradecer pela sua disponibilidade em participar deste estudo e contribuir com os seus conhecimentos, com seus estudos com sua visão sobre a Dança, para que eu possa também compreender um pouco melhor estas questões que vou levantar consigo. E nós vamos começar pelo seguinte contexto: o século passado, o século XX, alguns estudiosos, da Dança inclusive, dizem que pode ser considerado o século da Dança, o século do corpo, por conta do que? Dos infinitos olhares e múltiplas possibilidades de movimento que foram surgindo e que se desenvolveram. Hoje passamos já dez anos do século XXI, na sua percepção você acredita que esse corpo e essa dança ainda estão em evidência como estavam no século anterior?

BG - Eu penso que sim. Com a grande diferença que, hoje em dia, esse corpo está associado a uma realidade tecnológica diferente do século passado. Acho que é o diferencial entre a Dança do século passado e hoje em dia. O corpo média como a própria Helena fala, está impregnado de conceitos tecnológicos também muito diversos hoje, que fazem esse diferencial, mas creio que o corpo continua em evidência, sem dúvida, neste século.

KM - E a sua concepção de corpo, se formos pensar quando o Bernardo iniciou a Dança, a sua relação com a Dança, ela é alterada, ela é diferente da concepção que você tem hoje sobre o corpo?

BG - Acho que a grande diferença, quando, quando no meu caso quando comecei a dançar, é que era o objetivo maior do meu corpo era ser formatado por cânones exteriores ao meu querer, à minha vontade, não é. Eu estava em uma escola clássica, Escola Maria Olenewa no Rio de Janeiro, e nós tínhamos um padrão de corpo que deveria ser cumprido tanto esteticamente quanto tecnicamente como expressivamente e hoje em dia vejo esse meu corpo que não tem essa necessidade de ser formatado por um agente externo e sim pelo meu próprio querer, acho que essa é a grande diferença do corpo agora do Bernardo aos 42 anos e do corpo do Bernardo aos 16 anos. É um olhar para dentro agora, acho que é a grande diferença da visão de corpos

KM - Como esse olhar foi construído, será possível identificar esse percurso?

BG - Passa muito pela observação, pelo conhecimento de ver outros corpos, passa pela experiência pessoal de experiências físicas, de sanções corpóreas também, eu por exemplo fui um bailarino que durante a minha carreira tive várias condicionantes físicas, lesões, eu por exemplo quando digo na pergunta anterior o formatado eu fui um adolescente que usou um colete para escoliose daqui, daqui da cintura pélvica até abaixo do peito durante três anos, Rio de Janeiro 40 graus e um colete de fibra de vidro, era um pouco quase ferido a calo ali, era realmente formatado, não é, ou seja toda essa minha percepção do meu corpo aqui e agora foi um somatório de vivências físicas em mim próprio e de observar o outro, formas diferentes de trabalhar, formas diferentes de ver o corpo e, hoje, eu posso juntar a isso também e é a grande mais-valia do período que estou a viver agora esse período acadêmico, aos 42 anos voltar a escola (Bernardo está a fazer o Mestrado em Performance Artística na FMH) não é, é o conceito, o conceito desse corpo. Um conceito mais acadêmico, teórico, que também me dá fundamento de ver o meu corpo de uma forma diferente e acho que isso é a grande beleza de uma casa do saber, como é uma universidade não é, dá-te uma mais-valia, é um acrescento para uma melhor compreensão do mundo e do que se passa aqui dentro também.

KM - E a Dança, quando Bernardo começou ela pedia um tipo de corpo hoje a Dança na contemporaneidade, você consegue objetivar que tipo de corpo essa Dança pede hoje?

BG - Volto a bater na tecla do olhar para dentro, penso ... eu comecei a dançar em ... em ... profissionalmente em 87, já são alguns anos e o corpo era muito mais exterior era muito mais projetado para fora até mesmo a postura, o peito de pombo, e hoje em dia esse corpo está de novo mais voltado para dentro, vê-se, vê-se em cena por exemplo, seres humanos, pessoas que se movem e não bailarinos que executam um passo isso é a meu ver, meu ponto de vista e também é aquilo que eu gosto de ver quando vou ver um espetáculo, a não ser, é lógico, eu vou ver um ballet Clássico, mas mesmo em um, num espetáculo de ballet Clássico eu gosto de ver ... ok o bailarino clássico tem uma outra postura do que um bailarino contemporâneo, mas ... talvez seja mais ..., hoje em dia também a forma de se dançar o clássico seja mais verdadeira com o sentimento, com aquilo com que as pessoas estão a sentir e não estereotipado, não é. Mas é, realmente esse corpo é

diferente porque é um corpo muito mais interiorizado menos exteriorizado (sic), menos projetado para fora mais em contacto com o eixo interno, digamos assim.

KM - O fato desse corpo em sua percepção ser voltado para dentro, ser voltado para o sujeito – exato – essa Dança está hoje buscando um corpo voltado para o sujeito, uma Dança que volta para o indivíduo – hum hum – essa Dança comunica?

BG - Eu penso que, sendo coerente e verdadeiro com aquilo que se propõe há uma comunicação porque o público se revê não é, tem a projeção! Não é. Eu vou ver aquilo, vou me identificar mais com o objeto artístico, quanto mais eu me identificar ou quanto mais eu tiver aversão àquilo mas tem que haver ali um contacto. Agora se for um corpo que, pronto que é um corpo só morfológico, só de forma, talvez seja mais difícil chegar lá dentro, talvez não haja tanta comunicação, talvez por isso esse corpo que é virado para dentro ele tem uma verdade interior e essa verdade interior consegue dizer uma verdade, consegue dizer a verdade, quer dizer, tem o tal conceito de verdade, o que é a verdade (risos) mas consegue passar alguma coisa, consegue comunicar, transmitir ideias, conceitos, com certeza, sem dúvida. Quando eu digo um corpo virado para dentro não digo um corpo centrado no próprio umbigo, mas é um corpo verdadeiro com a essência do que habita esse corpo, daquilo que habita esse corpo, alma, anima, essência, espírito, vontade, expressão, amor, mas ele é ..., ele está em sintonia com tudo que está lá dentro.

KM - O bailarino hoje, ao dançar essa dança, o bailarino que tenha consciência desse corpo, ele representa papéis?

BG - Sim, acho que sim. Nem toda representação cénica fala só de mim, do eu do sujeito, também esse corpo pode também ser objeto de uma expressão e de um querer de um coreógrafo ou de uma ideia, e sim, ele representa papéis também, mas acho que quando nós representamos papéis também vamos muito a emoções que nós vivemos e enfim vamos acessar algumas coisas que façam com que essa representação de papéis seja verdadeira também.

KM - Você a vê diferente, de quando o Bernard representava a 20 anos atrás e hoje quando representa um papel, essa representação é diferenciada.

BG - É no sentido, pronto, que já passei por coreógrafos que me acrescentaram muito tecnicamente e conceptualmente também, não é. E pronto e o que habita esse corpo amadureceu em 20 anos ou em 23 anos, são coisas diferentes, amadureceu sem dúvida é diferente é diferente, Eu particularmente ... eu nunca eu nunca ... Eu comecei a minha trajetória não através da Dança, comecei

através do Teatro, daí acho que a minha visão do representar algo era diferente, a *priore*, não era pior nem melhor era um diferente, e ... nunca apreciei, particularmente, uma forma estereotipada da representação de algo, não, tentei sempre encontrar alguma coisa que meu corpo, que o Bernard tivesse vivenciado como suporte para uma representação, de uma ideia, de um conceito, ou de uma outra pessoa em mim.

KM - *Ou seja, sempre em uma representação, mesmo que o bailarino esteja a representar um papel está a ser ele mesmo, ou não?*

BG - Não, não é estar a ser ele mesmo. Ele pode ir buscar referenciais dele próprio, ou de vivências dele próprio não é. Pronto, ai também, já estamos a entrar também nos conceitos de representação no Lee Strasberg, no Stanislavski, já há vários métodos - há várias linhas de pensamento sobre a questão da representação - mas eu não vou ser eu próprio a representar sempre mas eu vou acessar algumas coisas minhas, isso sem dúvida, sem dúvida, ou eu vou tentar ..., quer dizer eu não vivi tudo, tudo que há no mundo eu não vivi, eu posso ser uma pessoa vivida mas há muitas coisas que eu não vivi, não é, eu nunca tive em um campo de concentração daí vai ser impossível eu ... mas eu vou tentar me por no papel daquela pessoa que esteve, vou tentar sentir ou vivenciar algo que eu não vivenciei, vou tentar me por no lugar de, não é, com a minha sensibilidade, mas não com ... aí nesse caso eu já não vou acessar coisas que eu vivi, eu também posso, eu saí de uma guerra, eu saí fugido da Angola, pronto, no fundo deixei muita coisa para trás, tive que praticar um pouco o despego, eu era pequenininho, tinha sete anos mas eu deixei muita coisa para trás, não é, daí se eu tiver um papel dramático eu posso ir acessar esse deixar, a saudade, o adeus, mas perdi-me um bocadinho agora, não é que eu seja todos os papéis que eu vou representar.

KM - *O corpo tem memória para você?*

BG - Tem, tem, sem dúvida.

KM - *Como que você as percebe? No seu fazer da Dança, vamos fechar nesse contexto.*

BG - Quando você diz no fazer a Dança, digamos no registo mais coreográfico ou no registo mais interpretativo.

KM - *Pode ser em ambos. Se você puder me falar em ambos, perfeito.*

BG - Temos aqui dois tipos de memória, tem as memoria daquilo que esse corpo vivenciou, no meu caso eventualmente as ilusões, as alegrias que esse

corpo vivenciou os ritmos que esse meu corpo vivenciou, não é, do ... de uma batucada no Brasil, não é, eu tenho, tenho isso, essa memória ...

KM - [Muito presente](#)

BG - Muito presente. E tem também as memórias motoras de pessoas com quem eu trabalhei. São dois aspetos, não é. Talvez a memória sensorial de experiências de vivências, não é, e mais a memória de somatórias profissionais e de experiências com outros coreógrafos que também por exemplo eu às vezes quando vou coreografar alguma coisa eu às vezes, sai-me ali um Rodrigo Pederneiras, ou vai! Apareceu o Rodrigo! Ou sai-me um pouco o Mats Ek com Ohade Nahary, porque foram todos que eu dancei muito e que meu corpo, naturalmente, vai acessá-las numa fisicalidade que talvez seja mais fácil. Ai entra a cabeça, aí entra o racional do criador que é tentar ir a campos onde o corpo não está tão confortável. É, pronto esta é a dificuldade dos criadores, não é. É tentar não ir para o que já está feito, não já está feito porque já foi feito mas já está feito em seu próprio corpo, não é. E tentar descobrir novos caminhos, novos terrenos, não, fugir um pouco dessa memória. Foi engraçado... agora, um aparte zinho, mas há pouco tempo eu tive o encontro com uma bailarina que eu gosto muito que é a Catarina Câmara que trabalha com a Olga Roriz e estávamos em uma *jam session* e houve lá um momento em que eu comecei a brincar com coreógrafos que já tinha trabalhado, tipo, agora vou fazer uma coisa a lá Mats Ek, a lá Rodrigo Pederneiras, a lá Olga Roriz, e fiquei 15 minutos a improvisar e eles riam-se, riam-se e de repente a Catarina disse: tu devias fazer um solo sobre as tuas experiências como é que esses “a las” se expressam no seu corpo, e fica muito engraçado. E é exatamente o que eu conscientemente tento negar e fugir disso, porque eu já vivenciei isso, já trabalhei com eles e agora eu quero o meu “a lá” o “a lá” Bernardo que é uma somatória de todos esses “a las” também, não e. Mas é uma luta, conceptual também, não é. De... de, pronto. Eu coreografo, faço alguns trabalhos de cariz comercial, de cariz pedagógico, educativo, quando eu tive a dar aulas no Chapitô, eu coreografei vários momentos formativos não é, finais de anos letivos, espetáculos de finais de ano letivo, faço meus workshops em companhias no Cullberg eu criei para meus próprios colegas, workshops de criação, na Gulbenkian eu também estava a fazer uma peça um solo é ... num contexto de criação dos próprios bailarinos, coreografei para algumas peças de teatro e para alguns grupos de Dança, mas não posso me dizer um criador um coreógrafo que tenha um percurso muito ativo, isso também é uma faceta da minha vida, eu até gostava de desenvolver

mais, não é. Pronto mas ... eu também faço isso mas não sou o coreógrafo, pronto só isso para ... é uma faceta do Bernardo. É uma faceta.

KM - Agora, nesta questão que estamos falando deste corpo que vivenciou tudo isso e que você trás como presente então você vê que ele é memória, ele também é profecia?

BG - E o que você diz como, qual o conceito de profecia para você?

KM - Ele vai projetar algo?

...

KM - Ele resgata?

BG - Sim

KM - Ele traz embutido informações como você fala: eu tenho presente e tenho consciência dessas informações no meu corpo. Agora esse meu corpo ... Talvez entrasse no que você disse como entrar em uma zona de desconforto, uma zona do que não foi feito, este não ser feito ele é projetar? Seria uma projeção, seria um imaginar adiante?

BG - Difícil esta questão, não é.

KM - (risos) Não sei se eu estou a me fazer entender. Vamos por um outro caminho, o Bernardo vai pensando um pouquinho e tiramos o Bernardo da "jogada" e colocamos o Bailarino. O corpo do Bailarino hoje, nessa Dança Contemporânea, ele é mais memória ou profecia?

BG - Acho que ele é o aqui, ele é o agora. Ele é um projeto do futuro, ele é profecia e ele é memória também, mas ele, mais do que isso tudo ele é um reflexo do aqui, do agora, esse corpo contemporâneo eu acho, não vejo, não vejo esse corpo do performer ou do Bernardo como a memória a somatória de todas as experiencias vividas ou como em contraponto a isso uma profecia uma projeção do que vai passar, um corpo futuro, tecnológico ele é isso tudo junto, mas é aqui e agora.

KM - É presente

BG - É presente

KM - Esse bailarino hoje ao desenvolver o seu trabalho na Dança, na contemporaneidade, a criatividade nesse trabalho é inerente a ação do bailarino ou não?

BG - De uma forma, de uma maneira geral ela é. Muito mais do que há 23 anos atrás. Isso com certeza. Mas também depende do criador ou do contexto onde se está. Ok, tudo é criatividade não é, até mesmo um gesto que vai ser repetido eu posso repetir aquele gesto com uma outra intenção com uma outra cor com uma

outra densidade de movimento e aquilo vai ser um ato criativo, não é, mas indo um pouquinho mais ao ato criativo mais concreto, depende do tipo do coreógrafo ou do contexto onde se está. Talvez em uma grande companhia, por exemplo, esse corpo criativo seja muito menos relevante, talvez numa companhia de autor de repente esse corpo criativo é questionado sempre e é necessário para o crescer dessa companhia por exemplo. Mas como tendência eu acho que o corpo hoje em dia, é, desse bailarino é mais criativo, é mais pensante, questiona mais, reflete mais, sim é um corpo mais presente. E eu vejo isso um bocado pelo meu histórico também, por exemplo. Penso que há uma grande lacuna na formação dos bailarino nos conservatórios clássico por exemplo onde essa criatividade não é instigada não é fomentada, pronto eu no conservatório no Brasil tínhamos poucos *ateliers* de criação ou de estímulo a própria criação, o que a gente tinha, como já disse há pouco, a gente tinha que ser formatado, tinha que chegar ali ao corpo de baile, chegarmos bem, fazer dois *double tour*, tararã, as piruetas, é e mesmo hoje em dia eu acho, alguns dos jovens que saem do conservatório, por exemplo, essa valência da criatividade, do estímulo podia ser mais, um pouquinho mais exacerbado, já é muito mais do que no meu tempo mas acho que ainda poderia ser mais. Quando se chegam as escolas mais contemporâneas em França ou na Inglaterra por exemplo esse lado criativo já é parte do currículo ou por exemplo no Chapatô e isso é uma experiência própria, os alunos em três anos de curso 10º, 11º e 12º é uma escola secundária, não é profissional mas é uma secundária, e eles têm todo o incentivo à criação de projetos pessoais e é fantástico e eles saem dali, se eles quiserem sair dali, no final de seu secundário, já saem com uma peça, com um objeto artístico que eles podem vender e fazer tournées com aquilo, digressões, pode ter um objeto que já pode ser o seu objeto de trabalho objeto artístico já é sua ... e isso é ótimo

Eles são chamados a criar, são chamados a criar, *constantemente*, constantemente. E essa KM - Dança hoje ...

BG - Não só chamados a criar, mas chamados a participar e a se responsabilizarem, ou seja, é uma escola ativa e onde o papel do aluno é preponderante, o aluno faz a escola também. Isso por acaso, já um outro aparte zinho, quando eu fui para lá, quando, quando ... em 2005 quando o Ballet Gulbenkian foi extinto eu tive uma certa dificuldade em aceitar esse conceito onde o aluno, participa ativamente no projeto de escola, eu vim da Dança onde a disciplina e a mãe é assim, assim, onde respondemos a alguém superior e é sempre assim, e é a disciplina é muito forte, eu tive uma ligeira dificuldade em entender o conceito de uma

escola onde põe o aluno, por exemplo, como um ser pensante e questionador. Principalmente porque muitas vezes ele chega ..., as pessoas são confrontadas com esse, com essa metodologia de trabalho mas não têm um background onde já foram confrontados antes com isso, ou seja, eles chegam presos, entre aspas, até o nono ano, onde estão em escolas tradicionais onde não lhe dizem nem o A e nem o I, e de repente ali, têm todo o espaço criativo e de expressão e aí não sabem muito bem gerir isso. Eu como professor de Dança e de expressão corporal tive dificuldade, um pouquinho, em entender esses conceitos de uma escola interativa que engloba também um bocadinho indo a metodologia Waldorff também, não é, pronto.

Que é a metodologia que o Chapatô usa?

Não, não é a metodologia mas tem conceitos de.

KM - Esse foi o meu aparte, só para entender.

Não, não é a metodologia Waldorf mas é, mas é, tem conceitos de

KM - Tem princípios

BG - Sim, tem os princípios, é. Mas isso tudo só para, ligando de novo ao corpo, enfim eu acho que hoje em dia em determinados contextos o corpo é muito mais questionado é muito mais instigado a criar

KM - E essa criação, pensa nela, é uma criação individual ou criação coletiva

BG - Mais uma vez é o contexto. Depende, pronto ... há criadores, que têm uma ideia muito, muito clara daquilo que querem e há outros que querem construir isso com o intérprete. E nisso, eu não consigo dizer a tendência é essa ou aquela ...

KM - Não preocupado em tendência mas em vivências, o Bernardo já vivenciou o momento de criação coletiva?

BG - sim, mas na minha carreira como eu trabalhei em grandes companhias de repertório, a grande maioria dos coreógrafos vinham com seu trabalho, é isso, aprendam, dois para a direita, dois para a esquerda, não posso dizer nem de todo que tenha sido igual a percentagem de intérprete criador e só intérprete não, intérprete criador quando eu digo, criador do processo criativo também.

KM - Sim, de participar

BG - Sim da participação da criação do objecto artístico.

KM - Sim, mas as suas impressões, as impressões do Bernardo nesse processo de criar coletivamente foi agradável, foi bom, o que lhe trouxe de novo?

BG - Não ... Isso...Foram momentos fantásticos, são processos de criação que se bem conduzidos, se bem conduzidos, são sempre de grande retorno para o intérprete. Quando se consegue por algo mais do interprete, do Bernardo num objeto artístico, é ... eu gosto muito de trabalhar ...gostei muito de trabalhar com coreógrafo onde me deram ... olha por exemplo falando de nossa colega a Teresa Simas, referindo-me diretamente a ela e que minha última experiência em palco foi com ela, onde ela tem um dueto com também um ex aluno aqui da faculdade o Pedro Mendes e nós dançamos um dueto onde nós temos um sistema, temos linhas de ação de trajetória, mas onde a Teresa, como coreógrafa, dava-nos imenso espaço para a auto expressão, para pormos algo de muito concreto nosso nesse, nesse ... É ótimo, gosto imenso de trabalhar com coreógrafos assim deixam, e que questionam, que fazem-nos pensar e pronto, e que ...não vem uma papa já feita e vocês agora têm que fazer isso são não sei quantos passos, não, é este corpo do Bernardo gosta muito desse processo. Principalmente, como é já um corpo também que já tem algumas muitas vezes adaptar-se e encontrar caminhos menos dolorosos para isso.

KM - [Existe uma técnica para isso?](#)

BG - Técnica para que?

KM - [Para criar](#)

BG - Não. Há vários métodos, há várias formas de se obter aquilo que se quer criativamente e muitas vezes, esse é que é o problema o criador não sabe muito bem o que quer, é um working progress, as coisas, pronto chegamos ao estúdio, ao espaço de criação e as coisas vão surgindo naturalmente e ..., muitas vezes o criador não sabe ... eu já, já fui deparado, já tive criadores na minha frente que não sabiam o que queriam, que pode ser criticável isso, mas ao mesmo tempo poderiam ter uma certa abertura para ver o que aqueles corpos à frente deles poderiam dar e daí surgir uma ideia, mas uma metodologia de criação não, cada um ... eu tive algum tempo, e eu tenho uma grande amiga que dança na Pina Bausch que é a Regina Advento que dançou comigo no Grupo Corpo e eu tive por várias vezes, passei algumas temporadas com ela em *Wuppertal*, na companhia da Pina e pronto, o processo de criação dela é completamente diferente é todo através de perguntas e respostas e de questões que são respondidos através da fisicalidade ou não enfim é um processo constante e outros criadores que chegam ao estúdio com tudo já, tudo milimetricamente pré definido, pronto não creio que haja uma única forma de criar.

KM - [Falei em Técnica, aí eu vou perguntar para o Bernardo: o que a técnica representa para você, enquanto bailarino? A técnica do movimento.](#)

BG - É uma pergunta delicada. Eu penso que essa, essa questão... Há um tempo eu responderia diferente se você me perguntasse há 10 anos atrás ou cinco anos ou quando eu comecei a dançar e agora. Eu venho de uma escola mais formal onde nós trabalhamos o nosso instrumento de trabalho, o corpo, onde tentamos ter toda maestria desse corpo, motricidade fina, enfim trabalhar com todo rigor aquele instrumento de trabalho. Daí, acho que sim que a técnica, pensava eu, que a técnica era realmente uma condição *sine qua non* para o corpo poder se expressar. Mas enfim, a vida vai nos transformando também não é modifica um bocado o nosso pensamento e hoje em dia penso que para comunicarmos uma ideia um conceito, inseridos em um objeto artístico, essa técnica torna-se um bocadinho menos relevante. Mas, contrapondo isso, um corpo que é treinado e que tem, e que domina a sua própria motricidade, ele tem mais possibilidades de comunicar outras coisas, porque ele vai um bocadinho mais além. Agora, o que é técnica? É uma aula de ballet clássico? Pode ser uma técnica física, ou pode ser uma técnica de meditação onde ele consiga atingir ... maximizar a minha fisicalidade, não é. Por isso esse conceito de técnica já é ...o que é técnica é uma aula de contemporânea ou não sei o que ou pode ser uma aula de Tai Chi ou pode ser uma aula de meditação aonde vumm! Em um segundo eu consigo chegar aonde eu quero, não é. Através da agilidade de um tigre que um monge Shau Lin tem, apesar de esse monge Schau Lin ter muita técnica física também mas, ou seja,..., eu acho que a comunicação hoje em dia é possível com corpos não treinados também. Como são as companhias de Dança Inclusiva, de dança onde utilizam idosos e conseguimos corpos maduros onde conseguimos ... vamos a um espetáculo e podemos ver boa dança se forem bem conduzidos e um bom objeto artístico, não é. Mas indo para uma motricidade mais fina, um corpo treinado um corpo que tem um suporte técnico consegue ir talvez a pontos onde o corpo não treinado não conseguisse ir. Talvez se você me perguntasse há dez anos atrás eu dissesse assim a técnica é imprescindível, hoje em dia eu sou mais permeável a isso. Eu vejo um pouquinho por exemplo, ...indo a um espetáculo da Clara Adermat com corpos maduros. Era um espetáculo fantástico onde eles não tinham uma técnica de dança, uma técnica física muito concreta e visível mas, também podemos ver uma companhia um "and the three three", onde são ex bailarinos ou bailarinos maduros, são corpos maduros mas que tiveram a técnica ou tem a técnica ou tem memória, memória e vai ser um tipo de motricidade que é completamente diferente do que uma companhia dos *elders* como a Clara fez, mas que pode ir há lugares que talvez a companhia do *elders* não conseguissem ir.

Não digo levantar as pernas mas, artisticamente. Enfim, todos nós podemos comunicar, mas também ... se não, não haveria escola de interpretação, de Dança, tudo era de todos e acho que quanto mais instrumentos de trabalho, instrumentos técnicos, conceptuais, e pensamentos tivermos, melhor vamos poder fazer aquilo.

KM - [Bernardo, a dança é para você desejo ou dever?](#)

BG - Ai não. Desejo, completamente, nada de dever. Desejo, desejo de comunicação, desejo por vezes puramente da motricidade em si, do movimento mesmo ... as endorfinas que se criam e um desejo de expressão também não são. Eu, eu acho que tenho mais facilidade de me expressar fisicamente do que verbalmente por vezes e então, a Dança é uma parte muito importante da minha vida. Eu tive uma grande lacuna quando a companhia acabou quando a Gulbenkian acabou que de repente eu fui privado do ato de estar em cena de estar no palco, isso é mesmo, por mais que eu fosse bem sucedido como pedagogo, como professor como instrutor, como empresário dono de um estúdio como coreógrafo mas há ali uma grande lacuna que só o palco preenche, não precisa ser um palco enorme... talvez seja a vulnerabilidade de estar em cena que me atrai.

KM - [Você se sente vulnerável? Explica essa vulnerabilidade.](#)

BG - Essa vulnerabilidade é uma verdade é mostrar, é mostrar coisas daquele corpo que talvez fora do palco não fosse, é determinados lugares é ... é uma vulnerabilidade traço entrega, e despojamento e que aqui fora nós temos máscaras sociais e proteções e casacos e enfim, isso faz-me falta, esse espaço de catarse de entrega e de fragilidade também eu gosto, eu gosto disto.

KM - [E a Dança lhe permite isso?](#)

BG - Sim, sim, sim. Em contraponto, muita gente, muitas pessoas acha que a Dança é uma coisa piegas, estar em cena, presente, é tudo bom uff! Eu vivencio por vezes por um outro lado de uma outra forma.

KM - [E missão, você já pensou a Dança como missão?](#)

BG - Não gosto muito dessa palavra missão. Mas, não. Não vejo como uma missão, vejo ... eu tenho essa dicotomia, essa dúvida também por vezes que caminho agora em uma transição de carreira, por vezes que caminho tomar, de ir para um lado mais da saúde como eu estou agora a dar essas minhas aulas de girotonic ou ir para um lado mais artístico, ou mais educativo, e ai eu deparo-me com uma verdade que ... isso é uma verdade: esse meu corpo tem muita memória, e é uma pena essa memória não ser aprofundada ou transmitida ou transformada e isso eu não posso negar, que foi um corpo, é um corpo que tem muita vivência, vivência

por N terrenos e nesse sentido a minha transição vai sempre passar pelo corpo, ponto

KM - Seria então, não vamos usar a palavra missão, mas a sua vontade, o seu querer?

BG - Sim, sim, sim é, é uma vontade e não é uma vontade é uma inexorabilidade, vai acontecer.

KM - Você falou alguma coisa que você está em um momento dicotômico, eu adoro essa palavra dicotômico (risos). A Dança é dicotômica na sua percepção?

BG - É no sentido que ... é ... buscamos o novo, buscamos sair do convencional dentro do nosso corpo como instrumento de trabalho mas ao mesmo tempo apegamo-nos também a padrões de movimento à essas memórias, voltando ao conceito de memórias a lugares onde o corpo sabe que se vai expressar bem, isso é uma dicotomia, ir para ali, ou ficar aqui e saber que faço isso muito bem, ou dicotômico também do prazer, da vontade e do êxtase e das endorfinas que são criadas através do movimento mas também, no meu caso, da dor que eu sinto no dia seguinte por esse corpo cansado cheio de hérnias, é dicotômico nesse sentido porque eu, eu apresento-me a um projeto e vamos fazer esse projeto, ok uff então ótimo, ótimo fantástico então eu sei *que uff o day after* é muito duro é muito duro, tem muita lesão, é um corpo já vivido já, e com uma certa idade também não é. E então é dicotômico neste sentido também de prazer e dor, mas é, não é um caminho só, é *tritômico*.

KM - Falamos um pouquinho também da interpretação e aí eu ainda fico com uma questão sobre esta questão da interpretação dos bailarinos e dos projeto, hoje para essa Dança na contemporaneidade, ela se caracteriza mais por, na sua percepção, por dar liberdade ao bailarino ou não seria liberdade o termo mais adequado a ela, liberdade de expressão.

BG - É assim. Aí temos que ver se é uma Dança, uma Dança com intuito performático, cénico, com a apresentação de um objeto artístico ou se é uma Dança com o intuito lúdico, ou de auto expressão, de uma academia de fazer uma aula semanal para se expressar, são dois universos, não é.

KM - São dois contextos.

BG - São dois contextos.

KM - No contexto cénico.

BG - No contexto cénico, é um corpo com uma certa liberdade mas que está condicionado por aquilo que se quer apresentar, não ... não ... talvez eu seja um

bocadinho ainda ortodoxo ou quadrado mas, mas ... é, mas um corpo que rasga totalmente não é, que raschhhhhh, ok dependendo do contexto pode ser um ... um ...espetáculo onde, onde o intuito é esse mesmo de ir além mas, mas ... enfim, dentro de um contexto mais coletivo por exemplo essa liberdade já é mais restringida pelo outro também não é?

KM - *A improvisação dentro dessa dança cénica hoje, ela faz parte?*

BG - Depende dos processos de criação, não é. Há coreógrafos que essa liberdade, que essa abertura dentro da peça, dentro do objeto artístico está lá, isto faz parte do processo e do resultado, mas há outros contextos, há outros criadores que essa liberdade não está lá não, pode ate haver uma certa liberdade no processo criativo, mas no resultado é aquilo, o resultado final que foi trabalhado, pronto ... ou é um *working process forever* não é, onde, onde nunca esse objeto é fechado não é ou ela é sempre em aberto, pronto são conceitos não é, pronto acho difícil responder objetivamente essa sua pergunta.

KM - *Ok, mas vamos lá. Humberto Maturana fala que não é agressão a emoção fundamental que define o ser humano mas é o amor, se a Dança, ou melhor se o corpo presentifica a Dança eu posso dizer que o corpo é a expressão corporal do amor?*

BG - Eu acho que a Dança é a expressão corporal do desejo.

KM - *Explica para mim.*

BG - Mais do que o amor, pronto. Essa ... essa visão da Dança como expressão do amor talvez seja um pouco poética. Eu acho que o que faz mover o corpo e o que concretiza esse corpo é mais do que o amor é o desejo, o desejo, o desejo de expandir, o desejo de acasalar, o desejo de conectar, o desejo de comunicar, nem sempre comunicamos só amor, não, mas o desejo tem que estar sempre presente. Se não houver desejo não há querer, se não há querer não há ação, se não há ação não há objeto artístico, não é, quer dizer, pronto ok, a meu ver não é? Há também criadores onde a não ação é objeto artístico não é, mas pronto, tudo pode se contrapor não é? Mas, mas como elemento fundamental para mim é o desejo, sem dúvida. E nisso eu trabalhei com uma coreógrafa que me incutiu, que mudou a memória do meu corpo que foi a Marie Schneider na Sagração da Primavera, onde todas as nossas ações eram movidas pelo desejo, todas, desejo mesmo celular, não era só intelectual, era celular, ela propunha por exemplo improvisações, sistemas dentro da Sagração, dentro do seu processo de criação com vista àquele objeto artístico, objeto artístico este que já tinha sido feito na companhia

dela, mas ela não veio com sistemas montados ela veio com conceitos e com estratégias, ou seja, o que saiu da mesma peça aqui foi diferente do que saiu no Canadá e eu lembro-me, por exemplo, de momento onde a gente ... onde ela exemplificava que, por exemplo as amebas, como é que as amebas, como é que seres unicelulares, transformado em multicelulares, transformarem em sapos, em répteis, com membros, era através do desejo, aquela célula que queria tanto encontrar com a outra célula, que aquilo se prolongava e aquilo criava membros e extensões de corpo e ..., e..., era muito engraçado trabalhar com ela nesse sentido, era muito rico, porque era toda a nossa fisicalidade era ahhh!, era ohhhhh! (muita expressão corporal do entrevistado, e muitas exclamações) que eu quero e, quando eu quero não é só o querer sexual, também tínhamos, mas é um querer comunicar, querer entrar em sinergia, em contacto e foi uma das coreógrafas com quem eu mais gostei de trabalhar por exemplo, onde nós tínhamos imensa liberdade, tínhamos, mas tudo dentro de um esquema de um sistema que nós tínhamos que, ok tínhamos liberdade, mas tínhamos que em um determinado ponto da música tínhamos que estar ali, no outro ponto da música tínhamos que estar aqui deitados e tínhamos que comunicar com três seres aqui e, tínhamos o sistema que consistia que havia um pé flex e tínhamos que ter várias passagens pelo chão e tarará, tarará, tarará ... e agora pode misturar tudo. Havia liberdade mas, com muitas condicionantes mas, era um grande desafio, um grande desafio.

KM - E foi bom viver esse desafio?

BG - Foi ótimo, foi ótimo, foi ótimo. Desafio esse que me provocou a maior lesão da minha carreira mas, mas (risos), que eu passava por tudo de novo. Foi muito bom, foi muito bom

KM - Bernardo, você conseguiria hoje, atribuir um adjetivo para essa Dança hoje?

BG - Esse corpo meu?

KM - O corpo que você imagina, eu não gosto de usar a palavra adequado mas vamos ver, o corpo que hoje para você representaria, seria o mais próximo daquilo, mais próximo, vou usar, o adequado para você da Dança Contemporânea, que adjectivo você atribuiria?

...

BG - Versátil, ..., questionador, versátil eu acho que é um ... consegue englobar muita coisa. Que é diferente do moldável, tem criativo no versátil, tem, é versátil.

KM - É isso

BG - É isso?

KM - É isso, muito obrigada.

Andrea Bergallo

Entrevista com **Andrea Bergallo** nas dependências da Faculdade de Motricidade Humana em 22 de Dezembro de 2010 – 13:00hs

KM - Primeiro Andréa queria agradecer pela sua disponibilidade em participar deste estudo e contribuir com os seus conhecimentos, suas experiências a sua reflexão sobre a questão do corpo na Dança contemporânea. E eu começo a nossa conversa contextualizando um pouquinho, lembrando que o século passado, ainda tão recente, ele teve múltiplos olhares tanto para a questão da Dança quanto para a questão do corpo e alguns autores ainda falam que ele foi o século onde evidenciou-se esse corpo e de alguma forma ela foi destaque em termos de movimento e em termos de nova forma de se construir e de se fazer. Hoje passamos já dez anos do século XXI, na sua percepção, na sua opinião, esse corpo e essa Dança, eles continuam em evidência como estavam no século passado, no final do século passado principalmente?

AB - Bom eu acho que é,... o que aconteceu a partir do século XX mas à partir do século XIX com relação a essa mudança de entendimento e de conceituação de corpo sujeito modifica a estética e modifica a política interna das forma de se fazer a arte né, então a Dança Contemporânea também é ... eu vou tentar me distanciar um pouco do meu universo académico para poder tratar como intérprete principalmente, então é assim, existe uma mudança, eu percebi no meu corpo uma mudança bastante forte com relação às expectativas e as formas da gente se preparar e se organizar para poder trabalhar como intérprete, ou como intérprete criador, é ... as formatações anteriores, as ideias do corpo da Dança, o corpo que Dança, o que esse corpo Dança, elas se modificaram de uma forma muito radical, lógico radical falando agora mas que ainda continua um pouco dividido né, essas relações com técnicas que têm uma codificação, que se utiliza dos códigos que são aprendidos naquelas estratégias mas, ... como o Ballet Clássico, enfim Ballet Moderno, Dança Moderna, todas elas têm seus códigos, o Jazz, enfim, Danças Indianas, todas elas têm seus códigos só que eu acho que é uma grande libertação em relação a esses códigos né, então ... e é difícil como, como bailarina, como intérprete como criadora agora mas, já para os últimos 10 anos, se libertar desse pensamento né e poder entender o próprio corpo fora dessa dimensão que estava

estabelecida naquela ordem, naqueles códigos, aquilo é que era bom, aquilo é que era bonito, aquilo que era ..., eu confesso que eu sofri bastante para poder encontrar o meu corpo, né, sofri assim no sentido de que não queria me desapegar, me livrar daquilo que era certo né, então a gente tinha que aquilo é que era o certo, que aquilo X era bom, aquilo X era melhor, X funcionava, você conseguiria um emprego se você fizesse Y, então era, era, como se nós, como se o corpo respondesse aquilo e você se profissionalizava de acordo com aquilo que você conseguia fazer com aquele corpo. Hoje é uma inversão, meu corpo tem coisas para dizer, né, esse corpo sujeito que sou eu então ... foi difícil conseguir escutar e entender e perceber meu próprio corpo, o que ele quer. Até hoje eu me, estou me debatendo, me batendo no vento como eu digo, (risos) dando tapa no vento porque eu ainda separo corpo e mente, separo desejo, o que eu, o que eu, o que eu me impus, porque na verdade ninguém impõe nada a você né, o que eu me impus dentro do meu contexto como ... para ser uma boa profissional né. Então são, sei lá, 30 anos, 27 anos, eu comecei a dançar muito tarde e já comecei dando tapa no vento e ganhei do vento em parte porque ninguém dançava, ninguém começava a dançar tarde, ainda mais mulher, né, supostamente você começava com nove, dez anos, oito, sei lá enfim, a fazer as aulinhas de dança, não importa qual o estilo mas normalmente Ballet e aí você ia aos poucos tomando gosto, se profissionalizando, aquilo era bom para a coluna, aquilo era bom para a etiqueta, era bom para não sei o que, mas eu comecei a dançar de fato com 18, 19 anos e sempre fui muito apaixonada, e eu sempre corri muito atrás, eu sempre briguei muito com o tempo eu corri de uma forma bastante forte e me profissionalizei e vivo disso sei lá, há 30 anos (risos). É ...mas dos últimos, de fato, nos últimos, nos últimos 12 anos é que eu tenho uma relação mais íntima com essa, com as minhas questões, com as questões do meu corpo sujeito, do que ele quer, do que eu quero, de como eu lido com isso, fazer as escolhas, eu chamo de caminho da vaca, é não pegar o caminho da vaca, quer dizer você até tem um caminho que é importante que são essas estratégias, os métodos né, que são, qualquer um deles enfim, que te ajudam a você a manter um estado de prontidão que deixa teu corpo mais, mais ... mas me distanciar de fato e abrir mão de tudo aquilo que fez parte de minha formação foi e é muito difícil. Porque também foi um fator que me supriu em muitas certezas que eu precisava em minha vida pessoal, então as pessoas brigam ah porque isso, porque disciplina, porque não sei o que, mas foi muito importante na minha vida. Então eu não ... eu adoro e continuo fazendo aula de Ballet e continuo, adoro, sou professora de ballet, sou bailarina de Dança contemporânea e eu tenho

uma relação muito feliz com essas doutrinas (risos) que na verdade são das pessoas que, cada vez mais eu acho que é de quem orienta do que da própria estratégia mesmo, daquele método, sistema, é uma coisa mais humana mesmo.

KM - *Você acredita que ainda, nesses últimos dez anos, essa busca por novas linguagens na Dança e essa escuta do corpo é um marco da Dança contemporânea?*

AB - É ... eu acho, não sei se as pessoas estão buscando, é uma experiência que eu tenho nos últimos 10 anos, assim ... uma nova linguagem, com essa questão dessa mestiçagem, essa hibridação, interdisciplinar, transdisciplinar, com todas essas novas formas de compreensão do mundo e das artes então eu acho que essas pessoas estão mais livres, menos atadas ou compromissadas talvez com determinadas estéticas não é. Acho que até já estamos do lado do extremo oposto, que é não poder olhar para as coisas, e se utilizar com propriedade e aí nós teríamos grandes coreógrafos que trabalham com sistemas ou com auxílios com técnicas e preparação corporal e de linguagens que se utilizam do virtuosismo, que se utilizam de enfim, de potência muscular de habilidades muscular e que conseguem transitar no universo do novo e de uma proposição de um discurso consistente sem tanto problema, então eu acho que a gente já está no inverso, essa preocupação ainda ..., já passou essa fase de ainda negar muito tudo isso que o homem criou todas essas tecnologias, eu gostei muito do que o Daniel (Daniel Tércio) falou que foram as tecnologias do encantamento não é, então se a gente pode ter isso em relação às tecnologias a gente pode ter isso em relação às técnicas. São estratégias que a gente tem de consciência de entendimento, de relação com a gravidade com as sensações, enfim, eu acho que é uma grande mudança nesse sentido, em que a gente não tem mais esse compromisso acertivo, um compromisso, entre aspas mas assim, está aberto, eu acho que isso está bem aberto, é difícil lidar com isso, com esta abertura toda.

KM - *Porque é difícil lidar com isso?*

AB - Porque é ... às vezes fica num limite muito tênue não é, que é o "vale tudo" né, e ..., e essa questão também da entrada da Dança principalmente né, da performance na parte, no ensino superior né, no Brasil, por acaso né, então a UFBA tem 52 anos, vai fazer 53 né e ... que é o mais antigo de todos e só agora nós temos um primeiro mestrado e isso modificou muito né, então é difícil a gente é ..., abrir mão, eu sinto que às vezes as pessoas abrem mão até de poder ir ver alguma coisa como o Grupo corpo que tem uma questão da virtuosidade, da plasticidade do belo,

daquele belo não é, ou outras companhias mesmo né, e ... e ficar, não se permitir você jogar dentro dessas possibilidades, então é um discurso que prega essa questão da diversidade, da diferença, mas tem lidado pouco e aceitado pouco a diferença de fato, então é assim, e ... mas ao mesmo tempo faz e tem feito com que a gente possa ser mais ... generoso não é a palavra mas mais atencioso com o que a gente experimenta e frui esteticamente assim, então é difícil porque fica num lugar onde a gente, nem todo mundo, mas onde nós vamos ter que fazer as opções e assumir as opções não é, então assim, eu escolho, eu faço isso porque eu quero aquilo porque estou interessada nisso e nesse momento e daqui a pouco pode ser outra questão e você lidar e assumir esse jogo, essa política de sensibilidade, de percepção, tanto para compor quanto para usufruir né, de uma experiência estética é ..., passa por um outro lugar né, antes você ia, comprava ingresso ia lá assistia: nossa que lindo! Não é, hoje em dia é uma relação muito diferente com relação a essa da fruição.

KM - Quando você falou em vale tudo, o que quer dizer, esclarece um pouco ...

AB - É ... bem simplório (risos) É tem toda uma questão *working progress*, trabalho processo, a Cecília Sales fala que de fato a obra nunca se fecha, até cita Borges que é muito legal que diz que a gente publica porque senão a gente não acaba nunca de compor e de corrigir o trabalho e em uma determinada época talvez isso no Brasil, logicamente, no início ... sei lá anos 90, início do século XXI da primeira década em que passou a ser, ficar confuso essa relação entre o *working progress* que é uma proposta, e a falta de tempo para compor, então há uma mudança no mercado, há uma mudança em políticas públicas, há uma mudança em comportamentos social, quer dizer tempo, lazer, investimento, cultura, quer dizer, tem toda uma circunstância que fica em torno disso e que as pessoas para poder sobreviver artisticamente, aí eu vou falar do profissional porque é o que vende, é o que a gente assiste é o que a gente compra né, é o que eu vendo né, (risos) é ..., é ..., a gente, inclusive esse meu trabalho de doutorado é sobre isso porque eu participei desse projeto dos solos de dança do SESC e que você tem um tempo X para produzir né, então você tem que fechar o trabalho em determinadas circunstâncias porque aquele edital só permite quinze minutos, porque aí tantos componentes, porque aí é verba, porque o registro, porque ... e isso vai dando uma nova conformação que eu não sei se é pior ou melhor, o que acontece é que nessa mistura toda, nessa fase inicial de produção profissional de trabalhos mais ..., com

essa nova estética, ficou muito confuso e isso deu uma baixa no público, porque foram trabalhos que eram de fato novas tentativas de compor ao mesmo tempo novas tentativas de relação para tentar viabilizar o produto novas tentativas de relação é estética como é que isso entra, como é que isso fica, como é que eu vou sobreviver vendendo um trabalho que não está mais lá no Grupo Corpo, que tem uma estética, então essa relação é ... do vale tudo, todo mundo podia, quer dizer, então mudaram alguns critérios, algumas formas de articular quer dizer, então assim quem de fato dança, que é de fato a grande pergunta, quem pode dançar, quem é o intérprete, o bailarino, o criador ... hoje em dia tem 450 mil nomes não é, as pessoas têm medo, então quem é o bailarino, quem é a bailarina? Então, esse jogo, pelo menos no Rio de Janeiro, essa interrogação gigante fez com que a circulação de trabalhos fruisse de uma forma mais livre mas ao mesmo tempo nós tivemos muitos trabalhos de péssima qualidade que não deram suporte e que tiveram um efeito, então é assim 2004 a ... estou chutando, 2001 a 2007, 2002 a 2006, eram muitos trabalhos, todo mundo criava, todo mundo compunha, era solo, solo, solo, solo, ... então ficou uma coisa vale tudo nesse sentido que, é importante que tenha acontecido isso né, até para as pessoas se entenderem enquanto propositores né e a plateia entender o que estava acontecendo, pelo menos assim no Rio de Janeiro. Então esse vale tudo ficou, que eu falo assim: gente *working progress* não é falta de tempo (risos) para compor né, então as pessoas confundiram assim, uma versão sem pesquisa, marcou muito nessa época.

KM - Nessa fala você também coloca a grande interrogação de quem é o bailarino e aí você seria capaz de dizer, em sua concepção e fruto de sua praxis quais as prerrogativas hoje para um bailarino.

AB - Eu acho que não há prerrogativas.

KM - Um bailarino contemporâneo o que você acredita que ele teria que ter.

AB - Eu não sei, eu assim eu não ousou definir nem, eu tenho o meu gosto pessoal e meu gosto pessoal e respeito por trabalhos que você percebe, com um certo tempo assistindo trabalhos e tentando aprender mais né e ...

KM - Algumas características que lhe são ...

AB - Eu acho que primeiro é uma relação intensa com esse fazer que eu acho, não é. Não é esse fazer de oito horas de ensaio quatro horas de aula por dia, no fazer é estar envolvido com a produção de suas ideias, com esse corpo né assim,

comunicar, criar, elaborar, comunicar, então essa produção de ideias né de conhecimentos para mim hoje é o fator principal.

KM - [Algum fazer específico?](#)

AB - Olha, eu acho, do meu ponto de vista e, eu sou uma pessoa datada (risos) eu acho e é a minha grande questão em relação a minha vida agora, mais acadêmica é que o estúdio é muito importante e você estar envolvido, estudando, pesquisando e produzindo conhecimento com esse corpo sujeito é assim muito importante, então, é diferente de quem produz e trabalha com a produção escrita, então não é assim ... não é uma ... são produções intelectuais na verdade, mas existe a pessoa que escreve poemas, que enfim escreve livros e a gente escreve coreografias, a gente escreve performances, a gente escreve trabalhos que tem ..., então assim, essa condição para mim, esse contacto direto com o corpo para mim, e um contacto intenso mesmo, então é assim, é diferente você ter uma pessoa que entende teoricamente da onde vem, quais são as ideias, como é que isso, como é que mudou isso e mudou aquilo mas fazer isso é muito diferente, a praxis eu acho que é uma palavra maravilhosa, um termo maravilhoso que eu acho que é uma coerência entre essa ..., e para isso você tem que estar envolvido, é como escrever, não dá para você coreografar, não é coreografar porque a palavra coreografia, enfim, mas assim, você produzir um discurso corporal enfim, que você está como instrumento principal, eu não gosto desta palavra, sentado, a não ser que seu discurso que a sua ideia tenha esse propósito.

KM - [Que passe pelo acento.](#)

AB - Exatamente, passe pelo acento. Então é assim, o que eu falo não é fazer 500 aulas, não é isso, é estar envolvido com essa pesquisa, e eu sinto muita falta disso. Neste vale tudo que a gente falou sobre a questão anterior, entrou muito esse ... essa ... tudo pode, nesse sentido: tá, pode o que? O que nós pretendemos com essa nova possibilidade? Porque esse é que é o difícil, como você lida com a nova possibilidade, que te desconcerta que te tira do lugar que acaba com a sua certeza (risos) Você falas assim: caramba e agora o que é que eu vou fazer? Então eu acho que é isso. Eu acho que primeiro é esse, essa relação intensa como um médico, como um músico, como um bailarino, como um dentista, como um advogado, se você não advogar, se você não fizer o trabalho, a residência em cirurgia como é que você vai fazer a cirurgia?

KM - [E a técnica nisso tudo?](#)

AB - Ah, eu adoro o virtuosismo sabe (risos)

KM - [Virtuosismo você relaciona isso ao ...](#)

AB - Virtuosismo eu relaciono ao que foi proibido, no início da década de ... proibido eu digo assim, em um tom bem pejorativo mesmo que as pessoas bem corajosas, graças a Deus, conseguiram cortar relações. Eu não consegui, não sei se isso é bom ou se isso é ruim, e essas pessoas algumas encontraram caminhos ótimos maravilhosos e outras pessoas ficaram naquele lugar, então é assim ...

KM - [Só para eu esclarecer é o virtuosismo da Dança clássica, da Dança moderna que você se refere ou a performance a qualidade do movimento.](#)

AB - A qualidade do movimento que tem a ver com a estratégia que cada intérprete criador ou criador intérprete vai desenvolver durante o seu processo, por isso que eu falo da relação intensa.

KM - Independente da técnica.

AB - Se você me perguntasse isso a cinco anos atrás eu iria acrescentar, cada um vai escolher a sua forma de ter as suas habilidades para aquilo que você está querendo construir né, eu iria colocar três kits básicos, mas você nem precisa colocar porque as pessoas que estão envolvidas, pelo menos das minhas relações né, com esse fazer intenso, todas elas têm uma forma de estruturação, de cuidados com o corpo né, então alguns fazem aula de Ballet, fazem aula de pilates, fazem aula de natação, outros fazem yoga, todos têm uma relação com esse corpo. Então a gente não poderia negar a parte da ciência que trazem essa relação que quanto menos você faz mais agressões você tem então tem todo um estudo também da parte de cinésio, biomecânica, que vão te dar esse suporte. Mas é ..., esse virtuosismo que eu digo é até um virtuosismo de você dizer não porque por ser uma questão de opção em termos de linguagem. Então eu sempre falo, eu dou aula de técnica, gosto de dar aula de técnica e digo para os alunos assim olha é ... o importante é vocês saberem que essa é mais uma possibilidade né, então. O negócio é vocês saberem que vocês podem fazer opções e não, não ter opções e trabalhar só em cima dessa possibilidade, sem conhecer outras opções. Sem conhecer opções para poder escolher aquela que você acha que é mais coerente com aquilo que você quer fazer e quer dizer. Então, eu gosto, eu gosto de técnica, ballet, gosto de Jazz, enfim, talvez não goste dessas estruturas todas e proposições de algumas estéticas, quer dizer daqueles códigos, enfim, mas você vê quando um trabalho tem ..., como é que a gente diz ... é, substancia, ele transpassa, aquilo que passa... eu gosto do Forsythe, o Forsythe talvez seja o exemplo que as pessoas mais usem porque ele

consegue ultrapassar, é assim, não importa, lógico que importa mas ... não importa (risos) você não fica olhando para ver o que a pessoa faz né.

KM - Ele ultrapassa a técnica com a técnica?

AB - É exatamente isso que gosto. Então pode ser o Forsythe como pode ser a Vera Mantero como pode ser o João Fiadeiro, como pode ser ... são pessoa que têm um envolvimento e que quando as pessoas se propõem a falar sobre aquilo que elas estão interessadas você vê que aquilo tem uma consistência, então é mais nesse lugar né.

KM - Falando um pouquinho do intérprete e do fazer a Dança, Paulo Cunha e Silva quando escreveu **o lugar do corpo** usou, utilizou de Fernando Pessoa o termo outrar, o termo em ser outra pessoa. Na Dança contemporânea, se formos transpor esta ideia, o bailarino está a outrar ou está a trabalhar ele mesmo em diferentes situações?

AB - Olha eu acho que ... a tendência é não outrar né, eu acho, posso estar falando horrores, um horror, mas assim o que eu entendo e o que eu percebo né, nas proposições é ser cada vez mais autoral né, o autoral, não sei se eu entendo bem isso mas, o autoral é você poder construir o próprio discurso através do seu corpo sujeito e colocar as suas ideias e até despertar novas ideias para você mesma, então eu acho que ... eu gosto muito de outrar sabe (risos), eu gosto de fazer tudo, então ... e outrar talvez ele venha para um lugar de ... o Paulo ... não é o Paulo Autran, como é aquele ator brasileiro ... qual deles o Paulo ... que fez aquela série do nordestino ... o Paulo Gracindo! O Paulo Gracindo tem um depoimento lindo no qual ele fala que teve a chance de viver muitas vidas, então eu acho que ... é a gente descobrir outras facetas, outras possibilidades, à partir de outrar ou não. A partir dessa pesquisa autoral você também se descobre, você se coloca em jogo né, você se coloca no risco de ver no que dá.

KM - Se fossemos pensar a Dança Contemporânea hoje ela caminha mais para a representação, que seria essa questão do outrar, ou para a autenticidade do bailarino ou ambas as coisas, enfim tem uma característica que você colocaria para essa dança?

AB - Não sei ... porque é tão diverso, essa é que é a grande questão, tem lugar para todo mundo, tem, tem mil propostas, tem pessoas que circulam muito bem outrando, representando, eu acho que é ... eu fiz muito isso na década de oitenta, noventa, muito nossa ... envolvida de fato com a ideia do projeto, com aquele ... eu trabalhei com o Ballet Contemporâneo do Rio de Janeiro e era sobre [...], era Canção

da Terra, era Dumalle, era ... eram trabalhos que tinham toda uma estrutura textual, uma proposta organizada né, e conceitual e a gente trabalhava super na representação, eu estou tentando lembrar ...a sensação era de envolvimento absoluto, eu não me sentia outra, você entende?

KM - [Esclarece isso.](#)

AB - Eu não me sentia outra, e eu me lembro que eu fazia uma relação muito da proposta do roteiro, da proposta do espetáculo eu achava, me aliava a ele com questões minhas que tinham a ver com dramas, alegrias, tristezas, enfim, mil ideias que tinham a ver com aquele ... com a minha versão sobre aquele facto. Então eu acho que, é ... eu acho que nunca me senti é ... representando, eu não sei muito bem aonde você vai apoiar o seu conceito de representação, mas sim, tinha o contexto, sim tinha uma personagem muitas vezes, mas a minha estratégia para aquilo ter credibilidade para mim mesma, para ser crível era ... do que tinha dali que era meu, então era um pouco de ... o outrar está no sentido de talvez poder abrir novas possibilidades através de uma percepção que está sendo oferecida para você ... olha só eu tive a felicidade de trabalhar com pessoas legais com relações a isso então... representar para mim, hoje em dia, tem um tom um pouco meio ... não muito bom, não sei se você entende, são palavras que para mim são muito complicadas, é expressão, representação, interpretação é ... intenção não que intenção que está ótimo, está questão da autoria, essa questão da ...

KM - [Elas remetem a que?](#)

AB - Não eu acho que elas têm ... a gente tem que ter um cuidado nos usos e talvez é o lugar onde a gente tem que se fundamentar melhor para poder esclarecer que acho que foi um pouco o que aconteceu ontem né, com relação ao *effort* e a expressão não é, que são coisas que ficam muito diferentes né, então assim ... a palavra representação para mim é como se eu quisesse fazer de conta que eu sou outra coisa né, então e eu não consigo compreender representação neste sentido então é uma palavra que eu até evito. Eu uso representações sociais, quer dizer, como é que eu acho, como é que eu acho que o todo se percebe e percebe o outro então.

KM - [Vamos falar um pouquinho de memória. O corpo tem memória?](#)

AB - Com certeza, essa foi outra aprendizagem. (risos)

KM - [Como você vê essa memória do corpo?](#)

AB - É uma memória toda sensitiva, muito afetiva, sensitiva não é bem o termo, sensível, eu acho. E chegou em uma fase de uns dez anos para cá, nesta

mesma etapa, que eu comecei a falar, eu falava ... eu sempre fui muito Caxias eu achava que tinha que ensaiar muitas vezes, eu chego no teatro mais cedo do que todo mundo, faço meu aquecimento aí, sempre a gente faz com a companhia eu sempre fui muito feliz com as pessoas com quem eu trabalhei, graças a Deus, e chegou uma hora que eu comecei a ver que eu dizia assim: não o corpo resolve, eu dizia mostra aí, faz de novo eu não vou prestar muita atenção, e aí eu começava ... foi uma coisa que sempre ficou muito guardado, eu não sei dizer muito bem qual foi o momento em que isso começou a acontecer né, mas que eu passei a acreditar mais nessa memória, na inteligência do corpo né, então assim, é eu machucava aqui machucava ali, não quer ver se eu ficar insistindo muito e quiser fazer aquilo 400 vezes vai, daqui um pouco meu corpo vai resolver, eu vou tirar um pouquinho o calcanhar do chão vou fazer não sei o que, vou torcer um pouquinho para lá a imagem macro vai ser semelhante ao que eu tenho que fazer e eu vou estar fazendo do meu jeito né, e meu corpo vai resolver, então eu acho que ele tem uma memória, uma memória bastante importante, afetiva, motora né, e cognitiva né, porque, você se utiliza das, das estratégias anteriores e de tudo o que você experimentou no desconforto para poder estar reconstruindo novas possibilidades, então lógico, claro que tem memória.

KM - E o bailarino é mais memória ou profecia?

AB - Nossa, e o que é profecia para você?

KM - Vamos pensar na profecia como projeção, como projetar algo, para frente, para o futuro.

AB - Ah sei, entendi, se ele está para trás ou para a frente? (risos) eu não sei, eu não entendi muito bem o que você quer ...

KM - Vamos pensar, esse bailarino ele ..., nessa memória corporal que você diz que existe para esse bailarino, ela permite que ele projecte novas coisas por meio desta ou ele ... ao transformar, ou ele não transforma ele só reproduz aquilo que o corpo viveu

AB - Eu acho que, entendo o que você quer dizer, se essa memória pode ser benéfica ou pode ser maléfica

KM - Não, não coloco em termos de bem ou mal ...

AB - Bem ou mal não, mas que tipo de relação que a gente se relaciona, como os bailarinos se relacionam com esta questão da memória né. Sei lá isso tudo é muito relativo, depende dos valores e dos contextos onde cada um está inserido. Então eu tenho amigos, grandes bailarinos de Dança Clássica, grandes, talvez muito

grandes mesmo, e que eu tive a oportunidade de trabalhar algumas vezes e você vê que essa memória né, essa ... eu chamo isso de bagagem, que a bagagem é uma coisa que ela está ali e você carrega ela de lá para cá e de cá para lá e de lá para cá e de cá para lá e você não mexe naquela mala né, bagagem. Tem pessoas que lidam com a bagagem e carregam essa bagagem de cima para baixo e pessoas que vão construindo com aquela mala outras bagagens no sentido, não sei se é isso onde você está querendo chegar, então assim existe ... depende muito do contexto, dos valores, dos acordo onde esses intérpretes estão inseridos sabe, então é ..., são os valores, tem muita coisa envolvida nisso.

KM - [Eu poderia tentar fechar um pouquinho, a Dança Contemporânea permite transformar as memórias em algo novo?](#)

AB - Com certeza, esse é um processo ininterrupto né, eu vou voltar para o Borges que diz que você publica senão você continua trabalhando nas coisas e revendo e ... estudando e colocando e tirando né, e mexendo porque esse processo, e é isso que eu estou falando, eu estou falando isso agora né, eu não sei se eu pensaria da mesma forma há quinze anos atrás, eu ia querer levar todos os meus giros saltos e coisas e ... juntos na minha bagagem né, então assim, hoje isso já não tem tanta importância, já não tem esse valor que talvez, que tinha há quinze anos atrás porque eu faço outras coisas, já nem quero mais aquelas coisas daquela bagagem né, algumas coisas eu não quero e algumas coisas, e aquelas coisas é que me fizeram eu chegar aqui, então ... como você vai fazer, você vai negar, por isso que eu falo, eu sou muito feliz com o ballet, as pessoas tem mil traumas, mil questões, mil ... eu não tenho, sofri todas as sequelas que todo mundo sofre, mas que todo mundo sofre se ficar carregando saco de arroz se ficar no computador, enfim, isso faz parte do desgaste, mas é... é o que a gente reconstrói, a bagagem é o que a gente reconstrói, algumas pessoas não reconstróem, então vivem daquilo, eu acho.

KM - [E esse reconstruir pode estar associado à criatividade?](#)

AB - Eu acho que todo o processo de estabelecimento, de desenvolvimento de conhecimento, ele é criativo né, assim, então seria, seria ridículo eu falar que não é criativo agora a gente tem que dividir em que circunstância a gente está querendo falar, se a gente está querendo falar sobre o processo de construção de discursos e que tem a ver com produção artística ou se a gente vai falar sobre esta produção de conhecimento que supostamente tem a ver com o que a gente faz a vida inteira né, assim.

KM - E seriam criatividade distintas na sua percepção estas duas?

AB - Sim claro, porque eu acho que, profissionalmente falando né, você tem projetos e propostas né, e eles não estão aliados a outros, como é que eu vou te dizer, eles não estão aliados ao dia a dia aos projetos e propósitos de você é ... de sobrevivência, de questões económicas, enfim, uma série de coisas que fazem questão da vida, que fazem parte da estruturação da nossa vida e o projeto profissional no sentido de você produzir ideias né, conhecimento. Eu acho que são processos semelhantes mas com objetivos diferentes e a produção artística é, ela tem um objetivo que é produzir a obra né. A gente quer falar sobre algumas coisas...

KM - E na produção da obra, vamos pensar enquanto o intérprete, a bailarina ao criar, essa criatividade pode se dar individualmente ou ela é um trabalho também colectivo ou ambas as coisas.

AB - Nossa, eu já passei por tantas situações, eu vou falar de uma situação bem prática. A gente fez um trabalho, eu trabalhei muitos anos com uma coreógrafa brasileira, nove anos, que é a Ana Vitória, e a gente fez um trabalho em uma época, já metade desse tempo ela criou a Sé, que foi um trabalho em cima da mitologia do orixás, e eu me lembro, e foi um dos trabalhos que mais mexeu comigo, tiveram outros bem importantes em relação a contexto social assim mas esse de facto mexeu muito comigo, e eu me lembro que tinha uma amiga, a Bia, e a gente trabalhava com música ao vivo e tinha um toque de improviso né, assim o tempo inteiro porque a gente lidava entre a gente a musica ela era, às vezes eram três músicos que vinham da Bahia às vezes eram quatro que vinham do Rio de Janeiro, de Belfort Roxo, então, o que a gente tinha era a estratégia, as sequencias elaboradas mas o improviso da partitura final, né. E a Bia, a gente fez esse estudo e eu sou filha de Oxum, de Ogum com lança que é guerreiro em cima de guerreiro e a Bia era de Oxum, e Oxum é aquela coisa redonda, macia, vaidosa e eu passando rasteira (risos) e eu olhava para a Bia e eu dizia assim: meu Deus eu preciso aprender isso com a Bia não é possível, e eu dizia eu tenho que conseguir fazer aquilo daquele jeito e aí, nessa troca, nessa ..., nessa ..., nessa troca de informações, de contacto de ..., de personalidade, de gosto né, de intimidade, porque você está convivendo né, nove anos com aquelas pessoas, quer dizer não foram com todas eu é quem fiquei mais tempo, então eu acho que são também formas de entendimento, de processo onde você tem uma solidão, porque o processo criativo é muito solitário, é muito solitário e, e esse de compartilhamento que você divide não tem, você está sempre a dividir não né, estou falando um pouco sobre isso você está

na hora de compor, mesmo que você trabalhe sozinho vem o figurinista, vem o iluminador, vem o não sei quem nananan, no que você senta e conversa com a equipe você está compondo solo, já você estabelece, nesta rede já você estabelece e modifica algumas questões relacionadas ao seu processo criativo, e esse de troca que foi esse exemplo de Habib que é uma super amiga, eu disse não eu tenho que ficar um pouquinho mais Oxum, não é possível (risos) E aí eu fui descobrindo em mim, ainda que não fosse o meu forte, algumas coisas de Oxum, que na verdade não é Oxum né, é mas as qualidades do movimento né, e isso tem um efeito na vida e, isso tem um efeito é, em como eu me porto, em como eu percebo, em como eu me relaciono em como eu me mexo, em como eu né, em tudo. Então eu acho que é ... hoje em dia o processo criativo é muito solitário e eu adoro o trabalhar em parceria, eu adoro...

KM - [É uma característica também da Dança contemporânea](#)

AB - É, o que o solo?

KM - [Não só o solo mas a criação coletiva.](#)

AB - Agora que a gente está com essa mania do colaborativo. Agora que ...há essa colaboração. As pessoas estão trabalhando directo né, Não posso falar muito de Portugal, Portugal está um pouco à frente neste sentido, dessas pequenas mudanças que a gente consegue né, a Nova Dança Francesa e a Nova Dança Portuguesa e a Dança Contemporânea no Brasil, então essa, tem até uma companhia chamada em Minas né, acho que é Minas ou São Paulo não sei, a Nova Dança, eu acho que é Minas, com a Adriana Banana e até a Aline falou ontem, então eu acho que a gente primeiro passou por um momento muito solitário, muito coletivo as companhias tinham vinte, trinta pessoas se a gente for parar para lembrar e vendo a história no Brasil eu acho que as companhias eram enormes aí foi diminuindo por questões económicas né, também, é óbvio e até que chegou em um momento que era só solo (risos) sou, só solo e agora as pessoas estão em um processo de troca, há uma necessidade, eu não sei explicar nem pretendo explicar mas há uma mudança de comportamento com esses sistemas de colaboração, até talvez, pelo entendimento, que aí a gente pode ter, sei lá, alguns autores que vem falando sobre isso, sobre esse entendimento de que mesmo que a gente trabalhe como autor solitário, no seu solo, na produção de um discurso próprio, a gente se estrutura em rede né, então a gente passa a ter uma relação diferente com as pessoas que estão em torno, não é, da produção, para poder que a obra se concretize, mas é uma tendência free lance colaborativo.

KM - A Dança Contemporânea ela é uma Dança que comunica?

AB - Sim, claro.

KM - Tem esse objetivo?

AB - Claro

KM - Você consegue visualizar alguma Dança que não comunique?

AB - Não, só se você estiver dançando no banheiro, mesmo assim se você se olhar no espelho você vai estabelecer algum tipo de relação, de análise, mesmo que seja estética, mas eu não consigo imaginar ... (risos)

KM - Porque não?

AB - Porque eu acho que ... desde o surgimento, desde ... é uma estratégia de compartilhamento né, de ... eu não sei se a gente poderia colocar todas as estratégias de dança mas, de uma forma ou de outra, elas comunicam mesmo que o objetivo principal não seja esse, elas servem para se comunicar, para as pessoas que estão interagindo e praticando as Danças populares enfim, os Índios né, é uma estratégia de integração e de comunicação entre os fazedores, então é impossível, eu não consigo, sei lá posso estar equivocada mas eu não consigo imaginar de outra forma.

KM - Vamos pensar agora em uma fala que Humberto Maturana diz. Ele fala que não é a agressão a emoção fundamental que define o ser humano mas o amor. Aí eu queria perguntar para a Andrea:

AB - Ai, como é que é isso? Complexo.

KM - Não é a agressão a emoção fundamental que define o ser humano mas o amor. Isso é a fala dele aí eu pergunto a Andrea: se o corpo presentifica a Dança, pode-se inferir que a Dança é a expressão corporal do amor.

AB - Não para todos né? (risos) Não eu não sei se eu entendi muito bem assim, porque de certa forma por exemplo, não sei mas você me corrige se eu estiver indo pelo caminho errado, mas eu cometi muitas agressões para e com o meu corpo, ou na busca de alguma coisa, ou na busca de sei lá de, sei lá, uma elevação maior de perna ou enfim de uma quantidade maior de giros, enfim é, mas isso não ... isso teve, tem um efeito é, na relação, na minha relação com meu próprio corpo e isso não é nada perto do amor que eu tenho pelo o que eu faço. Não sei se você entende a relação que eu estou querendo dizer, é assim, nada se constitui só sim, ou só não, né. Mesmo as relações de amor. Mesmo o que a gente vai definir por amor, né então as definições, entendimentos que cada um tem sobre o amor são muito relativas. A gente tem o amor, o entendimento de amor consensual dentro de cada, a gente tem

o Natal, tem a Páscoa, a gente tem os almoços né, a gente tem reuniões, encontros estratégias, enfim, estrutura familiar tudo isso tem a ver com as condições e relações de afeto né, então eu acho que ... eu teria que ter lido todo o texto do Maturana para poder saber e para poder me situar e discutir melhor esse ... Em relação ao corpo é eu acho que a Dança profissional, assim como qualquer outra atividade profissional, ela tem seus benefícios e seus prejuízos né, que é o desgaste, então, e como toda e qualquer outra profissão não é? Profissionalmente falando, eu costumo falar que até a década de 90 até início 2000 a Dança Profissional de alto nível de performance no sentido de quem vive né, Débora Colker, Corpo, Guaíra. Raça, enfim, ela não é saudável, porque você, você esgota né, tem gente com fratura por estresse, tem gente, então eu falo assim, profissional é como um atleta, não estou falando que, as funções, os objetivos são diferentes né, nós somos comunicadores artistas né. O desporto tem um outro mais com relação aos usos né, dessa o corpo ...

KM - *Você está associando essa questão da dança, quando nesse exemplo, quando eu perguntei que ela presentifica o amor que ela presentifica uma coisa boa, ou com uma coisa saudável, com esse seu exemplo, é só para eu entender sua associação.*

AB - Eu não sei, por isso que eu ... eu não sei em que lugar em que isto está. Para mim tem tudo a ver com amor porque eu amo isso, com todas as suas é ... custos, benefícios, prós e contras, porque há prós e contras não é? Então é nesse lugar que eu estou querendo apontar então é como família nem sempre você está rindo o tempo todo, nem feliz o tempo todo né, nem sempre você, de vez em quando você se decepciona, você decepciona o outro não é, você agride e é agredida no sentido de que você, não dá tapa mas no sentido de pequenas palavras não é, subtilezas e tal, então não sei se está nesse lugar, mas ... nem tanto nem tão pouco né, eu tenho duas hérnias de disco, uma fissura no acrômio tenho uma lesão no quadril e continuo dançando e, tenho as minhas tristezas porque eu adora fazer aula de Ballet tem coisas que eu já não posso mais fazer mas eu sei que eu posso Dançar se a Angel Viana que é minha amiga está com 80 e poucos está dançando à sua maneira e dizendo o que ela quer do seu jeito eu também posso, a questão é que está sempre envolvido com esse carinho né, com esse amor porque é o que eu gosto de fazer.

KM - *Andrea, a Dança para si é um desejo ou um dever?*

AB - Ora desejo, principalmente, ora dever. Por exemplo eu estou fazendo o doutoramento ora é um desejo ora é u prazer, assim né.

KM - [Como é essa convivência?](#)

AB - Olha, sempre é surpreendente na verdade que às vezes eu vou para o dever e tenho um super prazer e que às vezes eu vou para o prazer né e aquilo vira uma coisa que eu não estou interessada naquele momento né. Então é como é a vida entendeu, então, ou como eu sou, eu cuido da alimentação, eu tenho que fazer determinados exercícios por causa dessas lesões porque eu quero continuar me mexendo né, então a gente nunca vai ter essa separação e como é que eu vou dizer, prevalência de algumas dessas questões. Eu posso dizer, feliz da vida, que eu sou muito feliz com a Dança. Eu tenho momentos inesquecíveis da minha vida e sei que virão outros assim, mesmo aqui em Lisboa, nossa eu tenho amigos, eu construí assim, uma ... uma ... uma bagagem (risos) uma mala né, de memórias com a Dança e de afetos mesmo, muito e eu tenho amigos a partir dessas relação do amor por esse trabalho com todas as suas questões assim né que eu sou muito feliz, eu tenho um super amor, eu tenho amigo de 90 e tenho amigos de 15 né, até menos eu gosto muito de andar com gente jovem assim.

KM - [E a Dança como missão você já pensou nisso?](#)

AB - Missão não. Não nunca pensei em como missão, não sei em que lugar. Como assim uma missão?

KM - [Eu tenho uma missão com a dança eu tenho um compromisso?](#)

AB - Não, talvez esse compromisso está naquele dever que a gente falou antes, que é o cuidado com aquilo que a gente faz. Missão não, eu faço porque eu gosto e essa é uma coisa que eu gosto de ter muita clareza porque você conseguir na vida né, fazer o que gosta e viver economicamente com isso é um privilégio, eu acho. Então, eu tenho deveres com a minha Dança eu acho que é, não relaxar, manter o cuidado, atualizar, retocar, manter essa vida né, porque na verdade é vida né, então a gente aprende com os novos alunos, com os novos amigos, com os novos intérpretes que a gente conhece, com novos artistas, com novos, então é assim, mas missão não, não consigo assim associar mais, o cuidado o cuidado para com, para poder fazer da melhor forma aquilo que eu gosto de fazer que eu tenho o privilegio de poder fazer mesmo.

KM - [Voltando à questão do corpo e a questão do corpo na Dança contemporânea. Como formadora, a formação desse bailarino contemporâneo hoje, existe um caminho que já está delineado ou não?](#)

AB - Olha, eu acho que é, talvez ..., como é que eu vou falar sobre isso, eu acho que a diversidade de estratégias é o melhor caminho, eu acho isso nesse

momento né. Então eu dou aula de Corpo e de Técnicas diferentes principalmente ballet clássico e Dança contemporânea no 3º grau no nível superior, são acho que 17 anos mais ou menos, e eu acredito muito na diversidade em uma responsabilidade que eu acho que nessa confusão toda que a gente falou no início de técnica, não técnica, codificação, docilização do corpo, não docilização do corpo enfim, ficou um pode tudo né, não fazer esforço, fazer esforço, não isso aqui pode ou não e criou-se uma interrogação enorme né em 2000, 2004 no Brasil, 2005 e hoje em dia as pessoas já se acomodaram no sentido, não se acomodar no sentido de ficar inertes, elas já estão prestando mais atenção no próprio corpo e já estão tomando as atitudes que acham mais coerente para, mas eu acho que é, é, a diversidade é importante. Então, por exemplo, agora eu dou aula em uma universidade federal em que eu sou a professora responsável pela disciplina de dança contemporânea e eu estou tentando fazer com que, tem outras duas professoras que também podem dar dança contemporânea, que tem uma história e uma proposição diferente da minha e que eu acho que seria pertinente com o discurso do século XXI que a gente tivesse uma diversidade de opções para que os alunos pudessem circular dentro de opções porque cada um tem uma história e estratégias para mexer e habilitar melhor ou então deixar esse corpo mais disponível, mas eu acredito que é a diversidade. Eu gosto muito lá da Angel porque são 400 professores de dança contemporânea, 400 professores de composição coreográfica então é essa diversidade para que o aluno possa ter acesso, saber sobre essas informações, eu estou falando de nível superior né, para poder fazer suas escolhas. O que a gente tem é uma grande crise nas instituições privadas que não são formais, que são informais, que são as academias, que é onde esses alunos que vão sair da ... supostamente iriam sair do 3º grau para ir dar aulas né e há um grande questionamento, há uma grande dúvida em relação a formação. E acho importante sim um perfil, uma linha de pensamento, que seja ela qual for se vai vir, sei lá da Alemanha, dos Estados Unidos, do Laban, do não sei aonde né, uma estratégia, uma proposta pedagógica por exemplo, para que a pessoa possa ter um encaminhamento mas que dentro dessa estrutura você tenha possibilidade de conhecer outros encaminhamentos para você poder fazer a sua opção, tem pouco trabalho, eu fico muito preocupada no sentido de que tem pouco trabalho para que as pessoas adquiram intimidade com o próprio corpo, não estou falando ... em virtuosismo nesse sentido, um virtuosismo de entender e habilitar para a construção de seu próprio discurso. Mesmo que sejam caminhos, que sejam metodologicamente mais fechados, que sejam sei lá, metodologicamente mais

fechados, digamos, eu acho que isso é muito importante porque você só desconstrói depois de ter construído alguma estratégia, depois de ter reconhecido o que você construiu. Então eu acho que a gente tem essa crise.

KM - Ela está instalada

AB - Ela está, ela está. Em termos de mercado né. Eu fico olhando para aquelas criaturas todas, eu dei aula assim em turma com 56, tive que pedir para dividir porque, Meu Deus, para onde irão essas criaturas, porque a gente tem isso aqui, nós somos vips né, assim, que se você vai para o subúrbio o que você tem são outros tipos de proposição. São proposições fundamentadas em técnicas mais codificadas que têm um sistema todo e ideias e pensamentos e valores em cima daquilo ali, e aí quer dizer, eu acho que ainda há um distanciamento muito grande de quem tem acesso a informação e ao que se propõe dentro das escolas academias e até mesmo nas escolas, agora no Brasil a gente tem a possibilidade dentro da grade curricular da dança dentro da grade curricular, então ... eu acho importante sim uma linha de pensamento, um projeto pedagógico dentro das academias, dentro das escolas, dentro das universidades que seja um projeto dentro da universidade que privilegie o diverso, assim.

KM - Por fim, se você tivesse que adjetivar o corpo para a Dança Contemporânea, que adjetivo você usaria hoje?

AB – “Vixe” Maria! Eu acho que é um corpo é ..., não é inteligente que eu quero falar, é um corpo ... eu não saberia dizer muito bem como ... consciente, um corpo ... eu adoro a ideia do híbrido mas eu não gosto da palavra corpo híbrido, (risos) eu gosto da ideia, da proposta do entendimento de híbrido é engraçado mas eu não consigo ... então eu acho que essa versatilidade, mas também não é versatilidade, não saberia dizer, é um corpo inteligente, ágil no sentido de... generoso, né eu acho que essa questão da generosidade é muito importante porque senão você não faz trocas e se você não faz trocas você fica carregando a mala e aí a mala não dá, aí não dá o avião ... não dá para entrar com uma mala com mais de 20kg, então como é que você vai fazer com aquela bagagem toda, então eu acho que essa leveza e ao mesmo tempo um corpo compromissado com as suas ideias e com o seu fazer, talvez isso, é um corpo compromissado consigo mesmo, com ele mesmo não é e com cuidado né, com o que ele quer, o que ele vai fazer para fazer o que ele gosta né, eu acho que é isso, eu não sei muito bem botar em duas palavras isso, mas enfim (risos)

KM - Vamos Dançar! (risos)

AB - Vamos Dançar exatamente

KM - Andreia muito obrigada, mais uma vez!

Rui Horta

Entrevista a Rui Horta realizada em 30 de Dezembro de 2010 nas dependências do Convento da Saudação – Espaço do Tempo – Montemor-o-Novo, Portugal 10:30hs.

KM - Obrigada mais uma vez Rui, por me receber por se disponibilizar a partilhar um pouquinho do seu conhecimento e de toda a sua experiência e toda a riqueza de seu trabalho para completar o meu trabalho de doutoramento, muito obrigada. Eu começo por sugerir que nós possamos pensar esse Corpo, o corpo do Bailarino o corpo que Dança, hoje passado 10 anos desse século XXI em que ele está diferente do que nós vivemos das últimas décadas do século passado ou ele não está diferente, enfim, como hoje o Rui entende esta corporeidade na Dança.

RH - Eu penso que ... Eu acho que a grande questão que, se me põe a questão da última década eu poria a questão a partir da última década e meia. Desde 95 mais ou menos desde a entrada, digamos profunda do corpo na revolução tecnológica. Eu penso que em geral o corpo teve que adaptar-se e colocar-se cada vez mais na posição de organismo face cada vez mais ao mecanismo que se tornou a sua volta muito complexo portanto esta dicotomia organismo mecanismo ou seja, mudou exponencialmente tudo a partir do princípio ou meados da década de 90 com o telefone celular, internet, o vídeo por exemplo, o registo de imagem, a documentação de imagem e na realidade nós temos hoje uma hiper-comunicação que de alguma forma fez um *by pass* do corpo, o corpo não é necessário para essa comunicação para essa hiper-comunicação, mas por outro lado nós damos conta hoje de que nunca estivemos tão longe uns dos outros e com tanta dificuldade em comunicar porque a hiper-comunicação que nos é proposta pelas ferramentas tecnológicas não resolve os problemas da comunicação, que são realmente os problemas do corpo. Nós hoje, a grande questão que se põe, não é tanto a questão de ..., digamos, de um corpo que sempre historicamente foi muito importante para o homem, foi muito importante na história da arte, a história da arte revela por exemplo o corpo, sempre houve uma opção pela documentação, pelo próprio retrato, pelo próprio auto-retrato, pela relação do corpo com o mundo, e portanto o corpo sempre esteve presente, constantemente presente, esse corpo tornou-se um corpo muito fragmentado, cada vez mais um corpo pós-moderno, que no final do século passado é já um corpo de próteses, cada vez mais ... o próprio computador hoje é uma prótese da memória como dizia o Prado Coelho (Eduardo Prado Coelho), nós temos uma série de mecanismos que interagem com o corpo mas na realidade a grande

questão do corpo hoje em dia, não é tanto, já na minha opinião, este corpo que já percebemos para onde ele vai, cada vez vai ser um corpo cada vez mais ... vai ser um corpo com, digamos, com um corpo ideal com um corpo artificial um corpo obviamente ficção, talvez para nós, mas que começa a ser realidade, que é um corpo protésico no fundo, mas eu penso que a grande questão que se põe hoje é a comunicação, não é tanto o meu corpo mas a relação da alteridade, o meu corpo e o corpo do outro e portanto isto é que é diferente, portanto hoje nós já percebemos que, não obstante e portanto a história da arte nos mostra isso, as questões hoje da arte tem a ver mais com a comunicação e não tanto com um fenómeno um pouco néo-narcístico que sempre acompanhou a arte e nomeadamente a Dança numa relação com corpo, o meu corpo, o corpo do outro, eu acho que sim, a Dança contemporânea por exemplo traduziu muito isso no início dos anos 90, final dos anos 90, aliás, final dos anos 90 e princípio desse século, de uma forma muito obsessiva e de uma forma muito que eu chamo neo-narcística, a volta do corpo o discurso do corpo, o meu corpo o teu corpo, o corpo do outro, tornou-se muito uma volta em torno de seu próprio corpo, hoje é muito mais uma questão da comunicação entre corpos, mas uma comunicação entre pessoas onde o corpo é o mediador e o que eu acho importante hoje é que ... hoje reconhecemos não obstante depois destes 15, 20 anos de revolução tecnológica, reconhecemos a importância do corpo. Reconhecemos, por exemplo em linguística nós sabemos que os linguistas dizem muito isto que não interessa o que dizes, interessa por exemplo como dizes o que dizes, é o que está nas entrelinhas, e o que está nas entrelinhas muitas vezes é o corpo e o corpo não existe no telefone, o corpo não existe na internet o corpo está ausente, e nós sabemos que a comunicação, por exemplo a que eu estou a ter contigo aqui, é uma comunicação corpórea, os códigos corporais são códigos essenciais, são 70 ou 80% da comunicação, da verdadeira comunicação, não da hiper-comunicação, porque na realidade aquilo que eu considero e que eu acho que nós devemos considerar comunicação é aquilo que é significativo, não é aquilo que é insignificante, por exemplo uma comunicação no facebook que é uma ferramenta extraordinária, é uma comunicação, uma hiper-comunicação insignificante, porque não resolve as questões fundamentais da comunicação que são as questões em que no confronto existe uma mais-valia, existe algo que se cria a mais e tu tornas-te incapaz de aceder a essas coisas se não tiveres uma pessoa a tua frente, portanto, a questão realmente da comunicação só existe quando eu depois de um processo de comunicação já sou diferente, alguma coisa alterou em mim porque o outro funciona como espelho e

estes códigos, são códigos do corpo, portanto este corpo tornou-se hoje essencial, tornou-se essencial nas artes, eu acho que as artes estão cheias de corpo novamente mas de uma forma diferente, como ferramenta de comunicação, a performance voltou em força, não só a Dança, penso que nós temos uma enorme necessidade de ter um corpo, corpo até memória, de nos agarrarmos ao corpo, porque o corpo não é tão utilizado hoje em dia, é um corpo que de facto está escondido, está vestido, só sentimos o corpo quando vamos à praia ou quando estamos doentes ou na sexualidade, ou seja tudo fenómenos extremos em que o corpo tem que se expor por várias razões, por razões de prazer ou por razões de saúde etc. por razões diversas, mas na realidade isto não é um corpo equilibrado, é um síndrome do corpo, um corpo desequilibrado, portanto nós vivemos, não vivemos bem com nosso corpo porque o corpo está muito ausente mas começamos a ter pouco a pouco a noção de que ele tem que estar presente cada vez mais porque, não resolvemos os problemas e temos muitos sintomas de *bordline* na nossa sociedade, no dia a dia, que nós sabemos que tem a ver com uma má vivência do corpo, por exemplo a anorexia, a bulimia, nós temos hoje em dia a necessidade da escarificação, do tattoo, nós temos necessidade de voltarmos a um corpo arcaico que está ausente, que tem estado ausente e que historicamente foi o corpo mais importante. É o corpo que é aquilo que nós vivemos como diz José Gil, que a única coisa que temos é o corpo, mas este corpo está a gritar por um novo protagonismo, porque tudo é importante hoje, tudo tem a ver, a arte traduz isso, a dança tem muita força, a dança contemporânea que traduz este outro corpo, não um corpo narcístico obviamente, porque o corpo da dança clássica e o corpo da dança moderna é um corpo narcístico, muito narcístico, néo-narcístico, o corpo da Dança moderna também, os americanos dos anos 60, 70, 50, é uma tradição também, apesar de tudo formal, não interior, e eu penso que a dança contemporânea é ... tem com sua aproximação extremamente democrática onde todos os corpos dançam todos os corpos movem, se identifica muito mais connosco e se identifica muito mais com a corporalidade que nós precisamos e que está ausente e portanto há um papel, a arte discursa sempre sobre o problema, é claro, a arte tem uma coisa muito importante, uma função que é discursar sobre uma problemática, sobre algo que está ausente, sobre um problema e como o corpo está ausente obviamente a arte nos próximos anos irá discursar sobre o corpo porque ele tem que voltar a estar presente de outra maneira que não sabemos qual será mas a Dança como a forma de arte que é especialista do corpo quer dizer, o corpo qualidade é da Dança o corpo em

quantidade provavelmente seja mais da educação física mais do desporto, mais gols, mais depressa, mais velocidade, mas o corpo qualitativo não o corpo quantitativo tem a ver muito com a Dança não é o que fazes, quanto é que corres, que altura é que saltas mas é como é fazes o que fazes, é aquela imagem em camera lenta do Flock Perry (?) do salto em altura e a Dança discursa sobre isso, mas o desporto discursa sobre se ele saltou 2,10mts ou 2,11mts, portanto é um discurso muito diferente e na realidade a dança penso eu que irá estar no centro das artes no próximo século, neste século, porque discursa sobre algo que está profundamente ausente que é este corpo, mas este corpo, na minha opinião irá estar novamente também ..., vai ser reapropriado pela tecnologia ou seja, a tecnologia que hoje em dia são, computadores, um certo número de telefones hiper sofisticados, tudo o que está que a nossa volta, são *getest* super sofisticados, eu penso que se vão humanizar eu penso que se vão também ... eu penso que a maneira da tecnologia resolver a ausência do corpo é por uma espécie de humanização, uma corporalização da tecnologia. Eu acho que sem falar de ficção eu acho que nós dentro de 50, 100 anos vamos ter robôs, vamos ter pessoas que parecem pessoas, computadores que parecem pessoas, inteligência artificial em nós, que está implantada em chips, que vai ser ... eu acho que todos esses *getest* altamente tecnológicos vão provavelmente desaparecer para dar origem a *getest* extremamente humanóides, humanos para nós nos sintamos mais próximos do corpo e mais próximos de nós e isso não é ficção, eu penso que é mesmo o que vai acontecer, nós já vemos por exemplo, tu tens hoje em dia certos objetos que, como por exemplo fazem música, musica sintetizada, tens um botão que chama *humanizer* toca e faz erros de propósito porque ninguém conseguiria tocar naquela velocidade sem fazer um erro, mas tu carregas um botão chamado *humanizer*, já existe até há muito tempo, e esse botão vai criar ali, distúrbios aleatórios que vão humanizar a ferramenta tecnológica como se fosse uma pessoa a tocar violino, mais devagar, mais depressa, da uma pequena *fife*, um desacerto coisa que uma máquina não faz porque as máquinas, nós não conseguimos fazer o que as máquinas fazem, as máquinas já fazem tudo mais rápido do que nós mas não com a mesma corporalidade, não com este sentido de humanidade e isto é que é importante, por que isso é que é a cultura do homem a cultura do homem é uma cultura de qualidade não é uma cultura de quantidade. O homem tornou-se homem porque na prática conseguiu transcender à sobrevivência e transcender a um percurso que estava pré decidido e conseguiu introduzir elementos de desenvolvimento psicológico, elemento corpóreo que desafiaram este curso e

portanto ele em si é um *trouble maker* o homem é o trouble maker da natureza é por isso que estamos a dar cabo do planeta, não podia ser de outra maneira porque nós somos natura, somos cultura versus natura, portanto nós somos a cultura e a natura é o cinemascopo, é o ecrã é o cinema, Deus fez a terra e no último dia pois lá a figurinha, pois o homem, nós somos o homem, nós somos o corpo que lá está e esse corpo começou a criar problemas, problemas e problemas e isto chama-se cultura, cultura aquilo que é do homem é um problema, e nós somos um problema para nós próprios e já somos um problema para o planeta, para a própria natura de onde nós saímos, mas eu penso que isso é bom, porque isso significa é ... significa realmente comunicação, dialogo, sofrimento, alegria, mas isso é a nossa missão na vida, quer dizer, portanto o corpo hoje, o corpo nunca esteve ausente disso o corpo esteve sempre muito esmagado historicamente, na história das civilizações, na idade média, teve momentos de apogeu na Grécia antiga, mas não é por acaso que também na Grécia antiga teve apogeus de movimento intelectual que não andaram longe do desenvolvimento também do corpo e que na idade média também em uma altura em que o corpo foi apagado, a idade média é o declínio intelectual e quando voltou o renascimento o corpo novamente volta, voltou novamente a pujança intelectual e historicamente sempre que o corpo se libertou a mente libertou-se e isto é muito importante que nós percebamos que o corpo, a libertação do corpo é uma libertação da mente e com o nosso desenvolvimento tecnológico hoje, em que há uma tendência natural de novamente entrarmos em um declínio do corpo, normalmente que vai, na minha opinião, historicamente ser mais um ciclo de declínio também, provavelmente da própria psique do próprio desenvolvimento intelectual do homem eu penso que nós já estamos nesse momento a perceber isso e a encontrar ferramentas de sair disto porque nós vemos os miúdos agarrados aos computadores agarrados às ferramentas tecnológicas vemos uma geração que se perdeu porque não tem ainda uma ecologia da tecnologia, não sabe lidar com a tecnologia, não sabe desligar o computador e saltar para uma bicicleta e portanto é muito importante que nós aprendamos nos próximos anos a lidar com a tecnologia , temos que desenvolver uma ecologia da tecnologia, mas por outro lado temos também que ter tecnologias que sejam mais humanas. Eu acho que nós vamos resolver isso, o homem sempre resolveu tudo, seus problemas, portanto nós vamos resolver isso mas de uma maneira que, eu já não verei, mas que o princípio, eu já estou a ver o princípio disso mas, vai ser fascinante, seguramente.

KM - Não seria um paradoxo pensar que iremos utilizar a tecnologia para nos “humanizar” um pouco mais?

RH - Sim, talvez seja um paradoxo, eu penso que a coisa vai em dois sentidos, eu penso que nós vamos aprender a não ser usados pela tecnologia e vamos aprender a usar uma tecnologia mais *human friendly* as duas coisas vão acontecer, vão nos dois sentidos. Mas eu acho que há uma grande preocupação hoje já das elites, sobretudo as elites, de perceberem que estão a ser inclusas pela tecnologia. Porque a grande questão da tecnologia não é a utilização da tecnologia, não é o acesso a tecnologia, é a seleção. Portanto a grande questão é a seleção da informação e não o acesso a informação, todos temos muita informação, Portugal é um exemplo disso, mas nós só conseguiremos ultrapassar esta decadência no fundo, porque se fala, de facto se trata de uma decadência intelectual, se formos capazes, porque se trata também de uma dependência intelectual, é a primeira vez que o homem está em uma dependência intelectual, historicamente, de uma máquina, nunca até hoje aconteceu isso e portanto isso é uma decadência do ponto de vista do desenvolvimento espiritual do ser humano. Mas eu penso que nós vamos entender isso rapidamente e vamos saber lidar com isso, digamos, sabendo não ser controlados mas controlando a tecnologia, mas também em criar tecnologias mais amigas do, digamos, do ser humano.

KM - A Dança Contemporânea hoje caminha para essa questão? Para resolver esta problemática ou para discutir essa problemática ou mesmo explicitar essa problemática.

RH - Sim, eu acho que a Dança neste momento, quer dizer, a Arte realmente está muitas vezes na fronteira da reflexão. Mas eu penso que a Dança hoje tem um papel muito importante num sinalizar do problema, de um diagnóstico. A Dança Contemporânea com sua estranheza, com a sua dificuldade de identificação, inclusivamente, tem os dois lados. Por um lado muito autêntica próxima de nós, democrática por outro lado, ela é muito complexa, ela é muito misteriosa porque precisa que nós a consigamos e descodificar. Estas duas coisas existem na Dança e tornam-na na minha opinião uma forma de arte muito importante hoje. Se queres que te diga, eu acho que o problema da Dança vai ser mais no sentido de interface artística, ou seja, como eu vejo hoje, eu vejo que realmente, por falares daquilo que estávamos a falar a pouco, os dois grandes polos em que nossa sociedade hoje converge, ela converge para o corpo como sempre convergiu porque nós somos o centro do mundo, o ser humano, nós vemos o mundo a nossa medida, cada um de

nós e quando morremos o mundo acaba para nós como ser humano individual mas continua para a sociedade não é? **Sim** Portanto, no mundo o corpo é o centro, por muito que ele esteja ausente será sempre o centro pois é o que temos e o segundo é o fenómeno digital que é o algoritmo que temos o um e o zero. Tudo se resume a um e zero esses dois pequenos, digamos, número. E portanto esta realidade eu penso que o que irá acontecer se tudo se digitaliza e se nós, se o corpo é digamos uma interface absoluta do mundo, porque é o que nós somos, como nós já percebemos, eu acho que haverá uma tendência no futuro a juntar os dois e, eu acho que isso vai ser o desenvolvimento, penso inclusivamente o desenvolvimento do futuro vai ser um desenvolvimento que ligará a cultura à consciência. Eu penso que no próprio desenvolvimento da sociedade global, aliás já se sente muito hoje quando tu vês o que o Pavilhão do Conhecimento faz o que o projeto Ciência Viva faz é extraordinário, não é diferente daquilo que eu faço como agente cultural e como nós fazemos no Teatro e na Dança, na Música que é também mediação cultural entre os artistas e o público portanto, eu acho que juntar os dois será normal. A ciência penso que irá entrar em simbiose com a cultura e fará daí, eu penso que esta será a equação de onde o homem sairá no próximo século, mas quer dizer essa é uma reflexão muito filosófica mas é por onde eu sinto que naturalmente as coisas vão. Hoje quando tu falas do que pode ser o papel da Dança se pode sinalizar ou resolver, eu acho que a Dança não irá propriamente solucionar nada porque não é o seu papel, é meramente uma forma artística que irá refletir uma angústia que é a angústia do criador, a Dança como forma de arte fará o seu papel que é problematizar e tentar relativizar com uma certa distância crítica um problema, que é o problema talvez da ausência do corpo, da comunicação, vai andar muito à volta disso mas a Dança tem algo mais importante hoje em dia eu penso que falando em relação a esta “plataforma” que eu estava a falar, penso será nós da Dança, e isso já é plenamente claro hoje, a Dança já é hoje a plataforma de cruzamento das artes em geral é ..., já é historicamente, é a primeira vez que historicamente a Dança está na vanguarda das outras artes, esteve sempre na retaguarda e esta emancipação da cultura coreográfica que tem cerca de trinta anos, trinta e cinco anos, desde o pós-modernismo, digamos desde os anos sessenta nos Estados Unidos até hoje passando pela Pina Bausch pela Dança de autor e hoje pela fase de colaboração porque a Dança passa de facto por uma libertação digamos pós-moderna dos anos sessenta entra ... nos Estados Unidos tem uma fase de Dança mais Europeia de autor que sobretudo muito utilizada por Pina Bausch e pela escola francesa e depois

entra em uma fase colaborativa isso nos anos noventa e fins da última década e onde todos colaboramos e isto é onde nós estamos porque isso é o mundo transdisciplinar, portanto a Dança hoje está em uma posição extraordinária que é, parecida um bocadinho com os anos setenta, na performance dos anos setenta nas primeiras, digamos nos primeiros momentos de cruzamentos transdisciplinares dos anos noventa, não é? não dos anos setenta, desculpe, dos anos setenta, mas hoje está novamente nesta forma como grande plataforma de cruzamento das artes, que aliás tu vês muitos dos criadores de Dança são, muitas das performances de Dança são aquelas ... e normalmente as performances de Dança que tu vês atores, que tu vês músicos que tu vez cruzamentos transdisciplinares que tu vês vídeo, que tu vês arquitetura, tu vês multi-mídia tu vês tecnologia, sensores, etc. A Dança, porque tem uma grande, a Dança Contemporânea porque tem uma grande independência da história, porque o corpo da Dança Contemporânea é um corpo recente é uma emancipação de um século, do princípio do século XX não tem o peso do Verbo, da Literatura, da Música, não tem o peso das Artes Plástica, da obra construída, como discurso sobre o efêmero ela é muito jovem, e então sendo jovem permite-se convidar os outros todos a participar na sua plataforma e portanto é um laboratório, as criações da Dança Contemporânea são um laboratório artístico mais avançado hoje em dia em termos históricos, em termos do que é a Dança em termos do que é as Artes hoje em dia. É na Dança, é através da dança e por isso a performance aparece, a performance aparece como filha bastarda da Dança nos anos noventa porque atrai toda uma geração de pessoas que quer estar no corpo, quer estar no cruzamento, que é convidada, e é convocada pela Dança mas que depois não quer uma formação de dança, quer expressar ideias e não quer expressar só o corpo, quer expressar mais que o corpo, portanto ... e talvez não vá tão longe com o corpo mas vai muito mais longe naquilo que é o processo intelectual, é por isso que a performance é tão importante hoje, aliás o futuro das artes na minha opinião irá mais pela performance, ou seja, pelas zonas híbridas de cruzamento transdisciplinar onde o corpo é o centro, onde nós, Dança, somos o centro, por isso todos os grandes desenvolvimentos artísticos das artes performativas dos últimos ... da última década, na maioria, são tudo pessoas que estiveram próximas do corpo o [Fabri] que é um artista plástico por exemplo mas que é um homem do corpo que sempre trabalhou em Dança, sempre se interessou pela Dança e tem bailarinos nas suas obras mas depois trabalha na galeria, trabalha no museu, portanto, isso acontece com o Forsythe, que tanto faz dança como faz a instalação, como faz com as artes visuais,

o filme, o cinema e isto acontece com os grandes criadores do nosso século, com Keersmarker (Anne Therese Keersmaeker), que são pessoas interessadas no cruzamento como Ivan [?], as pessoas todas que estão interessadas no cruzamento artístico e que são as pessoas mais interessantes.

KM - Neste caso eu posso inferir que a Dança Contemporânea hoje mais do que olhar para os diferentes e colocá-los em locais distintos, vamos dizer, diferentes artes, diferentes linguagens ela utiliza dessas diferenças como complementares? Seria isso?

RH - Sim, elas têm um grande problema, sem dúvida, sem dúvida é o grande local de cruzamento, significa que estamos a fundo na transdisciplinaridade, desde há quinze anos que estamos nesta fase de colaboração que deu origem àquilo que nós chamamos de um espectáculo transdisciplinar. A Dança tem estado no centro disto, a Dança é o centro da negociação, aliás o corpo o movimento, não tanto a Dança porque a Dança já é um corpo coreográfico, um corpo organizado, mas às vezes não é tão organizado assim. Mas o corpo está lá e eu acho que a Dança convoca todas essas artes, estas disciplinas mas, estas disciplinas também sempre estiveram muito curiosas do corpo por exemplo, o teatro sempre esteve muito, muito curioso do corpo, sempre teve uma grande, entre aspas, “ciúmes, inveja” do corpo universal e não depender do verbo, por exemplo, nós podemos circular universalmente em todo o planeta em todo o mundo com nossas produções e o teatro está ligado às comunidades linguísticas, portanto, na realidade, todas as outras artes interessam-se pelo corpo, todos interessam-se muito pelas tecnologias hoje em dia, portanto o teatro a dança, e na prática é interessante que todos por tudo, só que o espaço de criação é muito mais hoje em dia ainda o espaço da Dança, o espaço das nossas ... dessas produções mais experimentais, mas basta olhar para Portugal, para quem tem feito o trabalho mais de pesquisa a esse nível, basta olhar muito, muito, para a Alemanha, para a Escandinávia e tu percebes que os coreógrafos, a cultura coreográfica hoje já não é o que era, não tem nada a ver com passos, essa coisa de criar movimentos hoje já não é a Dança, a dança hoje é uma cultura muito mais complexa e os coreógrafos têm uma riqueza intelectual muito grande e que são pessoas do seu tempo, não são pessoas que estiveram em uma redoma, fechados em um estúdio a vida toda e depois começaram a fazer passos no jeito, hoje em dia nós com a emancipação da cultura coreográfica, somos, tomamos conta da nossa arte e emancipamos ao ponto de termos nós até de contratamos o compositor, contratamos o encenador e contratamos o dramaturgo e contratamos o artista

plástico, portanto, nós temos o controlo pela primeira vez na história da nossa produção artística coisa que não tivemos durante muitos, muitos anos porque tínhamos sempre secundarizados em relação à música, como por exemplo conservatório de música e dança, portanto nós temos hoje o controlo da nossa forma artística e é normal que seja assim e por isso é muito fresco, é muito vibrante, é muito nova.

KM - [Falando um pouquinho e aproveitando este gancho dessa produção dessa produção dessa criação esse controlo que hoje o coreografo tem, ele tem uma autonomia sobre seu trabalho muito maior do que antes tinha, esta autonomia se reflete também junto aos seus colaboradores ou não?](#)

KM - Quer dizer, eu acho que ele percebeu justamente por que vem de uma cultura de colaboração porque se fosse um artista plástico ou se fores um artista visual por exemplo, se fosses um escritor, tu não precisas de colaborar com ninguém, trabalhas sozinho, mas nós tal como no cinema, teatro nós vimos de uma forma de colaboração em que sempre nos habituamos a negociar, portanto, é normal negociar e portanto a partir do momento em que entramos em uma lógica horizontal e não vertical, não de autor que impõe mas de colaborador que discute, neste novo teatro, nesta nova dança, existem novos protagonistas. Isso o que é que significa? Significa que isso mudou também o papel do coreografo, ou seja, se tu aceitas que os teus intérpretes improvisem, desenvolvam o material coreográfico inclusivamente, e sejam co-autores, autores parciais da obra ao nível de criação, significa que por um lado tu tens que aceitar este poder, tens de saber negociar, mas isso para nós é fácil pois sempre soubemos negociar e isso é uma questão mais depois do ego de cada um, penso que os grandes artistas são os que sabem negociar. Dou o exemplo de Alain Plattel, seguramente um homem que negocia o tempo todo, porque aquelas pessoas são tão fortes que não estariam ali se não fossem negociados, não estariam ali a repetirem o gesto só, portanto é nesse grande teatro existe um grande poder para o protagonista mas também isto liberta o criador, liberta o coreografo para outras coisas, ou seja liberta para outro tipo de coreografia de interesses, dou-te um exemplo, Forsythe, Forsythe há anos que não faz um passo de Dança, ele delega a criação desde há mais de quinze anos praticamente toda nos bailarinos, tem até um sistema formal de improvisação, com CD Room, sites, na prática ele ficou libertado para que, para uma discussão intelectual para uma reflexão para uma intelectualização para fazer por exemplo uma iluminação, para trabalhar em tecnologia para fazer outras coisas, outro tipo de ... e portanto, o facto de os

intérpretes hoje terem a responsabilidade corpórea da obra muitas vezes, isso é que é novo, os criadores de referência normalmente ficam mais livres para poderem fazer, fundamentalmente, a composição desses elementos. E o que mudou nestes últimos vinte anos em termos do discurso coreográfico porque, como nós sabemos a coreografia é a organização, a Dança é o movimento simplesmente e a coreografia é o movimento organizado e nesta organização coreográfica não é só uma organização de passos, é uma organização de todos os elementos cénicos que estão participando na criação e, nesse sentido, exige-se que o criador seja intelectualmente muito mais evoluído e muito mais um homem de gestalt de forma global e não um específico, é ser mais um generalista, portanto na realidade o que tu vês hoje no desenvolvimento da dança é que o criador é hoje o desenhador da luz fazes o vídeo e muitas vezes fazes a música e ele é fundamentalmente ele faz a composição e nós estamos em um momento mais extraordinário que é o momento da composição coreográfica, estamos a chegar àquilo que é mais difícil na coreografia, nunca foi a criação do movimento, nunca foi, como os americanos dizem, *steps just can handling* os passos todos fazemos e cada vez mais, com melhor educação, universitária até, educação, com melhor ensino os miúdos saem, os jovens bailarinos saem a saber investigar e a procurar movimentos, saem como grandes pequenos coreógrafos, mas a coreografia já não é isso já passou para outro nível. Há vinte anos eles seriam excelentes coreógrafos individualmente, hoje já não são, hoje são excelentes investigadores do movimento e parceiros da criação mas a coreografia é muito mais do que isso. A coreografia é o saber compor, é o compositor o coreógrafo como o compositor de música, ele é um compositor como um arquiteto tem que saber ver a imagem completa. Até para se fazer a imagem completa ele especializou-se noutras áreas que não só no movimento e por isso que é muito difícil de ser coreógrafo hoje em dia. É muito raro ser coreógrafo, bom coreógrafo e há muito pouco, e inclusivamente eu acho que há muito pouca sabedoria eu devo dizer-te que mesmo eu estando com esse discurso esse discurso parece ser um pouco filosófico mas isto é um discurso muito, muitos poucos coreógrafos hoje em dia têm este discurso, não tem algo semelhante na dança, este é um discurso que começa a aparecer apenas na Dança contemporânea. Na Dança contemporânea tu comesças a sentir esses discursos mas isso não é um discurso habitual por exemplo nas companhias de repertório, é nas grandes companhias que ainda estão em um universo neo-narcístico porque é o universo neo-narcístico que vai muito bem com a sociedade de consumo que temos hoje que é uma sociedade de beautiful people, portanto será sempre um beautiful

body, e portanto esta noção de beleza está em profunda mudança, inclusivamente a questão da beleza é a questão da Dança sempre foi porque o corpo teria sempre que ser belo e a grande questão é que a Dança contemporânea e as artes em geral, as artes contemporâneas decidiram que o corpo não tinha que ser belo e no nosso caso decidimos que ele até podia ser abusado, fragmentado e podia ser apenas se fosse funcional portanto isso é extraordinário penso eu, portanto a Dança lida com tudo que é mais avançado em termos de desqualificação do próprio mundo nomeadamente o efémero, não podes comprar nosso espetáculo, não podes reproduzir aquilo, tens que ficar na tua memória, arquivada na tua memória, então tudo que se ... é uma problematização muito oposta à própria sociedade em que vivemos. Portanto a grande questão da Dança Contemporânea, e por isso é que é muito diferente falar de ... eu ponho, desde a Dança Clássica, a Dança Moderna a Dança nomeadamente de repertório, as maiorias das companhias de repertório as grandes companhias reconhecidas, eu ponho isso dentro de um saco ideológico e, e tenho alguns problemas quando eu trabalho com muitas companhias de repertório e terá sempre uma fricção e uma fractal quando eu trabalho naquela ideologia, tive imensos problemas a pouco inclusivamente quando até trabalhei com a Companhia Nacional de Bailados, tive problemas quando trabalhei em algumas óperas com quem tenho trabalhado, eu entro sempre com um trouble maker, e deixo ali o meu espaço e eu consigo funcionar mas tenho sempre alguma uma fricção porque há coisas posso aceitar ideologicamente, e a Dança Contemporânea para nós é ideologicamente, um outro universo, não tem nada a ver com o universo neo-narcístico, tem a ver com um universo profundamente autentico e íntimo de um corpo íntimo não é de um corpo olímpico, mas um corpo profundamente íntimo e de um corpo muito próximo do ser humano, da humanidade, muito mais avançado do que este corpo oficial dos midia, portanto o corpo da dança, aí a Dança contemporânea posiciona-se como anti do corpo oficial dos mídias corpo oficial da dança. Antes era o corpo da igreja, o corpo do romantismo o corpo do poder o corpo da corte, hoje é o corpo dos mídias não é? É um corpo oficial, um corpo que os adolescentes seguem e que toda a gente está absolutamente obcecada – ou és belo e jovem ou então vais ter uma depressão – é isso, é terrível não é? E portanto a Dança problematiza isso e depois então em oposição a isso a Dança contemporânea, mas não a Dança clássica nem a Dança Moderna nem a Dança de uma maneira geral de repertório, portanto ideologicamente nós estamos no caminho mas esse caminho é o caminho do futuro e na minha opinião se queres que te diga, essa solução só se resolve quando houver cada vez

mais pessoas da terceira idade, como há, e portanto isso só vai ser resolvido não filosoficamente, não culturalmente mas apenas economicamente porque os [?] origem na sociedade dessa maneira ou seja quando os consumidores forem cada vez mais, na sua maioria pessoas velhas, pessoas com mais de 40, 50, 60 anos nas capas das revistas nos anúncios de televisão irão aparecer pessoas cada vez mais velhas porque temos que vender para essas pessoas e como essas pessoas mais velhas são aqueles que são os consumidores finais, vão ter que ser eles a aparecer, ao serem eles cada vez mais a aparecer vão mudar a nossa apreciação do mundo e o corpo oficial vai se tornar mais velho os mídias vão vender um corpo mais velho finalmente porque se não as companhias nunca vão fazer dinheiro. Eu acho que nós estamos no fim, fim de estarmos a tentar rejuvenescer o corpo há sempre esta tendência com a cosmética, e com grandes spas, mas depois há uma altura em que não ... o corpo tem que entrar em decadência. Por enquanto ainda estamos a tentar esticar este horizonte como estamos a tentar tanto quanto possível a vender fontes da juventude, portanto ainda vendemos a imagem do corpo belo e a imagem da produção de cosmética e de tudo isto, mas há um momento em que a massa crítica será tão grande quando já teremos 70% de pessoas mais velhas em que até a própria segurança social já está em colapso (colapsada) portanto se a segurança social colapsa vai colapsar a economia que dá origem a isso e portanto cada vez mais vão aparecer as pessoas mais velhas, que são os compradores dos bens de consumo nos mídias, e aí vai mudar finalmente a nossa relação com o corpo aí iremos estar mais tranquilos com o corpo, não precisamos ser todos jovens e bonitos. Eu penso que isso vai acontecer na próxima geração, a próxima geração já ... não é que desista, vai tentar ser jovem até o mais tarde possível mas vai também tentar ser ... orgulhosamente velha, percebes? Eu penso que aí haverá uma mudança muito grande da dança.

KM - [Esta tranquilidade a que você se refere poderia ser associada a uma aceitação maior do seu próprio corpo, o indivíduo passa a aceitar-se?](#)

RH - Sim. Eu acho que o indivíduo, na sociedade em que vive, nós não aceitamos o corpo, quer dizer ... a aceitação do corpo, do próprio corpo é algo que é natural em qualquer situação, toda a sociedade mais ritualista, ritual como a África como por exemplo na Ásia, a um culto inclusivamente da terceira idade, por exemplo na Ásia o envelhecer tem outra, outra, [outra dignidade](#) outra dignidade. Nós vivemos em uma sociedade ocidental extremamente virada para os mídias em que escravizaram o corpo, em que associaram o corpo ao belo. Não temos grandes

hipóteses, na minha opinião, de vivermos em paz com o corpo na nossa sociedade. Eu vejo pelos meus filhos, tenho uma filha de 17 anos que já tem síndromes preocupantes por estar constantemente preocupada com a beleza dela, acha que está sempre gorda demais, etc. e isto é gravíssimo, as pessoas não conseguem viver bem com o seu corpo. Mas isso é um processo, eu imagino, que irá mudar justamente por aquilo que eu dizia. Agora na sociedade em que nós estamos é, é muito difícil viver bem com seu próprio corpo, eu acho que as pessoas de elite, as pessoas que tem muita cultura vivem bem com o seu corpo porque integraram isso, têm uma distância crítica do problema agora, aquele que não tem uma distância crítica do problema acham que eles são o problema! E portanto, essas pessoas irão sempre ter uma grande dificuldade em viver com o corpo. Eu acho que existe uma grande depressão coletiva latente na sociedade pelas pessoas não viverem bem com o seu corpo. Essa é minha opinião e eu acho que as pessoas estão doentes mesmo. Eu acho que o povo está doente.

KM - Rui, você comentou agora pouco sobre a questão, voltando um pouquinho sobre o intérprete, e que o intérprete hoje da Dança Contemporânea assume grande responsabilidade corporal da obra. Na sua opinião, para que esta responsabilidade, para que ele possa desempenhar esse papel de co-responsável com a obra, na sua opinião o que é necessário a ele?

RH - Eu penso que ele tem que ter duas coisas: em primeiro lugar ele tem que ter uma educação, ele tem que ter uma instrução, um processo educativo cada vez melhor. E portanto penso que a escola, que está cada vez melhor, cada vez é melhor hoje em dia o ensino, que o ensino se tem que preocupar em trazer os artistas para a escola, ou seja, eu penso que o intérprete não pode ser treinado como uma máquina, oleada, mas tem que ser treinado como um ser completo para poder desempenhar esse papel e portanto a escola tem que ter preocupações, tem que ser mais exigente, por um lado mais generosa com o , e tem que ser muito física obviamente tem que ter ... mas não pode ser escrava desta fysicalidade que é o que habitualmente aconteceu com a formação em Dança. Tem que ter um nível intelectual muito grande, tem que ter uma relação sobre o mundo muito grande e tem que trazer os artistas à escola. Portanto, na minha opinião, e os filósofos e os pensadores, ou seja a escola, o ensino, o ensino tem que continuar a desafiar-se e não se fechar no academismo mas abrir-se ao mundo. O grande desafio, o desafio dos próximos anos é o ensino abrir-se ao mundo se não nós iremos buscar um dia intérpretes fora das universidades, iremos buscá-los de outro lado e as universidades

irão desaparecer. Irão cada vez mais ser locais meramente intelectual mas longe completamente da Dança. Isso já acontece hoje mas eu penso que é importante recuperar esse espaço de formação. A formação torna-se muito importante. A segunda questão é que nos processos criativos se crie sempre uma atmosfera de grande confiança e de grande partilha para que o intérprete possa desabrochar. Que não seja, minimamente ditatorial, que não seja um ambiente ditatorial, que seja um ambiente de busca, de encontro e de confiança. Porque tudo, a base de tudo, aliás de tudo o que fazemos na vida, é a confiança. A base de tudo é a confiança, é confiar no pai, confiar na mãe confiar nos políticos, confiar em ti, é auto confiança é auto estima e em tudo o que somos e em tudo o que nos cerca e portanto, este ambiente de confiança tem que ser criado no processo criativo por que só assim é que vai desabrochar o melhor de cada um de nós.

KM - [E essa criatividade hoje eu posso colocá-la como uma criatividade colectiva? É possível? Você vivencia isso em seu trabalho, com essa colaboração dos intérpretes?](#)

RH - Estás a falar do processo criativo em Dança? Estás a falar da dança?

KM - [Sim, na Dança.](#)

RH - Sim eu acho que na Dança nós conseguimos criar, gerar uma espécie de húmus fértil em processo criativo que leva a que cada um de nós seja melhor do que na realidade até é. Ou seja, melhor que cada um se descubra, zonas insondáveis que estavam escondidas e recalçadas e portanto uma grande parte do processo criativo em colaboração na Dança e no teatro também é um processo de acreditar pleno e de total confiança na pessoa que dirige, no encenador e no coreógrafo. O coreógrafo tem que ser, fundamentalmente, um grande agilizador de relações. E depois, normalmente, aquilo entra em massa crítica, em fusão nuclear, e ali nasce coisa de novo, que não conhecemos antes porque a grande questão é que nós estamos a discursar sobre o desconhecido. A Dança, as artes, a investigação nas artes está para a cultura está para a comunicação e para o dia-a-dia como está por exemplo a investigação científica para a indústria, ou seja, ninguém discute que seja preciso fazer investigação científica porque claro para fazer novos medicamentos, para fazer novos computadores etc., mas nós discutimos e os nossos políticos da maneira mais, absolutamente até quase que obscena, não conseguem perceber que é fundamental ter uma investigação artística e a ver Arte para que haja, em uma sociedade que se... uma sociedade de comunicação e em uma sociedade

de conhecimento, para haver comunicação também tem que haver investigação e está investigação é feita por nós, e portanto nós somos na prática um laboratório, como um laboratório de ciência, mas isso eu acho que o nosso próprio poder político que é ele próprio muito frágil não é? Não consegue desqualificar esse problema, não consegue distanciar-se dele. Mas não há problema com isso, eu acho que tem que haver vanguardas muito fortes na sociedade e até revoluções, e até revoluções, quer dizer, vanguardas intelectuais e revoluções mesmo e até mesmo violentas porque acho que não há grandes ... não há que ter medo do caos, é claro que a sociedade no capitalismo funciona sempre em termos de manter sempre o equilíbrio e não deixar que haja caos por causa do, obviamente do sofrimento, do sofrimento dos mercados e portanto, não dos homens, mas eu acho que é evidente que terá que haver sofrimento e terá que haver massa crítica suficiente que haverá fusão atômica, mais tarde ou mais cedo porque as pessoas não podem continuar assim, mas isso não é mal! Eu penso que isso reposiciona o planeta, reposiciona-nos a todos, é claro que vamos sofrer mas, todas as gerações sempre sofreram, a nossa não teve grandes problemas teve a SIDA, tem que ter uma qualquer coisa mais grave, tem a crise agora, mas cada geração tem sempre a sua dose de sofrimento, mas é normal, sempre foi normal, nós é que não vivemos nós é que ..., basta pensar na revolução Russa no princípio do século XX, quer dizer, o comunismo a 2ª Guerra Mundial, do que andamos a fugir? Ter medo? É normal, tem que sofrer ... eu acho que é normal! Mas, agora temos uma grande obsessão securitária e uma grande obsessão que não é só com a segurança física e dos serviços de informação e tudo isso, mas também uma segurança psíquica que sempre ... em relação ao corpo, às companhias de seguro a tudo isso, é normal que não conseguimos tapar todos os buracos, chega a uma altura que tem que abrir tudo, (risos) é normal, tem que haver um dia que ... o pessoal das favelas né, desceu, porque já são tantos, e começa a acontecer, ou resolvemos o problema lá ou **porque eles estão lá né?** Exatamente, ou então deixamos que todos esses problemas rebentem com toda a sua força, portanto com todo o seu sofrimento para depois resolvermos, porque não conseguimos por nós próprios resolvê-los. Um bom exemplo é: quando a gasolina aumentou para 1,5€ finalmente começamos a partilhar o vir de automóvel duas, três, quatro pessoas. Não é aqui que muitas pessoas vão para Lisboa juntas. Já muita gente, em todo o lado acontece isso agora, mas isto, ninguém conseguiu impor durante quinze anos por razões ecológicas – não deve ir sozinho porque isso polui o planeta e aumenta o buraco de ozônio ... - intelectualmente nós não somos capazes de dar passos que

são passos difíceis de desacomodação. Só conseguimos dar esses passos depois de haver um sofrimento, quando não há dinheiro, ou quando não há saúde, ou quando não há esperança e aí sim damos esse passo mas o ser humano é normal é como qualquer outro animal, portanto, nisso nem sequer tem nada de bom ou mal, somos assim, não há ... e eu penso que a questão do corpo aqui é mesmo, por exemplo uma questão de tranquilidade porque o corpo é igual, não mudou nos últimos milhares de anos, desde o homo sapiens sapiens não é? O corpo manteve-se como a única coisa, digamos, imutável. Nós não somos muito diferentes do que eram os europeus a 40 mil anos, 30 mil anos, as primeiras civilizações do homo sapiens sapiens não é? Não propriamente o Neandertal, passamos ao lado do Neandertal mas a nossa linha civilizacional não é diferente o que mudou foi o mecanismo, mas o organismo manteve-se igual. O que mudou foi o mecanismo a nossa volta, eu acho que esse corpo nos dá uma tranquilidade, ele até hoje é depositário de uma memória cultural como diz o Stern (Daniel S. Stern) o corpo é mesmo o que nos dá a noção de que vamos continuar neste planeta e vamos continuar a viver um diálogo e bem! Bem! Algumas vezes pior mas vamos viver bem!

KM - [Aproveitando esta deixa da memória, para si o corpo do bailarino é mais Memória ou Profecia no sentido de projeção?](#)

RH - Eu acho que está entre os dois, eu acho que está entre os dois, porque a questão da ... é engraçada esta pergunta, é muito interessante. Eu penso que está entre os dois que é um sítio onde poucos podemos estar, e sabemos estar. No mundo nós não sabemos estar no momento onde novamente, civilizacionalmente a nossa civilização caracteriza-se por não saber viver o efémero, o momento, Está sempre no passado ou está sempre a projectar o futuro, é uma tensão enorme que existe no nosso dia-a-dia que é também humana mas, eu penso que a Dança no momento em que existe no palco no momento em que se materializa, de uma forma não material, que é extraordinário porque a materialização da dança é a única arte tal como a música, justamente a música aí tem uma proximidade muito grande com a dança que se materializa, materializa-se imaterialmente, só na nossa cabeça, no nosso ... na nossa associação mental, portanto ela acontece e desacontece (sic), mas é unal, é o momento. Ela existe fruto de um passado, de um corpo que se treinou, que se preparou, de uma criação que se realizou, ela depois tem uma evidencia à nossa frente naquele momento, passa por nós como objeto artístico, portanto nós transformamos aquele momento como sujeito, aquele objeto já não é arte, a arte é o que nós fazemos daquele objeto, é a subjectivação e a adjectivação

daquilo, só existe arte se só existir público, portanto a legitimação da arte tem a ver com o sujeito, não com o objeto, portanto o objeto artístico ganha a sua grande razão de ser naquele momento e depois acabou, e acabou e fica na nossa memória, e eu penso que a Dança tem sim este todo futuro esta ideia que não nos larga, nós estamos sempre a pensar para a frente, quando estamos a pensar para trás é que já estamos em um processo de declínio muito grande ou de depressão, mas, poucos de nós sabem viver o momento. Parar e dizer: estou tão bem, estou bem, hoje estou bem, neste momento estou bem, não quero mais nada do que isto, não quero nem sonhar nem recordar, quero o hoje, quero estar aqui, quero viver isto! Isto é raríssimo em nossa sociedade, muitas poucas pessoas conseguem isso e a Dança e o espetáculo ao vivo, a *live art*, a *live art* e não só a Dança mas a *live art* traduz isso. O Desporto traduz isso também, é muito interessante também, embora tenha outras condicionantes muito mais complexas, mas o espetáculo desportivo, aquele momento, meter aquele golo, aquela corrida de automóvel, a possibilidade de haver aquele desastre naquele momento e de que não vai haver mas que pode haver é o que nos deixa viver aquele momento. E eu acho que, a ideia, isso em si hoje já é muito importante, já é contra completamente o *mainstream*, porque a ideia é nos fragmentarmos cada vez mais e ficarmos em casa na frente da televisão, da internet, no facebook, etc. Portanto, é deixarmos de ter o presente, sermos escravos de toda uma construção que funciona muito bem, que nos dá alguma tranquilidade mas não é redentora, não nos salva, não nos salva a alma de modo nenhum nos salva a alma. Eu acho que temos que saber viver o momento eu próprio falo por mim, eu tenho uma grande dificuldade em viver o momento porque estou sempre a fazer muitos projetos e hoje, por exemplo, estou em um momento que estou a parar, estou em ano sabático e a grande questão para mim é: não penso o que vou fazer amanhã. Não estou a pensar no que fiz ontem. Tenho que ter confiança de que o momento de hoje é bom e vou tentando encontrar cada vez mais momentos bons. **É um exercício também.** Mas é um grande estranho, é difícil, é muito difícil, é muito difícil.

KM - **Você comentou que assim como outras artes a Música e a Dança necessitam do público. Não sei se essa necessidade ..., não no sentido de que se não há público não há dança, não é nesse sentido mas, qual a relação de quem cria, do criador, pensando um público ou não?**

RH - Não, imediatamente dizendo já, não. Eu acho que a criação, o fazer a criação, é um grito interior, é um grito da alma porque criar é morrer eu falo muito dos grandes criadores que são pessoas acessíveis que são pessoas muito

aparentemente na fronteira, no fio da navalha e isso tem a ver com o facto de a criação ser um grito da alma. Mas esse grito depois não chega, tem que haver toda uma distância crítica para isso ser arte, tem que haver todo um trabalho para esse grito interior essa tua pujança essa fonte de onde brota a verdadeira criação e os grandes criadores são os que conseguem juntar os dois mundos ter não só um grande grito algo de especial para dizer, e de novo, e fazê-lo de uma forma extremamente, digamos, crítica em relação a esse próprio grito, ou seja essa distância crítica não é uma replicar, não é uma repetição da realidade, é uma reflexão da realidade, não é uma repetição, é uma reflexão por isso precisa de uma distância crítica portanto, mas, eu penso que neste processo se não houver um grito interior é um exercício meramente maneirista e a arte maneirista como nós sabemos, por exemplo a francesa do século XVIII etc. etc. era uma arte menor, tornou-se uma arte menor, nós percebemos que ela era menor porque não tinha conteúdo, era *metié*, era só digamos profissionalismo, não é? não interessa, mas, para que esse processo exista tu não tens que pensar no público ou seja, isso é um processo íntimo pessoal todo ele problematizado sobre ti, sobre teus pares teus colaboradores, mas não sobre o público, no momento em que tu comesças a ser escravo do público tornas-te reductor. Portanto, eu acredito que o público está lá porque está lá em um interesse *voyerista*, não porque nós desejamos dar alguma coisa que interessa a ele, não estamos falando de entretenimento, entretenimento é outra coisa, não é arte, é indústria criativa, que é muito criativa, por isso que nós a chamamos de indústria criativa, é para ganhar dinheiro, é a diferença entre a música pop, a música pop não é arte, é uma indústria criativa nos temos já o Jazz outro determinado tipo de música, temos já e certos músicos pop e o rock já é mais criativo, são menos ligados à indústria são mais criativos, são menos ... digamos ... cínicos, por exemplo a Arte não é cínica não é? Portanto, o pensar no público transforma a arte em uma arte menor, pode transformar em um bom espetáculo, consegue encher pavilhão, consegue encher salas e consegue fazer como o cinema americano, consegue fazer Block Buster, mas não é a arte em um sentido, não é um filme como nós conhecemos que vende milhões e milhões e vira objeto artístico, raramente ela é um objeto artístico, raramente um best seller é um grande objeto artístico, portanto eu acho que nós não devemos pensar no público, quer dizer, não devemos, cada um faz como quiser não é? (risos) mas quer dizer, penso eu de uma maneira geral que os artistas interessantes que eu conheço são pessoas que ... ou estiveram muito

sozinhas ou não pensaram muito no público ou surpreenderam-se com seu próprio sucesso, não são escravos do seu sucesso.

KM - [Mas a Dança é para o outro?](#)

RH - Não, a Dança não é para o outro a Dança continua a ser como qualquer forma de expressão artística para si própria. Eu acho que nós temos que desmistificar um pouco essa questão do público. É assim, o público legitima o objeto artístico e tudo bem, sem público não há objeto artístico, não há legitimidade, pronto, se não podias fazer na tua casa, na sala de jantar para seus amigos e ficava ali, mas para ser um objeto artístico o público põe a chancela, legitima. Mas não quer dizer com isso, depois, que tu tenhas que estar escravo deste público. Eu acho que é algo difícil de explicar, difícil de explicar, mas o criador cria para si, porque se não criar vai parar em um hospital e cria para a sua equipe e, entre eles são o primeiro público, ou seja, não há ninguém mais exigente, esta conversa do público, do público, do público, não há ninguém, nem mesmo os críticos, porque eles sabem muito menos do que nós, as pessoas ..., nós criamos para nós e depois em um primeiro anel para as pessoas que nós respeitamos muito ou que nós amamos muito, não é? Que são os nossos pares, são aqueles até com quem nós competimos, aqueles com quem nós nos sentimos inseguros eu não aceito que alguém ... é assim, eu só dou valor a críticas ao meu trabalho quando são feitas por pessoas inteligentes, sabedoras e que eu também respeite o trabalho deles, pessoas que eu sei que há muitos anos estão à volta daquilo, sensíveis, agora aquelas 800 pessoas que estão no público ou seiscentas, é bom ter aquele aplauso mas para mim não é ... se estiver na sala o Forsythe eu só quero saber o que o Forsythe achou do meu espetáculo, não me interessa saber o que os outros 799 disseram sobre o meu espetáculo, se estiver a Keersmaecker amanhã ou se estiver o José Gil que é um grande pensador ou se estiver ... sei lá ... Interessa-me, por exemplo, dou-te um exemplo, eu fiz agora uma ópera e ontem telefonou-me o compositor a dizer: Rui telefonou-me a mim o Pinto Balsemão a dizer que adorou o espetáculo e tal. Não é por se o Pinto Balsemão, mas é que o Pinto Balsemão, que é um grande político, é um tipo muito respeitado é um político que vê Ópera e vê Dança e Teatro há mais de quarenta anos, e é um sabedor, portanto se ele telefonou de propósito, porque é um tipo que não precisa telefonar a ninguém, para dizer que gostou muito, é porque nós damos valor a isso, como damos valor por lá ter estado o (') que é um grande pianista do Cage, tem piano preparado e que viu a ópera e adorou, e o (?) ter gostado da Ópera é muito mais importante do que as outras pessoas que lá estavam, mas é horrível dizer isso

pois parece uma falta de respeito para com o público, nós vivemos do público, mas o público também não está interessado em que nós o respeitemos assim tanto. O público não precisa disso o público quer aceder o insondável do criador, o criador é como o *serial killer*, o público quer descobrir quem é o serial killer por trás do crime, a grande questão da arte e do público não é a questão do crime perfeito, de aparecer o crime, de nós vermos os é como as questões dos filmes de crime, os filmes de ação, etc. o que nós queremos é saber como é a mente que fez aquilo, portanto há um *voyerismo* que vai para lá de ... que é misterioso e a relação do criador com o público é uma relação muito complexa, não é só pela obra, a obra é muito interessante mas é também uma relação de: como é a pessoa que fez aquilo?! E é o que leva a ver um policial atrás de um assassino durante vinte anos de sua vida e em cada crime, não é só o crime, o fascínio, mas é ... até encontrares aquela pessoa. Eu penso que a relação do público com o criador é muito complexa mas não é uma relação de entretenimento. A relação de entretenimento é uma relação com a indústria. É a diferença entre amar uma pessoa e ter um affair. O amor é uma coisa muito rara e a criação tem muito a ver com uma relação de amor quase, o momento da fluência é um momento mágico, não é um momento de entretenimento, aquele público que fica para lá e voltará e comprará o livro, todos os livros, é o público que gosta da, do Kundera, ou da Isabel Allende, não é um público que gostou daquele livro, e depois vai ver outro, portanto a relação é muito complexa.

KM - [Você falou em amor, e aí eu vou pegar um gancho e lhe apresentar que em meus estudos eu tenho lido e estudado Humberto Maturana e ele fala que a agressão não é a emoção fundamental que define o ser humano mas é o amor. Nesse sentido eu posso transpor para a Dança e pensar que: se o corpo presentifica a Dança a Dança pode ser a expressão corporal do amor?](#)

RH - Hum. Eu nunca pensei nisso. Eu nunca pensei nisso, tenho que pensar muito nisso. Bem eu acho que não existe amor sem um nível de agressão e de sofrimento, portanto eu não sei se consigo que as duas coisas não coexistam. O que eu acho é que a Dança é a expressão mais autêntica que é possível ter em termos artísticos do ser humano, por isso é que eu gosto muito de ser coreógrafo. Porque o corpo traduz coisas insondáveis que não são cognitivas. Que tu não consegues compreender mas consegue sentir, e isso tem a ver com o desenvolvimento comportamental, tem a ver com a nossa maneira de ver, com o nosso próprio desenvolvimento psicológico, e pelo facto de nós sabermos que o corpo existe antes da fase cognitiva no ser humano, na fase simbiótica, quando o

bebê tem seis meses um ano, um ano e meio, dois anos, e a partir de um momento começa a haver digamos a fase simbólica, e por toda a parte a possibilidade de conceptualizar o mundo, constância de todos os objetos que o cercam e começa a construir um raciocínio cognitivo, a cognição, esse raciocínio superior, essa possibilidade de descodificar cada vez mais do ponto de vista racional, vem já muito mais tarde mas a Dança como o Corpo, funciona numa fase pré-cognitiva, é mágica, quando tu vês um espetáculo de Dança tu não estás a ver um espetáculo de Dança, estás a sentir o espetáculo de dança e isso as pessoas que têm feito investigação ao nível comportamental nomeadamente os psicólogos, Stern e gente desse género que descobriram coisas extraordinárias em macacos em humanos que é a linguagem não-verbal. A Dança tendo uma linguagem não-verbal é muito verdadeira, agora, eu penso que essa verdade provavelmente tem tanto de amor como de agressão. Eu acho que não há espetáculo sem tensão. A própria Arte, a Arte discursiva sempre sobre a tensão, mesmo o amor, a questão do amor ela é posta sempre em termos poéticos e a poética é sempre uma ausência é sempre um problema porque senão não é poética é *Kitch*. Portanto tu não dizes, não fazes um espetáculo a dizer eu estou muito feliz hoje, isso é para ti, é muito importante como dizíamos a pouco, essa sensação, mas não tem dinâmica, a dinâmica é: eu estava tão feliz ontem e já não estou ou eu um dia vou estar feliz, é sempre no movimento que se diz isto, é sempre na dinâmica que existe a criação artística é sempre na tensão permanente, na tensão de uma coisa que se teve e não se tem ou uma coisa que se irá ter e não sabe se irá ter. E sempre na perda, na perda, na perda. Portanto, ela tem uma base, uma raiz muito profunda na perda e no sofrimento. Portanto a Arte, como a vida tem, portanto também não tem nada de mal, mas as raízes da nossa felicidade são a perda dela própria. Nós só somos felizes porque sabemos que vamos um dia não ser. E portanto, portanto eu acho que essa, isso também é uma opção de nossa sociedade dos *beautiful people* dos *California dreams*, e dos *head phones*, (risos) não é, não é isso portanto. Eu acho que a dança mesmo é profundamente, esmagadoramente humana e quando é boa ela é muito próxima da perfeição, daquilo que eu considero a perfeição mesmo. Sabe a perfeição do momento, se naquele momento conseguimos algo perfeito e nesse sentido a Dança tem a chave para muitas coisas no futuro próximo. Os coreógrafos vão estar muito próximos, os bailarinos, eu acho que o mundo vai ter a necessidade de nos ir buscar para fazer coisas que não sabemos ainda, para fazer coisas, até para desenvolvermos computadores, para dizermos como é que se toca, como é que se faz, que se diz como é que nós temos

que estar lá para mexer um fio, para mexer um copo daqui para ali, porque sabemos, temos esse *know-how*, andamos há muito tempo a pensar nisso e eu, ... agora ..., amor, amor e ódio e amor e agressão na mesma medida quase. Não há um sem o outro. É o subir da montanha e o descer da montanha.

KM - [Para o Rui, a Dança é um dever ou um desejo?](#)

RH - Eu acho que nem é um desejo nem é um dever. É uma urgência. É o momento novamente. Eu tenho que me mexer a cada dia que me levanto, tenho que ter ..., porque tudo Dança. Eu penso que a Dança também é a Dança das ideias, da cabeça. Eu penso que a grande questão da Dança hoje em dia que ..., uma vez perguntaram-me uma definição sobre Dança e eu só consegui dizer: dança (dois pontos) mudar de posição. Não consegui dizer mais nada. Mudar de posição física, mudar a minha mão daqui para cá já estou a dançar e mudar de posição mental, aprender ver o problema de outro ângulo. A Dança torna as pessoas flexíveis fisicamente e mentalmente. A Dança de facto, quando Dança, tudo dança e eu penso que a coreografia é algo muito mais complexo que só passos de dança, é uma posição mental face ao mundo, face a tudo. Eu vejo a Dança de uma forma diferente e nesse sentido danço todos os dias e é uma urgência, é uma maneira de estar na vida, estas a perceber? Eh, falar que o corpo continua a ser o meu mediador, porque hoje vivo a diferença de se ter um corpo de 53 anos não é o mesmo corpo de quando tinha 23, portanto tenho aqui grandes questões, mas também não são questões que me angustiam, são questões que me fascinam mais do que me angustiam. Eu estou hoje cada vez mais a criar para gente mais velha, não sou capaz de criar para miúdos de 20 anos, não sou, vinte poucos anos não sou, não consigo. Aqueles corpos são muito interessantes, aquelas pessoas são muito interessantes mas são todos muito, ainda muito pueris. Eu preciso discursar já para lá dessa vivência, eu estou a desenvolver trabalhos com pessoas de quarenta anos de quarenta e cinco anos, o meu actor, intérprete de referência é o António com quase cinquenta anos porque vão muito mais longe naquilo que é um discurso da dança, sem dúvida nenhuma. [Maturidade?](#) Sim, porque é qualidade e não quantidade. Nós não estamos a dizer que a nossa Dança é a altura que levanto a minha perna, se for aí é claro que um homem de cinquenta anos não consegue resolver a situação, mas a minha maneira de se por como levantas essa perna e como o fazes, com que intenção e se será necessário levantares a perna e tudo isso, isso obviamente faço com um intérprete mais velho. Isso naturalmente há um declínio do corpo em que não é possível provavelmente ir tão, tão longe. Mas eu sinto-me muito à vontade com

intérpretes de quarenta anos, com trinta, trinta e cinco, quarenta anos é o meu intérprete ideal.

KM - Se eu pedisse para o Rui adjetivar o corpo hoje para a Dança contemporânea, que adjetivo poderia utilizar?

RH - Apesar de tudo, apesar de tudo ainda, o corpo fragmentado. O corpo fragmentado, é o corpo referência na dança contemporânea é o corpo fragmentado.

KM - Esclarece só essa relação do Fragmentado.

RH - Porque o corpo como sistema complexo não é, nós dizemos as articulações, na prática ele acaba funcionando sempre de uma forma global, da maneira como nós vivemos, como tu andas, como tu te moves, mas há um corpo hoje que transmite, que traduz um sofrimento diferente de uma sociedade também ela fragmentada, cada vez mais isolada, atomizada, e é normal que esse corpo e tu viu, os movimentos que tu vês mais interessante hoje em dia corporal, é o movimento fragmentado, não pode sair daquilo, não sei porque, não sei porque, não sei porque. (risos) Não sou capaz de dar esta resposta. O Corpo da Dança Moderna dos anos 80, 70 era um corpo redondo, era um corpo circular, era um corpo espiralado, era um corpo quase um pouco Zen. O corpo hoje é um corpo absolutamente triturado, um corpo que se fragmenta em cada pequena articulação, herdeiro, se calhar, do *street dance* mas que por isso mesmo é um corpo que traduz, um corpo muitas vezes minimal também, é um corpo extremamente expressivo, hiper expressivo novamente, eu acho que é um retorno neste momento, é uma espécie quase de algo que nos anos 80 eu próprio não aceitava nos anos 90, na minha dança porque eu achava que demasiadas faces, demasiada expressão visual da própria cara ia poluir o corpo ia só olhar para a cara como se a sinalização fosse isto, olhos, boca, nariz, tudo é o grande sistema de sinalização, é o que nós temos e então eu achei sempre que isto iria poluir o registo do corpo e hoje não, hoje tenho completa oposição, penso o oposto, acho que nós voltarmos ao expressionismo quase, próximo dos anos 30, 40 de uma Mary Wigman e por aí afora, o corpo, a cara a face, a violência da expressão inclusivamente facial é enorme. Portanto nós temos um corpo multi extremo hoje em dia, extremo, físico, no limite da corporalidade, tudo no limite, no limite da possibilidade articular, no limite da lentidão, no limite da velocidade mas só no limite, o corpo hoje o que nos interessa é um corpo muito fragmentado, eu acho que ele é muito fragmentado, acho que não saímos da fragmentação ainda e não sei se sairemos alguma vez, porque resolvemos aqui, as coisas que não se ..., porque o corpo por exemplo, tu vez o folclore todo europeu, todo o folclore, o corpo é um corpo

não fragmentado, um corpo como um pau, em que mexe as pernas e tal, um corpo, digamos, um corpo da corte, é o herdeiro de um corpo que é um tronco quase, e esse corpo mudou quando encontrou o corpo africano, sem dúvida que é um corpo fragmentado, porque o corpo africano é a primeira forma de tensão no corpo, que é o movimento de bacia o movimento da anca, todo esse corpo que importamos, portanto eu acredito que o corpo africano, e é por isso que a Dança Contemporânea está tão perto do corpo africano, está pertíssimo do corpo africano, sempre esteve, nunca deixou de estar, desde a dança moderna, desde tudo a história da dança moderna dos anos 20 e por aí a fora, é a história da incorporação do corpo africano no corpo digamos europeu e portanto isso aconteceu até a fragmentação do *realese* da Trischa Brawn e por aí a fora e hoje em dia já estamos no pós *realese*, quer dizer, portanto, o corpo faz coisas extraordinárias que são herdeiros desta fragmentação e não acho que vamos sair, acho que nunca mais vamos sair daí, porque acho que esse é o corpo finalmente da terra, é o corpo mãe um corpo que tem a ver, porque o outro corpo foi um corpo escravizado, um corpo medieval, um corpo “patatim patatum”, um corpo folclore, e o folclore é muito parecido em todo o mundo, em todos os sítios do mundo é muito parecido, em distintas civilizações o folclore é do mesmo género, Mas quando nós nos aproximarmos de um verdadeiro corpo, este corpo fragmentou muito, eu por exemplo vejo as artes marciais, fascina-me todo o trabalho do, do, das Artes Marciais, mas se tu olhares bem para a própria arte marcial, mesmo que seja muitas vezes um corpo extremamente harmonioso, como por exemplo no Tai chi etc., mas tu vês que a riqueza do trabalho articular é super fragmentada, continua a ser, há uma fragmentação enorme nesse corpo, para não falar de técnicas como o Karatê etc, etc. Mas, na realidade, eu não acho que vamos sair da fragmentação do corpo tão cedo.

KM - [Esta fragmentação tem alguma coisa de dual na visão cartesiana?](#)

RH - Eu não sei, acho que não, acho que não, não nesse sentido, porque ele afasta-se muito desse tipo de raciocínio, acho que nós voltamos mesmo a uma coisa puramente intuitiva animal com isso. Nós começamos a fazer uma pesquisa que foi muito intelectual do corpo e agora encontramos-nos em um momento em que nem sempre nos mexermos, nem sabe bem mexer. E isso vai ser próprio e talvez até a forma normal de nos mexermos nos próximos 20 anos.

KM - [Rui agradeço imenso, muito obrigada e](#)

RH - Depois adorava ter também um excerto dessa entrevista e que mandes a mim porque acho que foi muito interessante a nossa conversa

KM - Sim, farei o seguinte, vou transcrevê-la e envio-lhe por email.

RH - Se puderes, tenho imenso prazer. Tens o meu contacto pois não?

KM - Sim

Olga Roriz

Entrevista com **Olga Roriz** nos estúdios da Companhia de Dança Contemporânea Olga Roriz – Rua da Prata 108, Lisboa – em 02 de Fevereiro de 2011 – 12:00hs

KSMM - Agradeço mais uma vez a Olga Roriz pela sua disponibilidade em dispor do seu tempo para poder apresentar suas reflexões, a sua percepção sobre a questão do corpo na Dança nesta primeira década do século XXI, e é nesse sentido que nos vamos iniciar então a nossa abordagem contextualizando da seguinte forma. O século XX, alguns estudiosos diz que foi o século voltado para o corpo e aí dentro da dança voltado também para a dança em função das infinitas possibilidades de movimento que surgiram e diferentes formas de fazer essa Dança. Hoje passado a primeira década deste século a Olga percebe se este corpo ainda é evidente como estava ao final do século passado.

OR – É assim, eu tenho grandes dificuldades em... eu sei que a história é marcada pelos séculos, pelos anos que passam, mas não se passa de um século ao outro e no dia a seguir é uma coisa diferente, portanto, esta pergunta é um bocado estranha para mim pois já, eu nasci em 55 e estamos em 2011 ou ok nasci portanto há 55 anos para mim o tempo da dança e a minha reflexão tem a ver com o que eu percepcionei para trás e aquilo que eu vivi até agora que ainda não acabou portanto não há por exemplo ... há século XX século XXI é óbvio, mas não há uma clivagem de um lado para o outro. Senti uma grande mudança ou... sim uma grande mudança aqui em Portugal, atenção, apesar de que em outros países foi exatamente no mesmo tempo outros por um, apenas um coreógrafo foi diferente, uma Pina Bausch teve os anos 80 nos anos 60 (risos) só que ninguém percebeu e só quando chega aos anos 80 é que começa a ser entendida e agora é maravilhoso. E as mesmas peças, nos anos 60, 70, as pessoas levantavam-se depois de 15 minutos e iam-se embora essa é a realidade, eu presenciei isso, eu vi o “1980” em 1980 em Londres onde a sala começou com 200 pessoa e acabou com trinta. Hoje em dia para ver o “1980” da Pina Bausch está tudo esgotado meses antes e as pessoas levantam-se e estão radiosas. Eu acho que mais do que a Dança, eu acho que a Dança evoluiu o público modificou, que é uma diferença muito grande, o público foi modificando ao longo e eventualmente também daquilo que se faz não só na Dança mas no mundo

inclusive desde o telejornal até, até um outro canal, um canal de moda, quando um publico vê e consome isso em casa vai ver o espetáculo de uma maneira diferente, portanto tudo está ligado, é óbvio, tudo está ligado. Agora, em relação ao corpo e aquilo que me estava a perguntar eu tenho essa noção dos anos 80 ter havido uma grande evolução aqui em Portugal por via de que, de... o corpo que deixa de ser só corpo dançante e esse corpo que passa a ser pessoa, ser humano, sentimento, o que é muito diferente, realmente, sobretudo com essa relação do bailarino com o seu próprio corpo que já não é só com o seu próprio corpo é consigo próprio, com sua maneira de estar e depois do público exatamente a mesma coisa que olha para o palco e não vê só uns corpos etéreos a fazer algumas coisas que ninguém consegue mas começa a espiar-se e a ter uma reflexão de si próprio no palco. Um pouco como há no teatro com a palavra, agora a dança consegue fazer isso sem palavras, às vezes com palavra porque hoje em dia já se pode usar tudo, com palavra, sem palavra, não interessa, mas mesmo sem palavra, a Dança consegue refletir e vamos através de Pina Bausch que é mais simples de perceber logo, todos os problemas do nosso dia, as coisa boas, as coisas más e ponto, e acho que realmente o porque que o tal chamado século XX está muito virado para o corpo e está, uma serie de, começando pela Isadora Duncan e ainda antes dela, uma série de técnicas foram evoluindo nesses 100 anos, como a Martha Graham, o Cunningham, o Paul Taylor o, Paul Taylor não tinha nenhuma técnica, o Limon, José Limon, e para além das técnicas disciplinas que agora todas chegaram até nós, não é. Todas as disciplinas que vêm para além das tais condicionam agora a dar aulas de contemporâneo, o que é dar aulas de contemporâneo? Não é uma técnica aquilo, pois técnica só existe o clássico, Graham, Limon, etc, pronto. Há aqui aquelas que são princípio meio e fim, aquilo é uma técnica, a partir daí, e ainda bem, eu penso que houve uma evolução muito grande de uma série de professores e correntes que foram utilizando essas técnicas para dar-lhes outras formas que talvez tivessem a ver com a necessidade do próprio mercado, necessidade dos pobres coreógrafos o que é que necessitavam do bailarino e... é uma das necessidades era a improvisação. A improvisação veio modificar aqui muito também uma série de coisas não é, deixou de ser o coreógrafo a fazer os movimentos do seu próprio corpo para o corpo do bailarino mas sim pedir que os próprios bailarinos improvisassem, portanto cada bailarino improvisa a partir do seu próprio corpo com a sua própria linguagem, e colaboram não é, trazendo as suas preocupações as suas coisas, e estas é uma clivagem muito grande, este foi um corte muito grande, quando é que se sucedeu? Se foi no final dos anos 70 se foi no

início dos anos 80, 90, 2000 não foi de certeza porque já passou há muito, já se trabalha assim há muito tempo. É acho que estamos em uma evolução em uma continuação disso mas sempre a Dança como as outras artes obviamente como o teatro também que se faz o teatro clássico teatro moderno teatro sem palavras etc. Só que eu penso que a Dança como tem, é uma classe muito pequena, nós não somos assim tantos, mesmo no mundo inteiro, não somos assim tantos somos muito menos do que no teatro e somos muito menos do que no cinema, quer dizer como arte de espetáculo, penso que somos menos músicos, menos que os músicos, mas para ser uma classe tão pequena, ela divide-se em muitos estilos, portanto há muitos, e são muitos bailarinos que só fazem clássico ainda, portanto ainda estão no museu, nem sequer trabalham ... há companhias e há bailarinos que há anos que trabalham como bailarinos que nunca trabalharam com um coreógrafo, que não sabem o que é coreografar para o seu corpo, que nunca improvisaram do seu corpo, isso é incrível porque são... há dezenas, há centenas, há centenas, tanto com 20 anos como com 30 anos e isso não é preciso ir muito longe, vamos à Companhia Nacional de Bailados aqui, pronto. Depois há as Companhias de Dança Contemporânea onde têm o seu coreógrafo, estou a dizer assim em três grandes lagos, têm os seus coreógrafos e que fazem os seus movimentos para seus bailarinos portanto são bailarinos contemporâneos e que eventualmente ainda fazem algum clássico mas que também cumprem o que o seu coreógrafo, que está à frente deles, quer fazer e quer que eles façam com seu próprio corpo, o único momento de abertura para eles e de espaço tem a ver com a interpretação que eles depois dão no palco ou que o coreógrafo lhes sugeriu e depois temos aqueles coreógrafos que trabalham, que é o meu caso também, apesar de eu ser um caso misto, que trabalham pela improvisação, portanto onde eu peço dos bailarinos o seu movimento e essas três coisas nesse momento coexistem, elas continuam a existir, continuam a existir bailarinos que só fazem uma coisa que são de repertório, que são de clássico, ou estão a trabalhar com um coreógrafo como na minha companhia, um *free lancer*, ou pronto um coreógrafo que tem outro estilo. E o que isto faz, é que quando me pergunta em relação ao corpo hoje em dia eu fico sem saber, porque essas três coisas continuam a coexistir com uma força enorme. Será que o bailarino clássico hoje em dia já também não tem outra abertura? É lógico, com certeza que sim, esta é a grande diferença, será que um bailarino contemporâneo mesmo em uma companhia de repertório tem uma outra abertura? Também, com certeza que sim, e

tudo se aproxima mais a uma humanidade do corpo do bailarino, como uma persona e eu acho que isto é o que está cada vez mais evidente. Pronto, ponto. (risos)

KSMM – Nossa, há várias coisas que eu posso desmembrar dessa primeira impressão, vamos chamar assim.

Primeira questão, esse corpo passa a ser humano, a Olga acaba de me falar também que, quem sabe dentro do Clássico está mais humanizado, Sim. Na própria... nas companhias contemporâneas, ou nas companhias mistas. Esta humanização deste corpo posso atribuir a uma característica da então chamada Dança Contemporânea?

OR - Acho que sim. Acho que sim. Mas também depende dos coreógrafos. Porque há dança contemporânea onde há coreógrafos que só trabalham com conceitos, onde os corpos dos bailarinos são apenas objetos que se movimentam no espaço, sem sentimentos sem emoções, sem... apenas com cargas energéticas, enquanto um outro coreógrafo da mesma idade, hoje em dia, pode estar a trabalhar com aquilo que estamos a falar, com tudo o que tem a ver com os conflitos humanos, com as emoções, com temas como a guerra, como a doença, como a fome, que não tem absolutamente nada a ver com o tipo de dança completamente abstrata onde apenas esta a haver o exercício, a grafia do corpo no espaço mas, mais uma vez, coexistem não é. Estão ao mesmo tempo, neste momento que estou aqui a falar estão a funcionar.

KSMM – Como a Olga vê essa coexistência?

OR - Eu vejo que, mais uma vez tenha a ver com o ser humano, que uns pensam de uma maneira outros pensam de outra. (risos) A existência, coexistência, de pensamentos, de procuras, de pesquisas dos coreógrafos, é... maneiras diferentes, em maneiras diferentes, com objetivos diferentes, com percursos diferentes, e há de haver sempre bailarinos, felizmente, que gostam, e querem e se interessam em percorrer este caminho com este coreógrafo, este caminho com aquele, ou de andar a “saçaricar” de um lado para o outro, pronto. Os bailarinos têm sempre muita necessidade ou... ou eles encontram a sua alma gémea, porque também existe a alma gémea do bailarino que é o coreógrafo perfeito para ele, como há bailarinos que gostam de experimentar uma série de coisas e que também há um período, não é, um período entre os 20, 30 (anos) que a evolução também é experimentar várias coisas até para eles próprios se encontrarem, é isto que eu quero, é aquilo, é aquilo, ou é aquilo. Depois, há também bailarinos que acabam por desaguar na coreografia, e para lá chegarem é muito bom experimentarem uma série

de linguagens, propostas de outros coreógrafos, raros são os casos que saem de uma escola, ou de uma aprendizagem técnica, sem ser técnica artística, mas eu acho que a aprendizagem artística tem muito a ver já com o trabalho no palco, com o trabalho em uma companhia, com o trabalho com um coreógrafo, mas raros são os casos que passam daí à coreografia, existem, existem, mas que não tiveram um percurso com outros coreógrafos, eventualmente também são pessoas que têm um manancial de conhecimentos geral muito grande. Como sabe hoje em dia a Dança, eu por exemplo não gosto muito de ver dança, não gosto mesmo de ver dança, salvo raras exceções também, eu gosto desta companhia ou daquela companhia, gosto dos DV8, gosto da Pina Bausch, gosto da Anne Therese Keersmaekere, Sasha Waltz um bocado, quer dizer, depois há assim umas coisinhas aqui ou ali, mas não me interessa muito ver dança, gosto muito de fazer não me interessa muito ver, gosto muito mais de ir ao cinema por exemplo, e sei que a literatura o cinema, sem ser a observação diária, é algo que nos influencia muito, aos coreógrafos, às vezes muito mais do que a própria dança, aliás eu tento às vezes, quando estou a criar não ver absolutamente nada para não ser influenciada (risos), a ser influenciada porque às vezes uma pessoa pensa em algo e vai ver espetáculos e há qualquer coisinha que tem a ver com aquilo que tu pensaste e pronto, vai tudo por água à baixo, apesar daquilo não ter interesse, e não se consegue fazer mais nada, portanto deixo-me estar um bocadinho no meu canto, não sei já passei para outra coisa ...

KSMM – Não, esta nossa conversa é dinâmica não tem pontos fixos, e eu vou pescando, buscando das questões que a Olga levanta e enquadro dentro do meu roteiro e assim vejo mais uma questão que colocas ali, da sua criação, e tem a ver com o que disse a pouco que é: coreografar para o próprio corpo e que alguns bailarinos, as vezes, ainda não vivenciaram, não experienciaram, estar a coreografar para o próprio corpo ou com o próprio corpo, como é essa experiência Olga de coreografar para o próprio corpo e depois com o corpo do outro.

OR - O que isso é? Isso é o princípio das coisas. É assim... eu tenho o meu percurso e só posso explicar dentro do meu percurso e... vou só dizer uma frase que para mim foi muito importante e que minha mãe me contou e diz que eu lhe perguntei, perguntei ou afirmei é... qualquer coisa como “os bailarinos é que faziam a sua própria dança” e ela “não não filha” isso eu era muito pequenina ainda “são os coreógrafos” eu nem se quer sabia dizer bem a palavra, portanto está a ver como era mesmo pequenina e eu disse logo “então eu quero ser isso”, pronto. O que quer dizer é que para mim esta coisa do movimentar e de posicionar o corpo e de fazer coisas

com o corpo nasceu antes de como é que se faz com o corpo. Portanto, a coreografia quase que nasceu antes da dança ou da bailarina ou ao mesmo tempo é uma coisa que... portanto eu dançava mas já preparando o que estava a fazer, isto eu estou a falar com 3, 4 anos, então muito pequenina, e é um percurso que não é um percurso de lindinha que está a dançar mas um percurso muito, muito... isto é muito claro é muito claro, é muito consciente na minha cabeça isso, portanto.

KSM - Desde pequena era muito consciente

OR - Sim, pois estou a dizer que aos três anos perguntei a minha mãe. Portanto para mim isto era muito consciente. E inclusive eu sabia que havia o lado da exposição do corpo e de mostrar aos outros porque também tem outra história da minha professora de quando eu tinha três anos que me dizia se, dizia aos meninos que se dormirem bem à tarde Olguinha depois dança, portanto eu também aos dois três anos apresentava-me, isto estou a dizer porque foi uma coisa que me disseram, obviamente que para mim já me disseram tantas vezes isso que quase que eu tenho a memória mas, é óbvio que não tenho a memória tenho uma imagem portanto quer dizer que não só eu já trabalhava o meu corpo, a coreografia, como tinha já um objectivo de apresentá-lo aos outros. Isto com dois, três anos. Isto nunca... com três anos meus pais vieram para Lisboa para eu ir para a Dança, para ir para a escola e com quatro anos entrei em uma escola de dança e com os oito anos entrei no Teatro São Carlos o Teatro de Ópera e a partir daí, a partir daí mesmo, aí sim, a lembrança é muito clara, antes disso também mas pronto, a partir dos oito anos eu sabia que era esse percurso que queria, só que nessa altura, havia todo um manancial técnico de formação que eu tinha que fazer e que poderia sim ser grave, até pelo lado criativo. Mas nunca o perdi, porque por necessidade ou... não sei, portanto, eu sempre tive necessidade de me exprimir ou de concretizar imagens, situações, pelo meu próprio corpo, ponto. Eh... aparece a técnica, e depois a anos e anos pois há um percurso até eu chegar ao momento da coreógrafa profissional, uma coisa é consciente que lá está latente e a outra é a profissional, são anos, quinze anos depois, ou vinte anos depois, mesmo assim bastante cedo, onde há essa apresentação pública, há o trabalho com os bailarinos profissionais agora esse percurso já é tão longo que... para mim não começou no primeiro dia em que eu fiz a minha primeira coreografia para o Ballet Gulbenkian, sim? Já é uma coisa que já está cá a tanto tempo que eu não sei dizer onde começa. Portanto, para mim é um bocadinho difícil, nesta resposta, porque eu poderia ter feito um percurso também linear de formação, tatata... de ter estado em uma companhia e de repente ter visto, como eu sei de

alguns coreógrafos meus colegas, ter visto algo que o chamou para a coreografia que o inspirou qualquer coisa, mas não, eu não tive inspiração nenhuma, não tive sonho nenhum, ser não sei o que porque eu já era eu sempre fui, não houve sonhos, não houve inspirações, quer dizer inspiração pode ser, mas nada que me abrisse os olhos e eu disse “Ah, é isso, eu quero coreografar, quero fazer movimentos para meu próprio corpo!” Isto sempre existiu, portanto, o que houve foi uma série de anos de lapidação deste diamante que é este corpo onde ele cada vez me sabia responder melhor, houve uma... um estudo e uma experiência com uma série de técnicas e linguagens porque trabalhei com uma série de coreógrafos onde eu sabia isto eu não gosto, isto eu não quero, não sei... gosto disso, gosto disso, como bailarina. A nível de coreografia por exemplo, foi muito bom, quando eu comecei a coreografar o contraponto daquilo que eu não gostava, não daquilo que eu gostava que eu não sabia, porque quando eu comecei tinha muito pouca, tinha 24 anos, estava há 4 anos da Gulbenkian, tinha trabalhado com outros coreógrafos mas, nunca tinha saído de Portugal, cá em Portugal não havia assim tantos espetáculos a não ser obviamente a temporada de Ópera do Teatro São Carlos onde vi a Martha Graham dançar onde vi o Merce Cunningham, não Merce Cunningham não vi lá, vi outro mais antigo que ele, pronto vi uma série de coisas, já não me lembro agora uma série de companhias contemporâneas – [era o palco](#) – Claro, vi Margot Fountain dançar, pronto, foi para mim, e as Óperas, as Óperas todas, muito importante também porque é um outro corpo, não é, é um outro corpo com uma voz, mas que há um lado muito mais teatral, apesar de ser um bocadinho “fingido” mais exacerbado, mas todo aquele manancial da Ópera, com tudo o que tem, com todo o aparato que tem desde a orquestra ao coro, aos (fragolinos) bailarinos, aos atores, ao cenários, aos figurinos, ao adereços e aos efeitos sonoros foi para mim, e assim foi a [?] da minha vida, isso eu não tenho absoluta dúvida, nenhuma, eu não vivi como criança ou como adolescente a ler contos de fadas eu vivi os contos de fada, eu estava lá dentro (risos) assim eu fiz as temporadas todas de Ópera como bailarina pequenina né, aos dez anos, até quando saí da... quando saí do Teatro São Carlos aos 16, 16 ou 17 anos, isso sim foi muito, obviamente que foi muito importante não tenho dúvida nenhuma.

KSMM – [Deixa... só pegar um ponto em que a Olga fala da técnica. Neste seu processo foram diferentes técnicas, foram diferentes vivências, a técnica foi importante?](#)

OR - Foi, foi e é e será.

KSMM – [E para a Dança Contemporânea hoje a técnica é importante?](#)

OR - Acho que sim, tem que sempre ser porque a técnica para já é que nos dá a aprendizagem do próprio corpo não é, a técnica qualquer, tens é que conhecer o teu corpo, seja a clássica ou seja a técnica que for, tens que o conhecer. Acho que só uma técnica hoje em dia percebe, com essas disciplinas do contemporâneo que existem, não chegam. Tu tens uma técnica, tu percebes o teu corpo, percebes o alinhamento do teu corpo, percebes o que ele consegue fazer, mas de repente, sobretudo pronto, se for clássica, de repente vem uma outra, uma outra técnica, imagina o Limón, que é uma técnica mesmo, por um bailarino de clássico de repente a fazer uma aula de Limón ele fica completamente fora do eixo, não sabe onde está, a cabeça pesadíssima, nunca utilizou a cabeça, o bailarino clássico tem a cabeça em cima do pescoço em cima dos ombros ok, e em quase todas as técnicas contemporâneas o peso da cabeça é importantíssimo, portanto a partir daí tu ficas logo com o teu eixo fora do sítio, teu eixo fora do sítio ficas perdido. (risos) O que é isto, portanto, é... mas – [cria uma confusão](#) – se cada pessoa, falando num bailarino clássico, se ele tem um bom conhecimento do seu corpo, muito rapidamente ele vai perceber ali mas volta do eixo para trás, se não tiver conhecimento do corpo nada, aí poderá ter algumas dificuldades em aprender coisas novas não é? Nós temos um sítio para nos agarrar, e depois podemos experimentar, vamos e voltamos, o problema é não ter essas raízes, é como uma árvore sem raízes, ou ter essas raízes para poder voltar sempre a essas raízes.

KSM - [Eu posso inferir dessa sua abordagem que na dança contemporânea hoje, essa diversidade de técnicas ela é uma constante e passa a ser necessária, não sei se é isso o termo, ou uma mais-valia.](#)

OR - Exatamente (uma mais-valia). É como a formação nos romances de um único escritor. Quer dizer, às vezes há pessoas assim, loucas, que só fazem uma pesquisa, mas geralmente quando alguém faz uma pesquisa sobre um escritor é porque já leu muito, já leu muito dos outros escritores todos, (risos) para fazer uma pesquisa é uma pessoa que já leu, leu, leu e escolhe depois aquele, aquele que ele quer seguir e portanto, é em relação à Dança, é a mesma coisa. Ficamos muito limitados se for só uma técnica, ficamos muito limitados, mesmo em relação às técnicas contemporâneas ou as disciplinas contemporâneas. Eu vejo muito aqui no estúdio por exemplo nós temos muitas disciplinas e depende de cada coreógrafo ou de cada professor, é contemporâneo mas, como exemplo esta semana tivemos três professores diferentes, não tinham nada a ver um com os outros, absolutamente nada, a tua postura perante a Silvia Ritchie, o Jaques ... e o Leonel Serrano são

completamente diferentes, não tem absolutamente nada a ver e... (eu perdi-me no que eu ia dizer) e o que eu vejo é que às vezes nos alunos que vêm cá, vejo que eles, por já irem muitas vezes fazerem a aula do Jaques, até conseguem fazer bem a aula, uma pessoa ver-se acha ótimo, interessante, mas, muito facilmente podem enganar o coreógrafo, sabem isso mas, se fizerem as aulas ... já não sabem, não conseguem, porque há uma falta realmente de uma série de coisas, o Jaques tem uma aula muito boa, mas há uma lacuna enorme a nível de trabalho de pernas, por exemplo. Enorme, enorme, saltos, uma série de coisas, depois há um trabalho enorme de tronco, fantástico, agora no bailarino não chega ser uma coisa só ou outra, tem de ser total, obviamente que não pode ser tudo mas tem que ser total.

Pausa – medicação

KSM – [Pode-se atribuir à Ópera e à sua vivência com a diversidade de elementos em arte que conviviam a essa sua também possibilidade hoje, enquanto criadora, de integrar novos elementos em sua Dança?](#)

OR - Pois eu acho que sim, é o que eu estava a dizer há pouco. Há um lado, já um lado muito teatral e já um lado muito humano também e... e...quotidiano, cotidiano quer dizer mesmo a nível de cenários, e de figurinos, e são figurinos de rua, são objetos que utilizamos, uma mesa, uma cadeira, portas, eu utilizo cenários, cruz, que transferem para um local, obviamente um local imaginário mas que é perceptível, sabes o que é não é só um... uma cortina de uma cor, de uma cor também pode existir em uma casa mas não são só decorativos, eles também são para utilizar, uma cadeira para sentar, são objetos e cenários que têm a ver com o local onde o corpo está, no sentido de estar na vida, na vida daquele espetáculo, daquela situação, e daqueles personagens, os personagens vivem, e esta coisa dos personagens é uma coisa que veio obviamente da Ópera. Existem personagens na minha Dança, existe também uma coisa que é importante é o movimento, são os movimentos... aparecem por uma razão, há sempre uma razão e isto é muito engraçado. Há uns tempos atrás tempo tive um bailarino que trabalhava na companhia Nacional de Bailados, há muitos anos e que agora já está reformado... e que veio trabalhar comigo e ele disse, “hoje descobri porque que eu tanto queria trabalhar contigo e porque eu gosto de trabalhar contigo, é que pela primeira vez estou a mexer-me e sei porque é que estou a mexer-me, não estou só a fazer arabesque, chassé, pas-de-bourre, porque me disseram que era para fazer mas, este movimento, eu estou a fazer este movimento, porque estou triste, porque ela deixou-me, não é... esse movimento não é por nada”, ou outra coisa qualquer e realmente, é

claro, obviamente que eu já sabia isso mas foi bonito para mim, foi bom sentir a apreciação (percepção) do corpo do bailarino perante o meu trabalho. Traz-me informações sobre o meu trabalho. Para mim era óbvio mas não era tão óbvio qual era a diferença entre mim e os outros (risos) às vezes... isto é preciso vir do exterior, essa comparação vem do exterior também...

KSMM – Às vezes o que nos é óbvio pode não ser óbvio para os outros.

OR - Também não, também não... (risos)

KSMM – Aproveitando esta questão do personagem que a Olga diz que constrói dentro da sua Dança tem o escritor Paulo Cunha e Silva que escreveu o livro “O lugar do Corpo, elementos para uma cartografia fractal” e ele usou, lembrou Fernando Pessoa ao dizer que é possível “outrar”, ousar ser outro, no contexto da Dança...

OR - Foi o Paulo Cunha e Silva que escreveu esse livro?

KSMM – Sim, “O lugar do corpo, elementos para uma cartografia fractal” Paulo Cunha e Silva.

OR - Não sabia ...ou já li? Não sei

KSMM – É interessante, ele fala muito do lugar do corpo e...

OR - O lugar do corpo? É que eu só conheço as coisas do José Gil – assim dos portugueses – e do António Pinto Ribeiro e não ...

KSMM – Na realidade ele não aborda a questão da Dança específica, ele aborda a questão do corpo e do movimento e eu proponho esta questão da Dança, para a Dança. Eu achei interessante e por isso eu inseri em meu roteiro. Ele usa Fernando Pessoa, quando Fernando Pessoa fala sobre o termo outrar, ousar ser outro, e aí vem uma questão, a Dança hoje também está a outrar? Ou melhor, na Dança hoje esse personagem que constrói, ele é também a própria pessoa uma vez que, como a Olga comentou, a coreografia é para mim, é para o meu corpo. Não sei se percebe qual é a ...

OR - Sim, Sim, Sim. No momento em que o coreógrafo dá o espaço para o Bailarino de existir como *persona* criadora, como criador, porque também são criadores, é... não quer dizer que sejam coreógrafos, isto é outra coisa, é e essa questão é muito interessante quando se começa a trabalhar como coreógrafo, começa a trabalhar com bailarinos e pede aos bailarinos que façam movimentos que apresentem cenas que tragam coisas escritas que tragam ideias que tragam música, é... todo esse manancial que é depois junto e que é trazido pelo próprio imaginário criativo de cada um deles, pelas suas vivências, porque também são seres coletivos,

mas o que é verdade é que nenhum deles conseguiria depois fazer o espetáculo, o coreógrafo é que faz o espetáculo total, mais uma vez vamos bater à Pina Bausch e ver que ela não tem 50 coreógrafos ali para ela, tem bailarinos com... muito criativos que apresentam as suas coisas mas se não fosse a mão dela a por tudo no sítio certo, aquilo não era o que era, não era o que é, portanto, só ela, por isso é que não se vai mais conseguir fazer depois da morte dela, não se vai conseguir fazer nada apesar de os bailarinos estarem todos ali, e ela, nesse momento ela quase que não se mexia estava na cadeira não é, mas só ela é que consegue dar traço, importância, o impacto, a força certa a cada uma daquelas coisas porque vem antes do outro ou que vem depois do outro ou antes do a seguir e integra àquela música ou em silêncio ou porque o outro saiu por que senão aquilo não funcionava, há... obviamente que há cenas que funcionam per si, sozinhas, ok, mas como total do espetáculo, é uma grafia também, aquilo é um mapa que se faz, a tal da metodologia, é em relação aos bailarinos que trabalham agora é claro que sim, claro que eles são mais do que nunca cada um deles uma pessoa, deixou de haver o corpo o corpo de baile como o corpo do bailarino, é um grupo e eu trabalhei com coreógrafos assim que me disseram: eu quero um só corpo! E éramos 30, e eu: ai que horror, eu só quero ser eu! E eu já naquela altura já achava que aquilo era horrível o que estava a ouvir, percebia a ideia de querer uma imagem e pronto, umas folhinhas lá do mar e só um, um corpo só, é uma coisa que plasticamente pode ser muito bonito e que tem a ver com os grandes grupos, a massa, eu por exemplo, nesta altura já começava a fazer coreografia quando me disseram isso, e eu isto que nunca o iria dizer a nenhum bailarino porque acho isso horrível e eu isto não quero que os bailarinos sejam, agora não quer dizer que não me interessa trabalhar com grandes grupos e trabalhei toda a minha carreira na Gulbenkian foi assim, só que se estiver atenta a cada uma das minhas peças não há, quase que não há uma peça em que um grupo esteja em uníssono. Eu punha o grupo sim a fazer as mesmas coisas mas com a respiração que eles quisessem e a ouvir a música, a sentir a música da maneira que eles quisessem. Ou então, em uníssono, exatamente ao mesmo tempo, mas de maneiras diferentes. Portanto, nunca fiz de um grupo um corpo só mas sim de grupo uma massa de gente, ok, mas onde tu tens a possibilidade de ver as diferenças de personalidade, da maneira de estar daquele e do outro do outro e do outro porque são pontos num universo que é o palco, não é, não é esta massa. Para mim isso foi importante perceber a tal comparação, isto eu não quero mesmo, então o que eu quero? Eu quero que cada um seja quem é, cada um com a sua personalidade com a

sua cabeça, com a sua maneira de estar, com a sua vivência, com as suas tristezas com as suas alegrias. Então como é que eu vou fazer isso eu vou trabalhar só com um bailarino de cada vez? Não! Eu posso, quero e tenho que trabalhar com muitos bailarinos então fui a pesquisa de como fazer isso e as coisas saíram muito rapidamente que é, por exemplo eu marco o movimento, isto com vinte e tal horas... eu marco o movimento, eles fazem todos o movimento e naquela altura eu ainda não tenho música, por exemplo, então cada um faz o movimento a sua, da sua... pronto com a sua respiração e eu quando olho, gosto muito mais do que se eu trabalhasse com uma música e se os trabalhasse todos em unísono, olho e não acho graça nenhuma, não me mexe em nada, não, vejo assim uns corpos muito bonitos a fazer tudo igual mas de repente, se eu retiro a música e se já não tenho todos em comum e eu vejo é a mesma coisa ou não é a mesma coisa, Uau! Aquilo lá há um caos não ordem que me interessa, pronto, que me mexe e, obviamente o que me mexe em mim é o que eu tenho que fazer não é o que mexe aos outros mas o que mexe em mim. Portanto essa pergunta de, hoje em dia mesmo sem ser para mim eu acho que é isso que a maior parte dos coreógrafos procura até nas audições, o que procura-se primeiro é a personalidade da pessoa depois como é que ela se mexe, qual é a dinâmica, qual é a técnica, qual é a força, qual é não sei o que, mas há aquele que entra na sala e tu sentes qualquer coisa e eu percebo e eu não quero trabalhar com um bailarino sem falar muito com ele, falar não é como dançar é conversar.

KSM - [Passamos para um outro ponto o Corpo tem memória?](#)

OR - Sim! Para mim sim. O corpo só tem memória. Eu acho que tem. Claro que sim, sem dúvida

KSM - [O corpo do bailarino, ele é mais memória ou profecia?](#)

OR - É memória, é muito mais memória. Às vezes e infelizmente ou não? Mas é muito mais memória. O nosso corpo aprende e está treinado para aprender e captar e é essas as primeiras coisas que tu tens que ensinar ao bailarino é memorizar. É uma das coisas mais importantes, memorizar mesmo que seja a memória de tuas próprias sensações de quando estás a improvisar, por exemplo, eu tenho bailarinos que quando eu peço improvisação eles fazem-na, dois bailarinos por exemplo, fazem os dois muito bem, peço aos dois para repetirem tendo a memória do que fizeram um repete quase igual e o outro não sabe onde está, portanto não... a memória não está a funcionar, não funciona bem e pode ser uma memória emocional porque para ligar a uma improvisação qualquer, sobre o tema que for, tu vais a algo teu, uma memória qualquer, e procuras isto no teu interior, saber procurar também,

voltar a procurar este mesmo interior, é... portanto acho que é muito memória. Obviamente nós temos que fazer, temos que avançar sempre, temos que fazer sempre para frente, estar atentos e atentos ao nosso interior e ao exterior não é. Nosso interior também é importante, o que é que o nosso interior sente com esta coisa do exterior. Eu nunca percebi muito bem o que é realmente o exterior, pois não é o exterior mas o que nós fazemos do exterior portanto, é o que o nosso interior faz do exterior, o que o nosso interior faz, observa alguém, observa um... não sei, um velho, um miúdo, um com fome, qualquer coisa, para mim não é aquela imagem, é o que aquela imagem me provoca e eu não quero linearmente por aquela imagem em palco mas sim o que aquela imagem provoca em mim. É como a música, não me interessa estar atrás da música como um gato atrás de um rato, é a memória dessa, que essa... a sensação que essa música provoca em mim, a memória que eu tenho cá dentro e então aí eu vou, se eu quero trabalhar sobre essa música é o que esta música provocou, sacar para fora. Não é a música em si, isto é um bocado difícil de explicar, isto é muito importante porque é muito engraçado. Eu acho que é interessante, isto. Eu uma vez fui convidada a fazer, a coreografar, quatro árias de Bellini (Vicenzo Bellini) todas cantadas por Maria Calas por que era... era um dos aniversários da morte de Maria Calas e era uma coisa para a televisão, e eu ia fazer um solo, tudo bem, fomos escolher as óperas, as árias de Bellini de cada uma das Óperas, foram escolhidas, e uma vez fui para o estúdio e começar a trabalhar, ouço, ouço aquelas músicas e fico com sensações várias, sensações minhas que improvisei durante quinze minutos no máximo e disse: não; ok isto está aqui dentro, a sensação que eu tenho é fortíssima, as sensações que eu tenho com essa sonoridade, com a voz dessa mulher, são fortes tanto de memórias de criança, das óperas, como de mim como mulher, das paixões das dores, ou até de tudo, e então eu não coreografei nada, fui-me embora, tinha que ir para a Alemanha, fui e voltei e não sei o que, e então ia começar as filmagens, começaram as filmagens, era uma semana de filmagens na "Tobis"⁴² cada dia era uma ária e depois havia mais alguns

⁴² A **Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm** foi criada em [3 de Junho](#) de [1932](#), com o intuito de apoiar e fomentar o desenvolvimento do [Cinema Português](#), bem como criar uma uniformidade de processos ao nível do som e imagem, na Europa, de forma a combater o poderio norte-americano. A **Tobis**, acrónimo de Ton-Bild Syndikat (Sindicato do Som e Imagem), contava com um capital inicial de 1.000.000\$00, inteiramente subscrito, dividido em 20.000 acções de 50\$00 cada uma, sede na [Avenida da Liberdade](#), n.º 141 e estúdios na Quinta das Conchas, no [Lumiar](#).

dias para extras e não sei o que, cenário maravilhoso, enorme, duas paredes enormes metros e metros e depois cruzavam de um lado e do outro e etc. etc. e então tudo pronto câmeras, as luzes e etc. e eu pronta e o realizador pergunta-me: então mostra-me lá o que tens para fazer, e eu: não tem nada! Tudo em pânico, o produtor o [?] tudo em pânico tudo reunido, cinco minutos depois pois bem, eu disse: olha, tem sete câmeras aqui, tem microfones, tem... põe a música as câmeras diga-me só para onde é que... até onde eu posso ir a nível de luz e eu vou improvisar e logo se vê. E pronto, e assim se fez e assim se passou uma semana e eu só fiz um "take" de cada coisa e é uma das coisas mais bonitas que alguma vez eu já fiz. E a música estava lá, estava lá a memória dela, inclusive em um dos takes tínhamos uma ventoinha por causa do meu vestido e eu nem ouvi a música, foi mesmo a sensação, as sensações da memória que eu tinha desta música, e é assim que eu continuo a trabalhar, as sensações que eu tenho das músicas e não colar completamente as músicas, eu não sei porque eu estava dizendo isto mas, estava a dizer porque isto faz... todas estas pequenas coisas se distanciam da coisa técnica, mecânica, automática, todas estas pequenas coisas que eu vou dizendo se distanciam disso. São muito mais de uma matéria mais sensível, digamos.

KSMM – *Sim, sim. E nesta sua fala percebe-se que da memória é que vem o novo.*

OR - Exato

KSMM – *Entendi errado ou não?*

OR - Não, não, não. É exatamente isto.

KSMM – *Então posso dizer que o corpo pode..., embora tenha pontualmente a memória, ele também projeta.*

OR - Obviamente que projeta a memória. Projeta e com a memória faz uma série de coisas para frente. Sendo a memória uma coisa que já passou a cinco minutos atrás, ou não. (risos)

KSMM – *Olga, a Dança para si é mais um desejo ou um dever?*

OR - Tem as duas coisas. Tem muito de dever pois a Dança é muito, muito disciplinada não é. [Pausa – meditação]

OR - Tem um grande dever porque é muita, precisa de muita disciplina, em todos os níveis, não é só das aulas diariamente, é preciso muito disciplinada. E é muito duro, é uma profissão muito dura, eu acho. É há uns tempos atrás, há uns anos atrás eu estava em um... uma profissão como outra qualquer, não é, cada vez mais... porque é assim, é uma profissão muito absorvente, então no meu caso, (...)

que vai evoluindo como qualquer outra profissão onde a maturidade e aí já não é como qualquer outra profissão, é... em uma idade muito nova a maturidade do bailarino no sentido muscular e ósseo, das articulações, é aos trinta e tal, ora quando eu chego aos 55 a Dançar, eu já estou em decadência física, com uma grande maturidade mental, é óbvio que isto também acontece em todas as outras profissões, essa luta, só que aqui é cada tendãozinho, cada articulaçãozinha, cada tudo, é portanto, no caso do coreógrafo, no coreógrafo a “mobilidade” a é muito maior não é, mas duas uma ou é um coreógrafo que senta para trás, está sentado e está a ver, ou então deixa de começar a conseguir mexer-se, isto eu digo por que de facto tenho mesmo dificuldades, a mexer-se, quer dizer a coreografar, agora estou a coreografar para a Companhia Nacional de Bailado, e tenho imensas dores pelo corpo todo, e dores que não são aquelas dores boas não é, ah tive a fazer isso hoje muitas vezes, são dores de dificuldade de fazer as coisas, e dificuldade de conseguir acompanhar a evolução e a maturidade criativa, mental e técnica de alguma maneira pensando também que técnica tem a ver com a qualidade do movimento, com as dinâmicas, as dinâmicas também é uma coisa que só se consegue “tardíssimo” perceber e, toda a minha dinâmica então (risos) eu tenho bailarinos que já trabalham comigo há muitos anos e que ainda hoje em dia não conseguem ter uma boa dinâmica do movimento, seja a minha seja a de outra pessoa qualquer, isso é importante, e portanto conseguir conciliar essa maturidade criativa e interpretativa também não é, e... hoje em dia quando subo ao palco, gostava muito que fosse ver Electra, não sei se viu o meu solo – não – em Almada daqui a duas semanas, há um peso, há uma energia, há uma alga que se vai acumulando né nos intérpretes, que entram no palco e que cada vez têm mais segurança, apesar de cada vez estarmos mais inseguros, mas sabe-se como estar, a concentração é muito maior e... uma série de coisas, mas depois disso eu tenho uma pena incrível que é, eu estou no auge artístico e o meu corpo já... já não sei. E para conseguir o que consegue, quer dizer também consigo, até os 55 anos, estar a dançar uma hora, j não é nada mal (risos) pronto, não tenho muito do que me queixar, mas queixo-me, queixo-me porque, pronto eu sinto-me minimamente energética às vezes e é a tensão [e a tensão vai baixar daqui a um bocado estou ótima, até a tarde vai estar, e depois ao entrar já está 8 / 16 – [deveria ter medido, deveria](#) - não, não, não é o meu normal que é 6 /13, mas lá nos Açores fiz espetáculos com isso – [cuide-se por favor Olga](#) – depois fui para o hospital tinha 22, mas não tomava nada, nunca tomei nada – [mas agora...](#) - agora já estou a tomar diariamente, não são estes, estes são SOS, e é tudo de tensão de ansiedade,

portanto não tem a ver com sal, não tem a ver com a minha alimentação que é fabulosa, sou vegetariana, sem sal, não tem a ver com nada é mesmo tensão, basta ter uma entrevista, fazer um ensaio, estar atrasada para uma aula, ter um ensino aberto ao público, ir para o espetáculo – [isso já é suficiente para alterar](#) – é estranho mas, tudo bem não é isso, já fiz para aí três mil entrevistas na vida, até gosto, gosto de conversar – [sim](#) – como estas a ver gosto de conversar – [sim](#) – mas também não foi por causa disto – [ah bom](#) – não, não – [sinto-me menos mal](#) – já aumentou ontem a noite, mas pronto] estávamos a falar nesse caso... [do desejo e do dever](#) do desejo e do dever e que andam a par e passo, andam a par e passo porque obviamente há um desejo uma necessidade muito grande, mas este dever é um dever não é ninguém que nos está a obrigar mas, é nós obrigarmos a nós próprios a ter de fazer certas coisas para conseguir concretizar o desejo, pronto. O que é mesmo muito diferente, ninguém nos está a obrigar.

KSMM – [A Olga já pensou a dança enquanto uma missão?](#)

OR - Não, como missão não penso assim. Às vezes quando falo nisso em relação à missão é brincadeira como por exemplo quando saio a noite e digo: a minha missão é limpar casas de banho, (risos) porque sempre tenho que limpar a casa de banho pois não consigo (risos) isso foi um aparte, uma brincadeira (risos) mas pronto, não, não digo que seja... quer dizer é obvio que é meu percurso de vida, não tenho dúvida nenhuma, é que eu me fiz, a mim própria, e dei ao meu núcleo familiar, ao meu núcleo de amigos e felizmente, consegui dar a muitas outras pessoas não é. Não digo ao mundo porque não cheguei assim até ao mundo, mas a este país, a muita gente, a influenciar muita gente, fiz muita gente vir para a dança, e dou prazer a muita gente e pronto.

KSMM – [Uma questão que começamos a falar um pouquinho atrás e que eu vou retomar agora mais objetiva, a Dança comunica?](#)

OR - Sim

KSMM – [É a sua função?](#)

OR - Não (risos) Comunicar, função de comunicar... Há uma lado que é muito bonito e que é muito bom na Dança que é a beleza, que é uma coisa que eu não sei se já viu aqueles programas o Belo e a Consolação – não – é uma coisa maravilhosa, é o indizível do belo, é quando tu olhas uma coisa tão bela, tão bela, tão bela, que dá vontade de chorar. O Por do sol é uma coisa... Eu acho que a Dança muitas vezes consegue nos levar a isso, e deve ser uma das poucas artes que consegue nos levar a isso. Talvez porque nos dá muito espaço a nós próprios, não é.

Não é como por exemplo o teatro que tem a palavra e nós choramos porque o outro está a chorar, não é isso que eu estou a dizer, isto é clip forçado, é... nada de mal está a acontecer e arrepiamos até ... por aquilo que estamos a ver. Por que será? Também temos a conjugação aí de outra arte que é a música, mas às vezes também pode ser sem música nenhuma, somente o som do corpo que dança, mas o som do corpo que dança não é uma massa muscular, é uma pessoa e essa pessoa trás suas coisas não é, porque que nós as vezes nos apaixonamos por alguém que apenas deu um olhar para nós e ahhhh e é aqui o momento, não abriu a boca, é há uma energia, há uma coisa qualquer, há um movimento, há seja lá o que for, há... por favor faça-me a pergunta outra vez?

KSMM – [A pergunta? Se a Dança comunica.](#)

OR - Pois tem essa... ela comunica, é obvio que comunica mas, tem um lado de prazer individual muito grande, tão grande, tão grande, tão grande que eu acho que nós partilhamos aquilo que nós... o prazer que nós temos. Mas eu, isso acho que, a certa altura, é a mesma coisa, por haver necessidade do próprio artista na comunicação, quer dizer, não é comunicação e auto análise, o máximo de comunicação que existe, aqui cá para dentro é uma auto análise eu fiz isto porque fiz isto, isto é a primeira coisa não é, sim a nível de comunicação eu tenho, isto é horrível dizer, já tive em vários momentos em que eu acabei de fazer uma peça no estúdio e pronto, apeteceu-me de começar outra e não ter que o apresentar ao público, não ter que comunicar, portanto não tem que ter uma comunicação, então é obvio que não faz sentido não é, não faz sentido por quê? Não faz sentido porque é preciso ganhar dinheiro, o teatro está aberto, o público vir, é preciso pagar os bailarinos, mas para mim fazia todo o sentido, não teria que partilhar, meu prazer foi tão grande em fazer e eventualmente em partilhar com os bailarinos, e eu não senti a necessidade de o mostrar. Portanto não senti necessidade de o comunicar. Foi só uma coisa self (riso) um bocadinho masturbação, é óbvio que é um bocadinho masturbação, mas já passei por momentos assim. Portanto eu... por outro lado adoro estar em frente ao público, eu a dançar, eu a dançar não me faz sentido sem me mostrar, hoje em dia por outro lado, também danço algumas vezes em casa sozinha, por puro prazer, o que é muito bom.

KSMM – [O corpo lhe permite isso?](#)

OR - Sim, sim, à noite danço muito e faço outras pessoas dançar, e mexes o pescoço e já há uma hora que estou a olhar para si e não mexes o pescoço (risos) só estás assim, porque é que não mexes o pescoço, mexes o pescoço um

bocadinho (risos), fica com outro ritmo está a ver? Também pode fazer assim e outra assim (risos) e pronto, nós perdemos um bocado da dança tribal, da dança entre nós, perdemos isso não é, da dança que há entre nós que está aí, a rapariga está a olhar, está a ver, é uma comunicação entre pessoas ou o exacerbar de teu próprio prazer de teu próprio corpo ou ter de... ter de mostrar. Obviamente que ela hoje em dia é muito comunicativa, tem que ser mesmo.

KSM – Humberto Maturana é um dos autores que eu tenho estudado e ele fala que não é a agressão a emoção fundamental que define o ser humano, mas é o amor. Se ao transpor isto para a Dança e se acredito que o corpo presentifica a Dança eu posso dizer que a Dança é a expressão corporal do amor.

OR - Não. Quer dizer sim, pode mas eu não concordo. Quer dizer, não é que não concordo. Eu acho que... por acaso esse tema eu já não toco há muito tempo mas eu já cheguei a dizer que o amor é lá para minha casa, aqui eu talvez falo de paixão, de desejo, paixão porque, para mim, individualmente eu trabalho muito a tristeza, a angústia, a saudade, estas três chegam, em grupo eu trabalho a agressividade, em duo eu trabalho a paixão, o confronto, o desequilíbrio, no amor, por exemplo eu sempre chamei ao Vasco Alencar, é a coreografia dele que diz do amor, aquilo e da coisa mais... é o amor, é tão poético, tão lírico, é assim uma coisa uffff... acho que lhe faltava um pouquinho mais de paixão mais de conflito, às vezes falta-lhe conflito mas, para meu gosto, ele está muito bem onde está e gosta de fazer o que faz o que é ótimo, mas eu acho que ele trabalhou toda a sua vida o amor, acho que é uma coisa a trabalhar, é uma ambiência, mas não é a única, e eu sempre tive muitas dificuldades em trazer isso para, para... quer dizer a não ser o amor no sentido muito lato mas, não é para mim opção, não é prioritário, aliás eu trago muito para o meu trabalho um bocado o exorcismo, as minhas preocupações os meus fantasmas, eu trago as coisas más, há muitas coisas más que eu trago, que eu não gosto, que gosto mesmo de temas ahn... como a morte por exemplo, coisas que me fazem... não tenho lá muito boa relação com a morte, já tenho melhor pois já tive pior, mas ir buscar temas que te preocupem que te... pronto que te preocupem, o amor não me preocupa. O amor é coisa boa e eu até costumo dizer o amor que trás um pouco de felicidade e eu na felicidade raramente crio, não há conflito, é horrível não consigo fazer nada, é o pior momento de produção para mim, não quer dizer que eu tenha que estar triste nem nada disso mas não naquele estado de felicidade... não. Há que ter outras coisas e aí sim, aí sim aparece o papel de comunicação da Dança. Quando exorciza-se uma série de coisas, eu exorcizo imenso e mais a dançar

do que a fazer a Dançar, mas a fazer dançar também, depois há o lado da comunicação.

KSMM – *Olga se eu lhe pedisse para adjetivar o corpo para a dança contemporânea hoje seria possível?*

OR - Assim, um adjetivo só?

KSMM – *Um, dois, três ...*

OR - É complexo adjetivar assim as coisas porque eu acho que as fecha, que as limita, e quer dizer ou os limito a duas coisas mas não sei se são duas ou três, mas poderá ser exatamente esses os adjetivos limitado, aberto.

KSMM – *Ilimitado ou limitado?*

OR - Ilimitado, aberto, complexo, é super complexo é confuso, porque quanto mais trazemos a pessoa que está cá dentro para fora mais complexo é, pois é tudo muito complexo, cada um de nós não é. Depois, como pode imaginar, devia ter havido coreógrafos que só trabalharam com os corpos e talvez nem sequer soubesse o último nome da pessoa com quem estiveram a trabalhar, e talvez nem o primeiro, não souberam nada da vida destas pessoas, portanto onde estas pessoas estavam, havia uma barreira não é, e isso quer dizer se trabalhava assim a pessoa também não dá muito mais do que isso não é, um ambiente esquisito, não era um ambiente bonito. Portanto neste momento essa complexidade que existe em cada bailarino e às vezes é uma confusão. Eu exijo deles, eu peço, eles trazem as coisas, suas vivências e depois de repente eu tenho um saco cheio de coisas muito complexas para gerir que não são só corpos, pernas, braços, não é só os corpos não são, são os conflitos de cada um deles, são todas as coisas que depois vamos discutir e vamos concluindo para cada um diferente e que eu inclusive posso puxar mais pela personalidade desse, por esse lado, mais para aquele lado, este personagem fica melhor a este ou aquele, etc. É para mim neste momento, um corpo no sentido físico o invólucro do que é a pessoa e a pessoa em si é tão importante, para mim como intérprete, quanto o outro. Fifty fifty, um não vive sem o outro. Obviamente mas, eu podia dizer não, eu não quero saber se a pessoas é assim ou é assado, se tiver uma técnica fantástica, não. Não me chega, não me chega porque há sempre um lado que me falta ou um lado que eu não tenho, só se eu me enganar a mim própria, que aquilo que eu própria não vejo pela técnica, vejo pela personalidade de cada pessoa, o que ela sabe o que ela está a viver, seus conhecimentos, portanto é aquela pessoa em si. Pronto, depois a técnica foi adquirindo e tem e o talento e a qualidade do

movimento essas coisas todas, não é? Mas... mas eu preciso da pessoa, preciso de ir lá, lá aos órgãos e trazê-lo cá para fora.

KSMM – [A Dança Contemporânea é a vivência da complexidade](#)

OR - É uma forma de viver essa complexidade, é uma forma de viver essa complexidade.

KSMM – [Olga, muitíssimo obrigada.](#)

Paulo Ribeiro

Entrevista a Paulo Ribeiro realizada em 01 de Junho de 2011 nas dependências do Teatro Viriato - Viseu, Portugal 14:30hs.

KM – Paulo gostaria de lhe agradecer pela disponibilidade em poder participar deste estudo e contribuir com suas percepções com o seu conhecimento na área da Dança e... muito obrigada. (risos)

PR - Não tem o que agradecer.

KM –Então vamos começar. Paulo a questão que eu coloco para iniciarmos esta conversa tem a ver com o corpo, mais especificamente, esta compreensão do corpo no universo da Dança, a compreensão desta corporeidade. Sabemos que o século passado pode ser considerado como o século do corpo o século da Dança em função inúmeras novidades, linguagens e questões que foram surgindo. Passamos dez anos deste novo século, será que esse corpo, ele ainda está em evidência como estava no final do século passado? Como o corpo hoje é percebido pelo Paulo no mundo da Dança.

PR - Pois não sei, é uma questão complicada e... pronto, eu costumo realmente... não é, digamos que não é o meu objeto de estudo e nem, nem... nós quando estamos embrenhados naquilo em que fazemos acabamos por ter prioridades que não... acabamos por não olhar assim...e o olhar passa a ser assim um bocado mais superficial. Mas uma das coisas que eu acho notória e flagrante é que por exemplo na metade do século passado o corpo esteve muito presente e havia vários corpos na Dança e havia o corpo teatral, havia um corpo muito racional, um corpo de novas experiências, havia... havia sobretudo uma espécie de vontade de explorá-lo ao máximo, de ir na direção... esta coisa surpreendente que o corpo acaba por não ter limites, nós somos feitos desta coisa direita, temos duas pernas e dois braços, um tronco, uma cabeça e depois tudo o que este corpo pode fazer é espantoso não é, e nada... se nós olharmos para as técnicas de dança e para as linguagens dos coreógrafos mais marcantes, todos os corpos são diferentes, quer dizer, todas as linguagens coreográficas são diferentes por aí a fora, agora o que eu acho que esse século, esse novo século tem tido, tem tido é uma espécie de negação disto tudo. É... esta questão dos conceitos do conceito atual da negação do movimento da negação da Dança de ir pelo não dito é... essa moda mesmo e se nós olharmos, de repente eu acho que agora aí, esta situação já esta a inverter outra vez,

o corpo já está a voltar, mas digamos que o final do século XX princípio do século XXI para mim foi muito marcado pela negação do corpo, pela não dança, pela ausência, pela vontade de fazer sem, inclusive, depois também é muito interessante de ver, que a Dança perdeu “intelectores” (sic), pessoas que a defendiam durante este milénio, quer dizer, houve companhias que sofreram grandes sacudidelas inclusive pessoas tão famosas e tão conhecidas como o Forsythe por exemplo que esteve na iminência de deixar de ter uma companhia, depois a coisa lá continuou mas de uma outra forma, nós hoje em dia estamos, por exemplo, o Nederlands Dans Theater (Netherlands Dance Theatre)⁴³ que era uma companhia fantástica sob a direcção de Jiří Kylián⁴⁴ tinha três companhias dentro da própria companhia portanto tinha o Júnior, a companhia Main Company, portanto a normal, e depois tinha a III, portanto a I a II e a III, a II é a de jovens a I é a normal e a III é a de pessoas com mais de 40 anos, que eram fantásticos. Por volta de 2005, 2006, aboliram, terminaram com a III e agora estão a se preparar para tornar a Nederlands Dans Theater, em vez de uma companhia Nacional uma companhia Regional, o que é um atentado enorme, sem falar no Ballet Gulbenkian, aqui em Portugal, nosso caso específico portanto, e eu acho... aliás, nós olhamos para a questão da dança e quando se vêm estes conhecimentos que se fazem em termos público na comunicação social e isso e aquilo, a Dança é sempre esquecida, ou seja a Dança é realmente um parente pobre, portanto é um corpo que querem apagar, e eu acho que, de uma forma ou de outra os próprios criadores apagam-no, começam a negá-lo e achar que as coisas devem passar por um mínimo, pela versão mínima das coisas e digamos que as tutelas do poder, o poder político e por aí afora também eles próprios começam cada vez mais é... porque a dança como não é comercial, quer dizer a maior parte não é comercial, está ligada a uma linguagem de autor, própria e etc. etc. e está ligada muito às experiências, às descobertas, etc. é portanto, pode ter digamos, em termos de grande público, uma maior ou menor dificuldade porque às vezes ela consegue chegar ao grande público também, tem é que ser enquadrada neste sentido mas, por essas razões e como esse século estar cada vez mais... esse novo século é um século triste, acho que é muito feio, muito tecnocrata, muito materialista, muito de massas, muito no sentido das grandes multinacionais e não do

⁴³ **Nederlands Dans Theater (NDT)**; literal translation, **Netherlands Dance Theatre**) is a Dutch [contemporary dance company](#). NDT is headquartered at the Lucent Danstheater in [The Hague](#). In addition to the Lucent Danstheater, NDT performs at other venues in the Netherlands, including [Amsterdam](#)'s Het Muziektheater and [Nijmegen](#)'s Stadsschouwburg.

⁴⁴ (1975–2004), the second artistic director, brought unprecedented recognition and success to NDT. His time as artistic director was from 1975 to 1999, and after he stepped down as artistic director, he remained with NDT as chief choreographer and artistic adviser

pequeno artesanato, da pequena procura solitária etc. Acho que cada vez mais as pessoas são carneiros mas não percebem e só se fala em públicos, públicos, públicos e por aí afora e não em um público, portanto eu acho que esta é uma das razões que faz com que realmente o corpo neste novo milénio está a ser completamente amordaçado, asfixiado, e por aí afora.

KM –E isso se reflete na dança hoje?

PR - Eu acho que reflete completamente, nem que mais não seja, logo a partida na sua própria sobrevivência, normal, a sua sobrevivência de poder fazer espetáculos, de poder dar-se a conhecer, de poder internacionalizar, etc. etc. etc. porque, ainda por cima, o que está a acontecer hoje em dia também é, uma vez mais, ou são os grandes, grandes, grandes, inquestionáveis, que estão dentro de uma malha, de uma máquina de vendas, de uma máquina de circulação brutal e então são sempre os mesmos a andar, são sempre os mesmos a fazer, não há espaço, para a... até há uma coisa estranha que é... há, digamos um comércio e circulação para os nomes, para a nata que está em cima há para os emergentes, ou seja para o açúcar no leite, mas não há para o leite, então isso no fundo, quer dizer as pessoas que não são emergentes, nem tão completamente na nata nem trabalham com espetáculos, são as que têm mais dificuldade e que, por isso que em Portugal toda a gente tem dificuldade porque em Portugal nós não temos se quer uma diplomacia que é cultural a funcionar. Eu agora, por exemplo, estive no Théâtre de la Ville⁴⁵, em Paris com as minhas peças da Gulbenkian que eu passei para uma companhia francesa que se chama Ballet de Lorraine, isso no Théâtre de la Ville foi um sucesso total, tive durante cinco dias, 1.200 pessoas por noite, pessoas em pé, mas não houve... por parte de Portugal eu não tive um embaixador que fosse ver a peça, não tive ninguém da tutela, ninguém, ninguém, ninguém, nada, como se não tivesse acontecido, portanto não houve esta diplomacia cultural que por exemplo os

⁴⁵ Paulo Ribeiro Choreographer Ballet de Lorraine Company *White Feeling / Organic Beat* 15-18 April 2011. With Paulo Ribeiro, the Ballet de Lorraine successfully treads the paths of a dance both generous and tersely energetic. Although the Portuguese choreographic scene is in full bloom, it is rarely presented in France. Yet one of its most eminent representatives, **Paulo Ribeiro**, has received a wealth of awards. He was artistic director of the Gulbenkian Ballet from 2003 to 2005. *White Feeling* and *Organic Beat* were precisely created for this prestigious Lisbon company and the **Ballet de Lorraine** has judiciously chosen to revive those two pieces marked by an ample and dynamic creative force. In *White Feeling*, ten dancers in black trousers and tee-shirts, accompanied by the four accordionists of **Danças Ocultas**, engage in powerfully tonic virile jousts. In *Organic Beat*, a piece for thirty performers, Paulo Ribeiro has chosen lesser known compositions for percussions by **John Cage**, which become the seismic smithy for a choreography all flesh and sensuality. Somewhere between architecture and painting, Paulo Ribeiro's dual design punctuates the geometry of movement with vigorous slashes and generous flashes. The Ballet de Lorraine's dancers exalt festively this contemporary repertoire.

franceses são muito bons a fazer, que os alemães são muito bons a fazer etc. até os ingleses, nós é espantoso, nada. Inclusive rádios portuguesas não houve ninguém que se interessasse, rádios portugueses que em Paris há imensas, ninguém ligou nenhuma o que é lamentável. Portanto a dança não está no mainstream a Dança é assim uma coisa que passa completamente ao lado, marginalizada, e isto faz com que ferramenta da sobrevivência, eu acho que a sobrevivência da dança e desta arte está completamente posta em causa, porque ainda por cima quando se trabalha só com os mainstream, os mainstream são, são reféns daquela máquina, portanto acabou, acabou de... já não há digamos, apanha uma receita, produzem esta receita e já está. Portanto acaba por se uma coisa totalmente comercial e acaba por ser mais uma multinacional uma vez mais, e não é aquele trabalho mágico de pesquisa de dúvidas, etc. não as coisas são lançadas um bocadinho..., eu acho que aqui, cada vez mais está a perder a personalidade no meio disto tudo não é.

KM –No processo de trabalho do Paulo, sabe-se que passou por um período... teve um contacto com a dança Clássica, depois a contemporânea, enfim neste processo, o que fica marcado da questão da corporeidade neste processo. Hoje percecionas este corpo e maneira diferente do que quando iniciou, percecionas o corpo do bailarino de maneira diferente do que quando iniciou como criador?

PR - Pois, quer dizer o clássico, eu passei pelo clássico, eu nunca dancei clássico, só passei em termos de formação e por aí a fora e pronto, no fundo eu tive sempre uma relação assim com o corpo, acabou por passar várias técnicas várias coisas começou com o judo, judo né, portanto a Dança só foi aparecer muito mais tarde, agora o corpo esteve sempre muito presente na minha vida, em relação a mim próprio isto hoje em dia há uma série de coisas que se misturam porque eu já tenho 50 e tal anos e é uma série de coisas que eu não posso se quer comparar ou imaginar como era com trinta, Agora em relação ao bailarino, as pessoas com quem trabalho, acho que o facto de ter passado pela técnica e de ter tido várias técnicas e também, quer dizer, há um lado psicológico de psicólogo quando olhamos para uma pessoa que temos a frente que é tirar o máximo partido dela não é, e acho que esta questão do saber ver, olhar, aquilo que nós passamos tem a ver com a diversidade de aprendizagens, eu acho que é muitíssimo importante os corpos passarem por várias experiências, como uma pessoa que faz contemporâneo hoje em dia, eu acho importante essa pessoa que faz contemporâneo ter passado por uma formação clássica forte, por uma formação contemporânea forte, moderna, por artes marciais, por hobbies lá fora sei lá, correr, nadar, saltar, portanto tudo o que é, tudo o que é

conhecimento da forma como nosso corpo se pode adaptar a várias realidades e esse conhecimento maior que nós temos dele próprio melhor, uma viagem daqui para Lisboa de mota é uma experiência física também importante não é? (risos)

KM – E a técnica nesse processo todo, ela é importante para si?

PR - A técnica é essencial. A técnica é, completamente, essencial. A técnica é isso que nos permite ser versáteis, é poder aproximarmo-nos de várias linguagens, sermos lúcidos em relação a uma série de coisas e a técnica é a consciência de si próprio, é a consciência do corpo não é. Sem consciência um corpo é incapaz. Porque o que vai fazer? Vai fazer aquilo que está habituado, portanto reproduz sempre e é sempre igual a si próprio e isso não é o corpo do intérprete não é? Portanto a técnica é essencial, fulcral, é como ... não sei, como a educação, conhecimentos, por aí afora, não há escapatória possível.

KM – Alguma técnica específica para a Dança contemporânea atual que você pensa ser imprescindível ao bailarino ou não? Ou qualquer técnica?

PR - Não, eu acho que são “Técnicas” eu acho que para a Dança contemporânea não há nenhuma técnica só, por si valer, quer dizer, são técnicas, cada técnica tem uma função específica, e eu acho que é importante passar um pouco por todas é... é interessantíssimo para um bailarino contemporâneo passar por Cunningham porque lhe dá, dá-lhe uma noção de... a tal questão do clássico, o clássico é bom porque nos dá um certo virtuosismo, uma consciência física de nós próprios mas em relação às linhas não é, em relação, digamos, à forma como nós nos escrevemos no espaço, mas é sempre muito regular. O Cunningham já desdobra isso completamente, tem imensos conceitos da forma como nós nos inscrevemos no espaço e depois tem contagens, coisas difícilimas, e depois em termos de reprodução do corpo a dificuldade, o virtuosismo é realmente preciso uma grande formação para isso. Agora, temos outras técnicas, sei lá que também são importantes como os realese os contactos a própria técnica Limon também é importante é... hoje em dia há coreógrafos que já têm sua própria técnica a partir da experiência que tiveram mais vasta e que foram codificando as suas coisas e no fundo acabam por ter uma técnica que é um pouco um... um somatório e uma resolução das várias, daquelas várias técnicas que foi passando ao longo da vida, portanto eu não acho que haja uma técnica, há sim várias técnicas, aliás se nós olharmos para as grandes escolas de Dança, na minha altura havia o *Mudra* do Bejart em Bruxelas, agora, por

exemplo, a escola da P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios)⁴⁶ de Anne Teresa De Keersmaeker que funciona muito bem e, se nós formos ver, eles não têm..., eles aprendem milhares de coisas até percussão eles aprendem e... portanto são técnicas, nós temos que ter é uma aprendizagem vasta e não uma unidirecional.

KM – [Paulo, o escritor Paulo Cunha e Silva, em um de seus livros o lugar do corpo ele relembrou Fernando Pessoa quando este diz ser possível outrar, ser outra pessoa, na Dança, o bailarino, ele chega a outrar, ele é uma outra pessoa ou ele descobre outras facetas dele mesmo ao dançar?](#)

PR - Eu acho que o interessante é..., as duas, as duas funcionam. Eu acho que ele descobre outras facetas dele mesmo ao dançar certamente mas ele pode tornar-se outra pessoa depende do coreógrafo que ele tem a frente, depende das exigências que lhe são dadas, depende de sua própria capacidade de se desmembrar, não é, agora os muito bons intérpretes conseguem outrar sim, e é completamente possível, como o ator não é, é exatamente a mesma coisa que acontece com o ator.

KM – [A Dança contemporânea hoje, ela objetiva mais o outrar ou o bailarino buscar alguma nova faceta dele próprio dentro da Dança?](#)

PR - Eu acho que a Dança Contemporânea hoje raramente vai outrar. Muitas vezes fica ... já não é mal quando vai em busca de uma nova faceta em si próprio mas a maior parte das vezes o que acontece com a Dança contemporânea hoje é nenhuma coisa nem outra, que é ser completamente passiva, e ir completamente de encontro da natureza de cada um e pô-la assim, crua, e... e é por causa disso que eu acho que houve aqui uma série de enganos em relação a Dança porque há muitos... há certos facilitismos, eu diria até um certo charlatanismo porque há muita gente que não tem vocação para ser coreógrafo nem tem vocação para dançar, não sei se ... de vez em quando nós vemos pessoas a Dançar que mais valia estar em casa a fazer culinária ou qualquer coisa do género porque não tem técnica nenhuma, não tem conhecimento, mas é... como tudo é permitido ou durante um período... eu acho também o que está a acontecer hoje em dia, desse cansaço

⁴⁶ PARTS was founded in 1994 by choreographer Anne Teresa De Keersmaeker and Bernard Foccroulle, director of the national opera De Munt/ La Monnaie. Under its new director Peter De Caluwe, De Munt/ La Monnaie has continued its structural partnership with PARTS. See www.demunt.be for more information on its activities.

Anne Teresa De Keersmaeker has been the director of PARTS since 1994. Her artistic vision and work, developed since 1982, are a permanent source of inspiration for the pedagogical program of PARTS. For more background on the program, go to the [presentation of the school](#). For more information on Anne Teresa De Keersmaeker's choreographic work and the Rosas company, go to www.rosas.be

enorme da Dança e de por a Dança marginalizada é porque passamos muitos anos a apresentar espectáculos de Dança que eram uma “seca” terrível, que tinham um conceito vazio por trás, ou um pseudo-conceito, em que as pessoas realmente se fartaram completamente desta linguagem e agora a rejeitam por causa disto. Quer dizer, a dança quando... justamente quando falamos do século passado, quando ela teve aquele crescente enorme ela vinha, quando falamos da Marta Graham, de sei lá, mais uma vez Limon, Canningham, os coreógrafos franceses da nova geração as Maguy Marin, os Gallotta's (Jean-Claude Gallotta), os Dominique Bagouet, etc. e... Decoufflé, por aí afora, quer dizer todas essas pessoas, e depois vamos aos grandes nomes os Forsythe, Pina Bausch, etc. Todas essas pessoa tinham linguagens muito fortes por trás, tinham conceitos, tinham até, algumas delas até teorizaram, portanto há teorias sobre aquelas técnicas, as coisas assentavam em uma base fortíssima, portanto, em um conceito fortíssimo e uma coisa que depois se fazia escola, se desenvolvia, etc. mas detrás de tudo isso havia realmente algo muito sólido. Ultimamente e no final, portanto entre os anos 90 (1990) e o princípio desse século, 2000, dois mil e tal começou a acontecer foi: cada um fazer o que lhe dá na real gana, achar que tudo é possível e que qualquer pessoa pode ir para o palco. Até, inclusive muitos coreógrafos, muitas pessoas tornaram-se coreógrafos porque não arranjava trabalho como bailarino, outras pessoas então... ninguém lhes dava trabalho, quer dizer, ninguém gosta de mim, da minha linguagem, ainda por cima esta coisa muito pouco modestas, ninguém gosta de minha linguagem então eu vou fazer as minhas próprias coisas, porque eu tenho minha linguagem própria e o que tinha não era nada, o que tinha era desconhecimento, e era vazio, mas achavam que esse vazio era o princípio do génio. É... e realmente foi se dando porque sempre há esta cena enorme dos programadores de descobrir emergentes, novos talentos, e então qualquer espirro que uma pessoa dava dizia-se logo que era um emergente então vamos, vamos tentar promovê-lo e acho que fizeram um bocadinho de absurdos com isso e aliás isso foi muito, muito contraproducente em relação à Dança. Eu até lembro, quer dizer uma anedota aqui, que aconteceu aqui, só para ver ao ponto em que isto chegou, havia alguém, eu já não me lembro muito bem se era no pénis ou se era nas axilas onde era, alguém que fazia o espetáculo e o que fazia era depilar-se, eu tenho impressão que era a zona púbica, é... depilar a zona púbica durante o espetáculo, só que a pessoa esqueceu que ia ter quatro espetáculos em vez de um, portanto, um aguentava e como era quatro acabou por arrancar, acabou por estar a arrancar os pelos todos, isto era, portanto isto era Dança Contemporânea, isto é

patético, não é, isto é completamente patético, é claro que uma coisa destas podia acontecer se houvesse mais coisas a acontecer a volta e que realmente justificasse aquilo, agora aquilo só por si não há nada, não é, é coisa, o princípio básico da sugestão e da universalidade da metáfora e da poesia e por aí afora, mas não, quer dizer, é nulo é nulo, e... eu acho que se tem andado muito por aí e a pergunta era sobre o que? Eu já não me lembro?

KM – *Estávamos a falar da representação, da interpretação, do outrar e do ser ... é, exatamente, e a nossa conversa é isso mesmo, deixa-se levar e, deixa ela ir, mas eu acho que fechou aquela questão e vou buscar uma outra...*

Para o Paulo, o nosso corpo, o corpo do bailarino tem memória?

PR - Completamente. Tem, tem, tem, completamente. E aliás é isso que faz com que certas pessoas possam dançar durante muito tempo.

KM – *Esclarece para mim, como essa memória se manifesta.*

PR - Essa memória se manifesta pelo conhecimento que nós temos de nós próprios. Portanto onde é que vamos buscar energia para tal coisa onde é que nós enfatizamos, o que é que nós enfatizamos do movimento, a tal questão da qualidade do movimento, a qualidade do movimento é uma questão de memória que é aquilo que nos identifica, a forma como nós podemos abordar coisas mais ou menos difíceis, mais ou menos virtuosas, quando já passamos por elas no passado e as sabemos desenvolve e é, digamos, quando há a saúde, esta questão da memória é que faz com que haja maior longevidade em Dança, quer dizer conseguimos ver..., Dominique Mercy por exemplo, Dominique Mercy da Pina Bausch que tem 63 anos e continua a dançar muito bem, ele dança, dança como dança por causa desta memória, senão seria completamente impossível, porque aliás, o corpo já não vai a certos domínios, já não faz certas coisas mas consegue desviar para outros lados e ele consegue mesmo executar certas coisas virtuosas por, justamente, por causa desta questão da memória que transporta que o acompanhou ao longo da vida toda.

KM – *O corpo do bailarino é mais memória ou profecia, no sentido de projectar alguma coisa no momento da Dança.*

PR - Pois eu acho que é conforme a inspiração, conforme o momento, conforme o dia é... mas eu acho que é um misto das duas coisas completamente, quer dizer, é uma mistura, é uma completa mistura e a profecia é aquele momento mágico, que é o movimento de repente... a profecia é aquilo que faz com que uma pessoa sobressaia, quando vemos um dueto, duas pessoas a dançar ou uma multidão a dançar a fazer uma coisa de grupo e de repente só olhamos para uma

pessoa não é, essa pessoa tem uma qualidade de movimento em alta que a transcende, tem algo que a transcende os outros e isso é a profecia, aliás podemos por exemplo, pensar no Baryshnikov, é... eu vi Baryshnikov há uma série de anos no CCB, eu já o conhecia, quer dizer conhecia só de filmes etc. etc. e depois houve uma vez que apanhamos uma grande bebedeira juntos e (risos) conheci-o mais na rua e foi muito engraçado aquilo e a nele e eu e aqueles jantares que começam com fondú de queijo e não sei o que e vai servindo vinhos brancos e depois vodkas (risos) e já está tudo a rir e é fantástico enfim, é... mas o Baryshnikov quando veio aqui dançar ao CCB, era espantoso de ver, quando o víamos dançar com os outros, até muito mais novos, ele tinha sempre qualquer coisa, ele tem sempre aquela profecia justamente, e depois tem a memória do corpo que faz com que ele continue a ser um virtuoso com cinquenta e tal anos, sessenta anos na altura, ele tinha quase sessenta anos, continuava a ser fantástico, portanto, é realmente esta mistura.

KM – [Um pouquinho sobre Dança. Ela comunica? A Dança comunica? É a função dela?](#)

PR - Eu acredito que sim, é por conta disso que eu trabalho, quer dizer, é isso que me interessa na Dança e se ela não tivesse essa função, qual seria?

(risos)

Não, ela tem que comunicar, tem mesmo que comunicar pois, justamente quando não comunica deixa-nos (apáticos)

KM – [Existe Dança que não comunica?](#)

PR - Eu já vi muitas, já vi muitas que ... que sai daí a achar, a achar... é a questão que abordamos há pouco, que há muita, muito, muito, muita complacência em relação a si próprio etc. etc. etc. e realmente há muita gente que, tenta, que faz dança mas não tem nada para dizer e isso sente-se logo, infelizmente há muita, mas como também nas outras artes há, não é. Também há muita música que não comunica, e por aí fora... a música na maioria das vezes é mais difícil porque a música cria sempre uma... mas é...

KM – [Vamos falar de criatividade. Como cria-se hoje na Dança.](#)

PR - Cria-se em função de cada um não e, eu acho que é uma linguagem de autor e grande... é verdade que por exemplo, às vezes há movimentos, há movimentos, quer dizer é... se nós pensarmos, no passado, por exemplo, a linguagem do Jiří Kylián, havia uma série de coreógrafos a tentar, o próprio Vasco Wellenkamp aproximava-se muito dessa linguagem, depois por exemplo, imagina a maior parte das pessoas a saírem do Ballet Gulbenkian, a princípio começaram a

coreografar e coreografavam todas à maneira do Vasco Wellenkamp, hoje em dia também, estas coisas dos conceptuais, há muita gente a criar arte conceptual em que nós não sabemos quem é quem, quer dizer, perde-se a identidade não é? Nós olhamos para o trabalho de uma pessoa e não sabemos se este podia ser, dentro daquela linha conceptual, podia ser qualquer um deles e... e pronto, portanto agora a questão da criatividade realmente existe no sentido de que cada... há uma assinatura também não é, quer dizer, claro que nós... vemos a Pina Bausch, vemos o Forsythe, sei lá, aqui em Portugal também a maior parte das coreógrafas são bastante reconhecidas portanto, cria-se, cria-se e é uma preocupação dos verdadeiros coreógrafos.

KM – Hoje, talvez não como tendência, mas é possível perceber hoje dentro desta questão da criatividade, um trabalho mais voltado para uma criação individual ou uma criação coletiva? Não sei se me faço entender.

PR - Há sim. Também tem esta questão da... Sim é... Pronto. Há pessoas que só trabalham de forma coletiva, portanto escrevem, escolhem os seus intérpretes, escolhe os seus intérpretes a dedo, é muito importante o conhecimento que têm uns dos outros a forma como, e depois vão resolvendo, eles são no fundo uma espécie de mentores ou organizadores daquela energia comum e... o coreógrafo está ali um pouco para desafiar aqueles intérpretes e para guiar um bocadinho e para tirar o melhor que eles têm e etc. por exemplo o que acontece com o Alain Platel cria assim, acho que o Alain Platel nunca sai de uma cadeira, nos ensaios está sentado em uma cadeira durante três, quatro meses, e vai tirando notas e vai fazendo perguntas aos intérpretes e os intérpretes vão propondo, propondo, propondo, onde ele vai organizando aquilo e vai saindo a peça, há outros autores, eu pessoalmente trabalhei assim, talvez, uma vez ou outra mas, muito pouco e... e pronto, quer dizer, não consigo trabalhar de forma coletiva porque a maior parte das vezes não me identifico também com as propostas que me são feitas, e tenho uma forma de olhar para as coisas que ... pronto, que é própria que me é, e que é uma ditadura sobre mim próprio no fundo, e eu acho que isso também é importante que assim seja não é, a assinatura está lá de uma forma ou de outra está lá, quer dizer uma peça do Platel, sabe-se que é uma peça do Platel, mesmo que ele não seja muita dirigista ou coisa do género, as minhas dá para reconhecer sendo eu bastante dirigista, mas pronto, quer dizer, mais uma vez essa questão do coletivo ou do individual não se encomenda, também não é um método de trabalho estanke eu acho que os próprios coreógrafos como estão sempre, os coreógrafos são sempre

muito permeáveis às pessoas que têm a frente não é. Portanto, os processos da criação nunca estão fechados, é algo que está sempre a renovar, está sempre a procurar, esta sempre a afinar e por aí afora, e neste sentido uma pessoa que é individual hoje pode ser coletiva amanhã e vice-versa e portanto isto está sempre em movimento, cada vez mais.

KM – *A improvisação hoje na Dança contemporânea, acredita que seja uma característica desta Dança?*

PR - Isto também serve para alguns, isto também serve para alguns sim, mas é uma característica grande, cada vez mais pessoas trabalham desta forma, mas há outras que não, mais uma vez, e há outras que até misturam portanto que há... agora a improvisação ser uma característica forte, é, mas é uma coisa que já existe há muito tempo também, os americanos já o faziam portanto, ou até improvisar segundo certos moldes não é? Fazer a linguagem rígida do Cunningham não excluía, não excluía depois a improvisação, só que eles improvisavam dentro daquela técnica, dentro daquela maneira, como no Forsythe a mesma coisa por ai afora, portanto eles tinham uma linguagem, tinham um léxico, tinham um vocabulário, todos falavam inglês, e eram nessa base que eles improvisavam. Portanto não é uma coisa completamente solta, fora de contexto.

KM – *Ou seja, às vezes fala-se em improvisação e imagina-se estar a falar de algo que surge do nada. Não é neste sentido, a improvisação ela tem a sua razão de ser.*

PR - Tem um âmago, é claro. A improvisação tem uma alma forte.

KM – *Falando em alma, vai aqui uma questão bem subjetiva. A Dança para o Paulo é um desejo ou é um dever?*

PR - Agora já é as duas coisas. Ao princípio era um desejo muito grande, quando comecei era... era um desejo enorme! Agora já é um dever porque... porque é uma condição de vida, não é. Uma condição de vida no sentido em que eu estou constantemente... estou constantemente a trabalhar para ela, estou constantemente a tentar enriquecê-la, estou constantemente em busca de encontrar outras coisas, mesmo quando eu me deixo ir e não penso, ou corto, ou não faço nada é... inconscientemente, subconscientemente estou sempre a trabalhar neste sentido, estou sempre a tentar encontrar novos sinais, novas maneiras de coisas que nem sequer são novas mas que são coisas que enriqueçam aquilo que já tenho, esta necessidade de nos melhorarmos, de nos aperfeiçoarmos de nos cultivarmos e ir um

bocadinho mais longe, é o dever da Dança completamente porque... porque é um objectivo de vida.

KM – E missão, já pensou a Dança como missão?

PR - Então o que é que eu tenho feito!

KM – A vê também como missão então?

PR - É claro, esse teatro a funcionar, a escola ali ao lado, a forma como... sei lá, a forma como educo meus filhos, mesmo que não seja para a Dança não é, mas lá está, está a questão do corpo, esta questão da tolerância, da imaterialidade, da subjetividade, do olhar de outra forma, isso é uma missão, a dança carrega essa missão, realmente é uma disciplina de tolerância e de conhecimento e de comunicação etc. etc. etc. e de partilha não é? Portanto é algo que se faz de forma coletiva mas com uma grande... com uma individualidade muito forte e isto é que é fantástico e é, nós partilharmos coletivamente para ter um discurso forte sozinhos e a Dança tem esta, esta particularidade muito grande, por exemplo, nós estamos ali em comunidade mas só merecemos aquele espaço quando temos alguma coisa realmente para dizer.

KM – Isto não é um paradoxo,

PR - Não, acho que não

KM – Não? Ou seja para que possa partilhar, para ser ao outro você tem que ser a si?

PR - Sim, mas isso é em tudo! Em tudo é assim. O grande problema, eu acho que o grande problema deste país, Portugal, e o problema que atravessa agora é justamente as pessoas serem muito pouco a si, é... são pessoas quase sem identidade própria, quer dizer, são pessoas vazias, são pessoas que andam anestesiadas, são pessoas tão completamente comidas por esta ferocidade mediática e tão gratuita das coisas, diluíram por aí, então...

KM – A Dança permite “voltar a si”?

PR - A dança, na Dança uma pessoa tem que voltar a si, só pode. Quer dizer a Dança não permite a Dança obriga, a Dança obriga que se volte a si.

KM – Paulo vou usar um outro autor que tenho estudado Humberto Maturana ele afirma não ser a agressão a expressão fundamental que define o ser humano, mas o amor. Se o corpo presentifica a Dança a Dança pode ser a expressão corporal do amor?

PR - Outra vez.

KS - Se o corpo presentifica a Dança a Dança pode ser a expressão corporal do amor?

PR - Pois, não sei. Eu acho que a dança acaba por ser muito mais coisas. Eu tenho muita dificuldade em falar nisso porque eu já não sei bem o que é amor e o que não é amor, e também não sei se estou completamente de acordo com esta questão da agressão eu acho que o homem tem tendência a uma queda inevitável para a estupidez muito mais que para a inteligência isso é, se nós olharmos mais uma vez para o mundo e neste milénio, como as coisas estão, a estupidez é que reina não é? Quer dizer, e nós perdemos, temos queimado etapas, eu olho para trás e penso que nos anos sessenta, oitenta eu imaginaria que o novo milénio ia ser fantástico e os homens iam... a raça humana ia se tornar cada vez melhor, cada vez mais interessantes, assim etc. etc. etc. havia assim uma série de promessas e que agora caiu tudo por água a baixo, quer dizer, está tudo... esperamos que seja só um sobressalto que está então, de certa forma agora para limpar tudo a seguir, então é capaz de ser só um período de trevas, mas eu acho que o... sinceramente eu acho que as pessoas têm muito mais tendência a ir para o lado negativo, do que para os lados positivos. Depois em relação ao amor, realmente, pronto a dança no fundo é uma linguagem universal e o amor é um estado, é um estado d'alma, uma filosofia ou é... com o qual deve se ter muito cuidado para a coisa não ficar, como dizem os franceses *mièvre*⁴⁷ é... e é muito engraçado o dueto que eu fiz com a Leonor, minha mulher, que é aquele que está lá em Baixo (átrio do Teatro, compõe um conjunto de fotos da companhia Paulo Ribeiro nos últimos 15 anos) eu utilizava imensos textos do Gonçalo M. Tavares e ia desconstruir um bocadinho a peça e a Leonor naquele dueto andava durante imenso tempo queria que nós fizéssemos um dueto e foi mais ou menos para os meus cinquenta anos então, e era aquela altura, ou fazíamos agora ou se esperamos mais não fazemos, e ela queria falar de amor, e passava a vida a dizer que queria falar de amor, queria falar de amor e eu dizia: mas eu não quero falar de amor, eu não sei falar de amor (risos) o que é isto (risos) é... e pronto e acabamos por fazer o dueto assim ela estava a falar de uma coisa e eu estava a falar de outra, e eu nem sabia do que estava a falar (risos)

KM – Eu ia justamente lhe perguntar o que estava a falar (risos)

PR - Eu estava a falar de muitas coisas ao mesmo tempo, ia falando dessas coisas do que constrói e desconstrói, uma ironia em relação a uma série de

⁴⁷ *mièvre* (nominal) d'une grâce fade et affectée, douceuse.

Sinónimos : affecté, apprêté, délicat, douceux, espiègle, fragile, gentil, gentillet, gracile, joli, joliet, maniéré, menu, mignard, précieux, puénil, recherché, sucré, tenu

coisas e pronto, e por aí a fora... em relação à vida, em relação aos comportamentos humanos e em relação a esta questão eu não sei como a vou responder.

KM – [Seria capaz, Paulo, com um adjetivo identificar o corpo na Dança](#)

PR - É um corpo universal não é? É um corpo atento.

KM – [Atento? Esclarece um pouquinho isto para mim.](#)

PR - É um corpo que tem esta obrigação de estar atento, que é uma espécie de filtro daquilo que o rodeia não é? Não é um corpo que vive isolado dentro... que vive enclausurado, à parte, não, é um corpo que está em constante comunicação com aquilo que o rodeia e em função disso descobre, define uma linguagem, um discurso, por aí afora, acho que é mais por aí, tem que ser um corpo atento, realmente.

KM – [É isso, muito obrigada Paulo.](#)

PR - Já está?

KM – [Já está!](#)

Cristina Santos

Entrevista com **Cristina Santos** nas dependências do Fórum Dança, Lisboa – em 20 de Junho de 2011 – 11:00hs

KM – Cristina agradeço - lhe pela disponibilidade e atenção em me receber ...

CS - Sim, eu também agradeço o seu interesse em vir falar comigo.

KM – E tenho a certeza de que suas reflexões irão contribuir muito com meu estudo.

Como estávamos a falar, a questão que me traz aqui para conversar com você é sobre a corporeidade no universo da Dança. Nós estamos passando a primeira década do século XXI e percebemos que no século anterior essa questão do corpo esta questão da Dança ela foi extremamente dinâmica, extremamente rica em termos de quantidades, de mudanças, de atitudes dentro da dança, do fenómeno corpo em relação a ela. Agora, dez anos passados do século XXI, sei que não há uma clivagem que é muito recente, mas como a Cristina percebe essa questão do corpo hoje na Dança. Ainda tem o mesmo dinamismo do século anterior ou já consegue perceber alguma coisa diferente.

CS - Minha percepção está intimamente relacionada com minha experiência de vida, não é? Não vou falar com certeza de uma pessoa que saiu de uma, de uma ... de uma pessoa que é formada completamente dentro de um sistema de reprodução de um modelo, de tentativa de chegar a qualquer coisa que é inatingível e que é idealizada e que está fora de si e que no fundo é o que se passa com o treino do clássico, e com o o treino de um código que tem, que traz consigo um valor de certo e de errado e de corpo perfeito não é, que não é o seu que é sempre o do outro e ao qual se tenta aproximar, mas isto não estou a dizer nada de novo mas, depois toda a descoberta de um universo enorme de outras possibilidades e... de outras possibilidades, por que fora também do, do... da ideia do corpo perfeito, da ideia do corpo formatado, da ideia do corpo individual, da ideia do corpo que é único não é? E também por outro lado, isto é uma experiência individual não é, por outro lado há a experiência portuguesa, do contexto português não é, o contexto português também, provavelmente já teve outros depoimentos neste sentido é... Portugal é um país que não tem uma tradição grande na história da Dança, no meu

entender, penso que uma coisa consensual não é digamos, a nossa área artística historicamente forte, nem no século do Ballet e no século anteriores não teve esta presença aqui a um nível, a um alto nível, a um nível profissional nem no modernismo, passaram pontualmente coisas por aqui enfim, oficial, umas emergências mas não foi um sítio de prática e de produção importante e por aí afora, passando por toda enfim história da dança ocidental não é, eu estou a me remeter a isso por que é isso que nós vivemos e conhecemos e neste contexto que estamos e partilhamos uma cultura, apesar de a história do século XX da Dança ter tido enormes influências dos saberes do oriente, mas... pronto. Remeto-me então a essa prática e essa cultura ocidental, pronto. E por aí afora não é, na realidade houve coisas que aconteceram e houve esta emergência vá lá, muito importante do fim do século XX, da última parte, que eu acho que talvez tenha sido o movimento mais importante do que eu conheço atrás da Dança Portuguesa que é esta chamada movimento da Nova Dança Portuguesa cujos protagonistas são pessoas da minha idade e um bocadinho mais novas também que ainda estão, a maioria deles ativos, e que foi um conjunto de um... foi a consequência de um conjunto de circunstâncias digamos felizes, de uma abertura recente que o País tinha tido não é, e de uma... de um cruzamento de entradas e saídas de muitas informações e de muitas influências e... pronto. Esse movimento surgiu extremamente rico, para mim, nas questões do imaginário, e aí e de seus criadores não é, criadores que o trabalharam e o traduziram em suas obras. Eu penso que em Portugal, nós tivemos a nossa pesquisa nunca foi fortemente uma pesquisa muito diretamente relacionada às questões estritamente do corpo, e isto pelas, penso eu, pelas razões que enfoquei agora, nós não temos essa tradição de uma prática muito sustentada da Dança. Portanto, por aqui, historicamente e refiro-me também ao século XXI, a prática da Dança, a prática de técnicas a prática de enfim, antigamente as práticas eram... circunscreviam-se às aulas só e a transmissão de técnicas e a transmissão de repertório e a produção de repertório, e... até enfim umas décadas atrás esta era a prática e depois havia realmente grandes eventos de autores e criadores mas... portanto essas práticas não tiveram um lugar muito importante nem muito forte, aqui em Portugal, e eu acho que também toda a pesquisa que se foi fazendo através da forma e dos conteúdos não passou muito por Portugal. Por exemplo, posso lhe dar um exemplo a área das técnicas chamadas de técnicas do corpo, e... ou mesmo de técnicas que hoje em dia se utilizam imenso e que enfim são novas formas de potenciar e de questionar o estado físico na dança como as técnicas chamadas somáticas ou seja que não

trazem formas do exterior questionam imenso, são mais sensoriais, são mais... e que depois produzem ou permitem que o corpo também se exprima de formas muito diferentes e muito mais libertos de condicionamentos que vem dos códigos, pronto, tudo isso, toda essa área não é a nossa área forte, é sempre mais difícil, por exemplo, eu organizo cursos, concebo cursos, enfim, vivo com isso todos os dias e é sempre mais difícil por exemplo encontrar professores nessas áreas aqui em Portugal. Isto é a minha experiência, a minha opinião, é eu penso que a nossa força tem sido nas últimas décadas precisamente a... o domínio criativo, o domínio dos imaginários, o domínio da produção artística através da dança desses imaginários, aí acho que é mesmo o nosso forte, nosso forte até mesmo nos projectos de formação que pomos em prática, apesar de esses projetos serem também muito povoados por pessoas de fora mas pronto, eles são também consequência de uma qualidade portuguesas e de uma experiência do projeto que é feito dentro do contexto português. Corporalidade ou corporeidade, e... pronto.

KM – [Como bailarino está a viver isso?](#)

CS - Tem sido curioso, ver isso e viver todos os dias e ao longo dos anos, também através desses grupos que vão habitando esses nossos projetos, por exemplo o PEPSI que é o programa de estudo e pesquisa e criação coreográfica é um curso que tem uma relação já muito próxima de uma profissional, portanto já são estudantes avançados, já são pessoas, algumas praticamente, já entraram no meio profissional, outras que já... enfim que até já tiveram experiências aí, e a nossa proposta pedagógica tenta ser bastante intensa nessa relação com o meio profissional e com a oportunidade que damos aos estudantes em estar em contacto com os criadores que hoje são, que vivem que hoje estão em actividade portanto isso para nós é fundamental na formação que fazemos portanto, são essas pessoas que hoje põem as perguntas artísticas e que as trabalham, e que vêm aqui normalmente orientar e dirigir em termos pedagógicos os cursos, isto é fundamental para nós. Então é engraçado ver onde é que este lugar do corpo vai flutuando, ou vai... habitando, transitando, estas novas gerações, essa nova geração que na realidade são pessoas que estão praticamente, vão dando passos para uma produção profissional como disse, eu penso que há toda uma, na dança portuguesa, uma forma muito alternativa e muito interessante de lidar com a presença do corpo, que não passa tanto pela, que não passou tanto pela..., que abandonou muito a forma, abandonou o virtuosismo mais tradicional mesmo naquilo que se pode conceber como Dança Moderna, Pós-Moderna de tradição americana e a presença do corpo foi

para um... muito outros territórios que não são tão formalistas na dança portuguesa é... e nas suas enfim, e nas suas versões mais radicais pode-se dizer ou os mais críticos poderão dizer até que abandonou a dança (risos) que se tornou muito conceptual, isto também é verdade, e... pronto, mas o corpo está lá e é sempre questionado em novas maneiras. O corpo, é um outro corpo, é um corpo... é um corpo do quotidiano, um corpo teatral, é um corpo às vezes quase virtual, ou não e às vezes muito virtuoso também, muito pesquisador de formas ou de presenças pronto, e isso reflete nos grupos, nos diferentes grupos, por exemplo, posso lhe dar agora um exemplo deste último curso que temos que me questiona de novo muito intensamente sobre a pesquisa através do corpo, E... e que me põe questões engraçadas sobre ... por exemplo houve uma altura neste último curso em que eles sentiram que o trabalho técnico, enfim, mais circunscrito à transmissão e às práticas de formas que promoviam as capacidades físicas, as técnicas mais tradicionais sobre as formas, sobre as capacidades que trabalham muito formatos, e que não vão tanto para o... os campos da improvisação, portanto, este trabalho e o trabalho que também estava já ser propostos, sobre a composição, a própria análise de tudo que faziam, as dramaturgias, o pensamento sobre, portanto, esse, esse quase que esse intervalo entre uma parte de técnicas e uma parte já muito ligada ao pensamento sobre e a... como é que eu hei de dizer, a composição, a gestão de todos os elementos, de todas as perguntas e as suas tentativas de soluções que são apresentadas em pequenos exercícios, portanto, esse intervalo que eles gostavam de experimentá-lo mais, é claro que no início dos cursos os alunos são mais ansiosos e querem ter tudo mais imediatamente logo, mas pronto, agora estamos a entrar em um período de imensos questionamentos diferentes com pessoas que vêm orientá-los aos níveis de... ao nível da improvisação, de diferentes maneiras, muitas maneiras, pronto, este trabalho de pesquisa através do corpo, de pesquisa de uma geração que também, que acaba por ser e... por vir agora, é jovem olha para trás e também tem uma enorme presença de uma... e uma influência enorme de um conceptualismo grande que é muito interessante mas que... de qualquer maneira na Europa é muito forte não é e em Portugal também é forte mesmo que os próprios autores não gostem muitas vezes de se intitular ou auto-intitular-se conceptuais, eu sei que eles não gostam nada, é porque também é redutor e eles (risos) assumem-se e reivindicam para si um... uma presença que não é restrita de maneira nenhuma só ao pensamento ou à atividade de conceptualizar a experiência de vida não é, no espectáculo, propõem uma presença performático que ultrapassa, gera tudo isso mas

que ultrapassa isso, por isso a maioria deles não gosta nada de serem chamados assim, mas é verdade que esta nova geração tem isso também como substrato ou como herança recente muito forte e também se põem em uma postura de questionar outra vez e de... parece que de reivindicar e trazer outra vez de uma maneira mais evidente, talvez mais direta outra vez a presença do corpo na pesquisa artística.

KM – [Cristina esclarece para mim uma questão, eles estão a pesquisar através do corpo ou o próprio corpo, só para que eu possa ter essa compreensão.](#)

CS - Humm, isso é uma pergunta engraçada, o pesquisar o próprio corpo pronto, pode ter inúmeras perspectivas pode ter até uma perspectiva médica, sociológica, antropológica é claro que ... é difícil de classificar coisas e chamar ao nome as coisas, nós aqui enfim, digo eu consensualmente, estamos a falar do ponto de vista artístico e... é claro que do ponto de vista artístico... O ponto de vista artístico é um ponto de vista hoje em dia tão abrangente que todos esses olhares e muitos outros entram nele também, não é? Então eu diria que sim, eu diria que eles também questionam o próprio corpo de muitas formas e com muitos olhares para os quais também, às vezes, são ajudados com abordagens diretamente teóricas sobre esse questionamento e não só mas pronto e evidentemente que através do, mas não no sentido de usá-lo como uma coisa exterior que se usa agora ali, naquele momento para atingir um determinado fim, eu não sei eu faço parte não é? Portanto se é ele próprio ou através dele próprio tenho uma certa dificuldade em responder-lhe isso, porque é tão intrínseco eu acho, é tão intrinsecamente parte dessa experiência de vida que, neste contexto, no fundo, eles são ajudados a questionar toda essa experiência de vida, através de muitos recursos e de muitas experiências mas no fundo, e de propor formas artísticas para elas, no fundo é isso. Por isso eu não sei bem responder se é ele ou através dele, eu acho que é os dois, acho que podemos olhar para a questão por meio das duas maneiras.

KM – [O escritor Paulo Cunha e Silva, quando escreve o “Lugar do Corpo: elementos para uma cartografia fractal”, ele lembra Fernando Pessoa ao dizer-nos que é possível “outrar” ousar ser outra pessoa. No contexto da DC hoje a Cristina percebe que está a outrar, assume-se o papel do outro ou revela-se uma outra face.](#)

CS - Também não lhe posso dizer. Eu acho que... Bom, talvez de uma maneira simplista e remetendo àquilo que eu disse ao princípio e talvez seja uma leitura bastante simplista. Na realidade a forma de praticar e de viver a Dança que eu vivi enquanto rapariguinha, criança, adolescente, estudante de dança, bailarina no início era realmente outrar porque era um pouco entrar em um corpo idealizado que

era sempre qualquer coisa do outro, é claro que ninguém pode, ninguém pode objetar em relação a toda uma experiência auto... uma própria experiência em que todos nós... e que todos que ainda vivem assim a dança não é, têm, isso não é repetível não é? Cada experiência é própria mas na realidade quando se reproduz repertório, quando se trabalha dentro de um determinado código que é imposto e que é sempre uma tentativa de aproximação do tal corpo idealizado penso que isso será mais, penso eu, do que eu entendi do que é outrar mas na realidade isto também pode ser visto de outra maneira porque, não sei hoje em dia os questionamentos pessoais que no fundo é a individualidade e as suas perguntas que se levam para o espetáculo e elas são muitas e também podem passar muito por esse outrar, aliás há... tem uma proposta agora, que são os solos que nossos alunos vão desenvolver para o natal, uma possível proposta é esta, essa mesma de entrar, de eu ser o outro, poderá ser um ponto de partida imenso e vivido e questionado e resolvido de muitas maneiras agora na realidade hoje em dia, é o eu, as suas perguntas, as suas questões, mas na realidade não lhe sei responder se estão a outrar na perspectiva de Fernando Pessoa, é uma coisa também que poderá ser muito contemporânea, agora do ponto de vista mais imediato, mais básico eu penso que, a maneira mais tradicional é muito... é muito nessa de entrar em um... numa proposta mais exterior, que vem de fora que é proposta que é sempre uma tentativa de chegar a um ponto que essencialmente não partiu tanto de nós e essa é a experiência de uma geração... eu tenho 52 anos que é a minha que é aqui em Portugal e que é também uma questão extraordinária não só na dança hoje em dia em todas as artes se atualiza repertório, na música, no teatro, na dança.

KM – E nessa, nesse movimento emergente desses criadores, desses bailarinos, a Cristina percebe essa busca por outrar ou por buscar algumas facetas diferentes de si próprio. O que está mais evidente.

CS - É como lhe disse, é tudo. As questões das outras..., das outras áreas do conhecimentos as articulações e os diálogos com outros saberes, com outras linguagens artísticas e... as colaborações que hoje são formas de produção artísticas muito, muito actuais, por exemplo as questões autorais, eu penso que também há alguma deslocação aqui, está a ver, esta gente muito nova, esta geração muito recente dos 20 e tais e 30 e poucos, meu conhecimento é muito aqui na Europa, e nisso Portugal está completamente em sintonia e... são formas de trabalhar onde se pratica imenso a colaboração e a colaboração autoral, portanto realmente a produção, a produção, não quero falar de produção ao nível mais

restrito, não, a produção de trabalho, a pesquisa de trabalho em colaboração, estas colaborações muitas vezes passam por períodos que são completamente virtuais que são completamente ao nível das comunicações informáticas e depois as pessoas encontram-se às vezes em uma residência e depois muito tempo de algo e de comunicação virtual os coletivos, os pequenos coletivos, às vezes informais outras vezes já transformados em estruturas mais formalizadas, é... os diálogos, as influências com coisas, com áreas do saber até tradicionalmente que nem sequer estão ligadas à cultura se quer, são outras coisas.

KM – [Esta é uma característica da Dança contemporânea hoje?](#)

CS - É bastante, é bastante, e estas questões realmente, a colaboração são muitíssimo... aí já é uma... para mim uma diferença grande, por exemplo, entre a atualidade, esta geração muito nova, e por exemplo a geração das chamadas novas danças europeias, que era fortemente autoral, e eu não digo que não sejam, que não continuem a ser, estas a perceber, mas era fortemente autoral e era, era a descoberta do individual, do criador, daquele universo único e novo, entusiasmante que cada um trazia, é claro que isso ainda é assim, mas no fundo essas pessoas são, foram também os alunos, foram muito influenciados por essa geração fortemente autoral, enquanto essa geração fortemente autoral, de facto aqui em Portugal a Vera Mantero, os que falou também, o Rui, o Paulo, o fiadeiro a Andermat outras pessoas a Sílvia Real o Francisco Camacho muita gente, portanto essa geração que tem hoje quarenta e tal anos e que os referentes deles eram, eram os grandes personagens da história da Dança, mesmo que elas fossem da Dança chamada enfim ou moderna ou pós-moderna, mas eram, eram autores, eram meia dúzia, não diria que eram meia dúzia, mas eram pessoas, e digamos que essas pessoas e que têm seus parceiros aí pela Europa toda, não é, dessa geração são imensos. Esta questão da autoria, da personalidade da individualidade que emerge da individualidade artística e que propõe universos extraordinários e novos, essas pessoas, os seus mestres, os seus referentes tinham sido ou o repertório ou as companhias de repertório, seja de clássico ou de neo-clássico, as modern dance ou mesmo todas as danças chamadas de pós-moderna ou então as grandes figuras que tinham criado grandes movimentos como a Martha Graham, Merce Cunningham, está a ver, ou mesmo depois o Steve Paxton já, e enfim e toda a gente do chamado do movimento pós moderno americano e outros, enfim digamos de grande referência europeia Pina Bausch, Manuel expressionista, enfim pronto, essa gente muito novinha já é consequência ou enfim, já são os alunos, já são... deste movimento

autoral que já é uma proliferação de intelectualidade por esse mundo e eu refiro-me a Europa. Portanto parece que as gerações tiveram antecedentes com qualidades diferentes e então aqui é a questão da autoria, da colaboração com o outro e da colaboração com um saber que é muito exterior àquele que eu experimentei que é mais consensual e que é mesmo mais habitual no campo das culturas e das artes e eu já estou a incluir tudo, todas as disciplinas até as questões teóricas relacionadas com a cultura pronto, há um campo de possibilidade que eu acho que é bastante infinito.

KM – [A criatividade neste contexto, passa a ser conceituada de forma distinta? Essa questão da colaboração. Como eu vejo essa criatividade presente nesta Dança Contemporânea](#)

CS - A Criatividade é uma coisa que por mais que a gente se esforce nunca vai dar cabo dela. E... esse impulso de buscar por qualquer coisa que não se conhecia antes, não é, que não estava configurado antes. Acho que tem a ver com o que eu disse antes. Os diálogos estão realmente mais desenvolvidos, às vezes até em termos de se chegar a um objeto há um trajeto que por vezes não é tão claro, é... acho que também estamos outra vez em um momento de grande questionação. O mundo está-se a por em causa não é, nós não estamos em um momento fácil, as artes, as artes estão lá nesse mundo todo, que existe e não podem ser outra coisa fora dele não é, E... eu acho que estamos, isso é um chavão não é, entre o processo e o resultado o objeto mas na realidade o processo, as questões processuais hoje em dia estão, eu penso que já estiveram sempre foram importantes, as metodologias, as formas, como as pessoas partem para as suas pesquisas. É... as coisas hoje estão também muito a um nível de relações talvez mais horizontais não tanto (verticais)..., está a ver muito menos evidentemente do coreógrafo, do ensaiador do mestre do, dirigente que ensina em uma companhia de repertório ou do autor já numa outra fase, coisa digamos que talvez, estou a por isso tudo num campo hipotético mas é minha percepção, não estou a fazer afirmações definitivas, mas é minha percepção, as coisas estão a deslocar-se um pouco para um campo relacional ao nível da criação que é talvez mais horizontal e menos de cima para baixo, apesar de que há sempre qualidades hierárquicas nas coisas não digo que as situações de autor e seus intérpretes mesmo que seus intérpretes seja hoje, na quase que totalidade das circunstâncias da Dança Contemporânea, não é um reproduzidor de materiais é alguém que traz imenso de si, imenso até das suas propostas, das suas improvisações das suas questões, e isso também cria questões na classificação ou na forma como

olhamos para as autorias não é, muitas vezes vê co-criação, co-autoria, digamos o autor ou coreógrafo ou criador às vezes ele faz o que, é muitas fichas artísticas, há a conceção criativa ou proposta criativa, pronto. Mas há depois coisas que são completamente, essas tais colaborações dessa geração, são completamente igualitárias onde não há o autor... isto... eu comecei a falar disto e já não me lembro...

KM – Foi por eu ter-lhe perguntado sobre a criatividade se mudava a questão conceitual, mas penso que já respondeu dentro desta perspetiva. Cristina, falou um pouquinho sobre os intérpretes que eles trazem suas experiências e vivências, para si, o corpo tem memória?

CS - Tem, ah tem. Claro evidentemente.

KM – E o bailarino é mais memória ou profecia no sentido de projetar.

CS - Depende do bailarino. Há muitos, pronto cá está outra vez. Eu estou, eu vivo, eu proponho hoje em dia, um questionamento talvez mais profético já que falou em profecia (risos). Mas é completamente impossível apagar, impossível e estúpido e inútil, apagar aquilo que todos nós somos. Nós somos um corpo, uma entidade cheia de marcas e memórias, em todos os níveis não é. Ao nível psicológico, ao nível dos mecanismos físicos que são expressos ao nível de tudo não é, é claro que um corpo de memória numa dança mais tradicional é um corpo muito, muito afetado às memórias e que ao nível de uma reprodução e de uma tentativa de atingir aquilo que se chama excelência que é uma palavra que eu não gosto muito de utilizar, mas sim ao nível de um virtuosismo, duma eficiência enorme, é um corpo que se não tiver impresso uma carga ao nível mesmo motor não é, de uma memória, no sentido exigido é um corpo que não é eficiente, agora é evidentemente que é isso tudo, nós até um exemplo assim muito prático e que ... outra vez remeto-me a este curso, nós “audicionamos”(sic) pessoas não é, pessoas são selecionadas, e são sempre processos complicados e eu sei que para outros por exemplo, é engraçado pois estamos em contacto com pessoas responsáveis por outros projetos de formação por estas pessoas todas aqui em Portugal e também fora com quem temos estado em contacto, mas são sempre questões, e... os processos de seleção, os processos de avaliação por exemplo, os processos de coaching, de acompanhamento, que hoje é uma prática muito que nós também praticamos, por exemplo no contexto de formação enquanto os alunos criam há uma partilha, de orientação com artistas, mas pronto, nos processos de seleção na realidade procuram-se pessoas é... enfim, não se procura um formato mas procura-se

idealmente pessoas que nos tragam ou que reúnam determinados tipos de características e estas características têm haver com as experiências anterior e as memórias que também trazem e a capacidade de profecia que apresentam.

KM – [E a comunicação? A Dança comunica?](#)

CS - É.. claro (risos)

KM – [É sua função?](#)

CS - Isso, isso, sim. É... foi muito... comunica para quem, de quem para quem? (risos)

KM – [Mas ela tem esse papel?](#)

CS - Sim, quer dizer. Enquanto aqui, enquanto proposta pedagógica, digamos que o nosso principal objetivo é ajudar as pessoas a caminhar a criar o seu trajeto o mais autônomo possível e o mais potenciador de suas capacidade no campo profissional. E nesse campo profissional, à partida, é um contexto de pesquisa de realização artística que é partilhado, portanto aí acho que está implícita uma comunicação. Mas, acho que está haver outros processos que são menos afetos, menos diretamente afetos à comunicação neste, nesta ideia mais enfim, mais óbvia que nós temos de uma comunicação com o público com o contexto ou com... sim mas eu acho que sim, claro.

KM – [A Dança é um dever ou um desejo](#)

CS - Dever não, acho que é um desejo.

KM – [E missão, já pensou a dança como missão?](#)

CS - A Dança... é claro sim. Por exemplo, se quisermos colocar essa palavra até numa perspetiva por exemplo... remeto-me muito e dei-lhe os exemplos que são aqueles que eu vivo não é, mas que não se circunscrevem às coisinhas que eu faço, não quero que tome isso como “ai eu ...” não é evidente. Mas dou-lhe os exemplos que são aqueles que eu a Dança talvez aí possa se relacionar mais com esse universo o qual nós também trabalhamos um bocadinho mas... que é o universo da Dança para Todos, essa outra formação que temos. Penso que aí acho que... para já... a prática artística ou seja uma postura na vida ou em determinados momentos da vida que olha para as coisas por outro lado, por outros lados, que descontextualiza, que põe perguntas que não são postas todos os dias normalmente, portanto, essas práticas artísticas têm um valor, penso eu, enorme para todos para todos nós, para todos em todo lado, e a dança eu acho que enfim, o chavão do instrumento e do veículo, que é talvez... não sei se será o mais primordial mas enfim poderemos chamar-lhe um pouco assim que é o... se o entendermos como uma

totalidade eu penso que é especial nessa maneira de prática artística em questionamento do mundo e da nossa vida e de prática e de criar, de proporcionar uma possibilidade em relação a isso, a toda a gente e talvez aí a dança, para mim, seja vista como uma missão.

KM – Humberto Maturana fala que a agressão não é a emoção que caracteriza o ser humano, ele fala que o homem se caracteriza pelo amor. Eu transpus para a dança e pergunto qual a percepção da Cristina em relação a esta questão. Se o corpo presentifica a dança a Dança pode ser a expressão corporal do amor.

CS - Ah, pois é... as palavras são terríveis não é? O amor é muita coisa, não é. Mas digamos que se olharmos para ele do ponto de vista do afeto, do subjetivo, do não, como é que se diz há uma palavra para isto e cada vez me esqueço mais das palavras mas... do que é... do que se pode agarrar, do que se pode configurar, do que se pode delimitar e..., definir e... penso que sim. Mas na realidade eu própria não chamaria isso, **chamaria como?** Não sei (risos) Mas sim do ponto de vista do afeto ... do afeto mas não sei chamar, do afeto e da contradição que está subjacente àquilo que se pode chamar afeto o lado até muito escuro, muito negro do lado solar, pronto esse lado que não é circunscrito, esse lado que não é... pronto não consigo chegar à palavra. Talvez por aí eu perceba o que ele quis dizer com o amor, o que ele queira ter dito com o amor, mas eu não o chamaria isso.

KM – **Mas a Dança poderia...**

CS - Talvez, sob este ponto de vista (risos)

KM – **Conseguiria atribuir um adjetivo para o corpo na Dança hoje**

CS - Ui, sou péssima nessas coisas em arranjar nomes, títulos, qualidades... Um adjetivo para a dança hoje? **Não, para o corpo na Dança. Que corpo é esse?** Ufff, Não sei, tenho que lhe dizer uma coisa não é? (risos), **Você é quem sabe se é possível.** Para mim é um bocado difícil, a não ser que essa palavra tenha uma abrangência ou que seja realmente um achado extraordinário que eu agora não sei mas é um corpo... à procura, um corpo inquieto, talvez um corpo inquieto eu diria mais, porque a procura ele sempre foi embora inquieto também mas... às vezes está mais confortável, acho que teve alturas em que estive mais confortável.

KM – **É isso Cristina. Mais uma vez agradeço-lhe pela atenção**

CS - Que nada!

Sofia Neuparth

Entrevista com **Sofia Neuparth** nas dependências do C.E.M – Centro em Movimento, Lisboa – em 27 de Junho de 2011 – 17:30hs

KM – [Agradeço a Sofia pela disponibilidade e atenção em me receber, obrigada Sofia.](#)

SN - Obrigada Katia

KM – [Como estávamos falando a pouco, a questão que me trás aqui é a questão do corpo. A compreensão dessa corporeidade hoje na Dança Contemporânea. E aí vou perguntar a Sofia é... como a Sofia vê essa corporeidade hoje na dança passado esses dez primeiros anos deste novo século, se é que estas mudanças de século trazem alguma diferença no nosso ver e no nosso fazer.](#)

SN - Bom, a vivência do corpo é uma das coisas que eu tenho investido bastante na minha vida e no meu trabalho, vá lá, no meu trabalho e na minha vida eu não vejo assim uma dissociação e... é essa, é esse **ser corpo** e não tanto **habitar um corpo**, mas o ser, criar um corpo a cada dia e... eu sinto que uma coisa que já temos esse legado há mais anos mas que se foi afastando ou se foi afirmando cada vez mais foi o afastamento do toque, do uso das mãos, ou... mas mesmo em termo de... vai lá, do trabalho, de um trabalho, vai lá, que engaje mais ou que implique mais o físico, a presença física e esse aliamento da experiência através do corpo do passar por cima passar por baixo, apertar qualquer coisa, puxar, empurrar, caber em um lugar pequenino ficar sentado ficar de pé, coisas que implicam deslocções no espaço ou manuseamento de objetos ou seja, à medida que essa vivência do organismo corpo é separada por exemplo, do crescimento do conhecimento ou do desenvolvimento humano, vão se... possibilitando corpos muito fragmentados, muito estilhaçados e muito desintegrados. Eu sinto que, eventualmente o que eu tenho uma ... sou compulsivamente positiva (riso) portanto, e esperançosa, portanto eu consigo ver, não sei se na mudança de século mas mais no ruir do que o século XX trouxe em relação a uma série de, vá lá, de crenças ou tidas como absolutamente inabaláveis, penso que o século XX, quando terminou o século XX terminou muitas certezas também e o século XXI trás muitas incertezas e esse desassossego e esse desequilíbrio essa ventania da incerteza também ela própria é do corpo que nunca é... que nunca é um, vá lá, um organismo uma entidade fixa é uma entidade móvel, em permanente mudança em permanente reconfiguração e eu penso que talvez é...

este novo, esta nova vivência de incerteza tenho muita pena que seja é... vá lá, muitas vezes sinónimo de medo do que... o desconhecido é uma... é um movimento que nós humanos nos habituamos ao longo do tempo também a evitar, não é, ou a ter um pavor terrível, tudo aquilo que tu não conheces e... esse desconhecido dessa nova era que se apresenta, que eventualmente mesmo em termo da, vá lá, da trama de existências não só humanas como [postais] sejam elas quais sejam, as diversas entidades vivas que co-habitam no planeta em termos da organização dessa trama chegamos a limites por toda as perspectivas que queiramos ver, portanto vão ter que ser feitas grandes mudanças na forma de estar uns com os outros e estar contigo próprio e... penso que este desassossego e esta reconfiguração obrigatória e urgente por um lado tem vindo a aparecer na Dança Contemporânea e eu penso que a Dança Contemporânea sendo ela, sendo ela uma arte física tem exatamente esta força esta trepidação de trazer que corpo é que está agora e a dança, e aí ponho a dança a par com a filosofia completamente no mesmo universo de questionamento, de um questionamento profundo sobre quem vamos sendo sobre quem somos quem vamos sendo, mas penso que a par dessa, a par dessa reconfiguração que me parece estar a aparecer também na dança porque penso que é o que interessa a si, onde é que isto escoa para dentro de uma forma que é Dança Contemporânea, porque a minha visão da arte é até bastante mais abrangente dentro da própria Dança, da própria Dança Contemporânea mas penso que enquanto existe esta reconfiguração do Corpo existe ao mesmo tempo [chegada de uma colaboradora] a par e passo esse pavor em tudo o que está a acontecer não só ao corpo à própria existência à forma de viver no planeta ou a forma de aceitar ou não aceitar essas grandes mudanças. Penso que isso é bastante evidente na Dança também, portanto por um lado um corpo desassossegado mas uno, vá lá, um corpo mais massa, mais mancha aparece mais... quando eu digo mais massa mais mancha é que será um corpo não tão... não tão delineado formalmente como um corpo estritamente vindo de uma determinada técnica que criou um determinado *design* de um determinado corpo através do alinhamento dos tecidos específicos de repetições de práticas específicas e por aí afora, portanto, se por um lado existe um corpo mais “des” mais informe neste sentido de... menos moldado de fora para dentro e portanto esse corpo que, ao meu ver, faz emergir esse desassossego que, não sei quem sou nem quem estou sendo, estou engano a dança, por outro lado existe o reforço do estilhaço que vem, ao meu ver, dessa linha do medo do pavor, do que será, do apocalipse do fim do mundo e do ruído das crenças e do pavor do desconhecido, então eu vejo muita co-habitação

desse corpo mancha, informe, mais nuvem, mais inagarrável (sic) mais livre e ao mesmo tempo um corpo que esse mostra estilhaçado, todo ele recortado em partes e muitas vezes de tal forma recortado em partes que dificilmente tu o vêes como um corpo mas mais como uma representação de um pedaço de alguma coisa (risos) e penso que, espero eu, que... e tenho trabalhado neste sentido, as abordagens de práticas de corpo, estudo de corpo e de movimento que eventualmente depois na criação é... contemporânea é... permitem, vá lá, a qualidade da presença em cena ou, vá lá, em comunicação, seja ela qual for, seja mais ou menos convencional, penso que há uma reformulação de práticas que ao meu ver ainda está muito no princípio e que vai para lá de metodologias fixas ou de técnicas que se... que se sucedem, vá lá, a técnicas narrativas que se sucedem, já não estou a falar se é Ballet Clássico se não é Ballet clássico se é uma técnica vertical como Cunningham ou se não é uma técnica vertical como Cunningham, mas seriam mais, ao meu ver a possibilidade da existência de práticas que tonificam a própria especificidade do corpo, vá lá, da Katia, da Sofia e não de um corpo abstrato que é o corpo de um bailarino anónimo mas é... mas pronto, é um exercício de práticas que permitem é..., vá lá, essa densidade essa especificidade a tonicidade de uma determinada configuração que faz de cada corpo um corpo especial. Eu penso que este é um dos grandes investimentos, que... bom pelo menos que eu me tenho dedicado a trabalhar ao invés de uma abordagem que iria, eu costumo dizer mais de um para muitos que é a abordagem de um denominador comum que atravessa todos os corpos, como por exemplo, todos têm articulações sinoviais, todos têm determinado tipo de flexibilidade muscular, todos têm ... então vamos criar uma prática que os una numa determinada mobilidade “tipo”, eu penso que a mobilidade “atipo” (risos) está a ser criada mas que não é o “vale tudo”, é um estudo muito específico do corpo a partir da... não sei, pelo menos eu tenho acompanhado investigadores nessa linha e eu própria me dediquei a isso, é um estudo que alia a prática da própria dança do movimento, da experiência do próprio movimento não só a deslocação do corpo no espaço como a apreciação e sensação do movimento interno do corpo ao estudo da biologia nas suas mais diversas vertentes como a embriologia, portanto o próprio estudo da criação do corpo ou a fisiologia e anatomia tanto mais... realmente mais adequada a um corpo com uma determinada, vá lá, idade ou em um determinado contexto, vá lá, mais específico, onde arde este estudo que são feitos ao nível das ciências, da filosofia e da experiência do corpo em movimento, penso que estão neste momento abertas às possibilidades de criação de outros corpos, penso que estão na calha a criação de

outros corpos em comunicação, em cena, que eles próprios possam trazer ao visível as questões que a arte contemporânea, nomeadamente a Dança Contemporânea está, está a tratar agora, ao invés do reforço do tal espartilho ou do tal estilhaço que penso que foi bastante mudado (usado?) no pós modernismo e mudado do ruir das crenças que o século XX nos deixou tão simpaticamente (risos).

KM – *Nessa sua construção, pois percebe-se tem-se toda uma história para poder chegar a essas percepções, o seu primeiro contacto com a Dança, o seu primeiro contacto com a Sofia corpo, difere muito do que hoje você entende, do que hoje você percebe, como, no seu caminhar, como é que foi do seu início até agora?*

SN - Eu nunca acreditei em fórmulas fixas, nunca acreditei em deificar mestres, torná-los longe de um contacto e eu sempre achei que eu enquanto aluna enquanto pessoa deveria implicar-me na aprendizagem como me implico no encontro contigo, a meio caminho portanto, não me submeto em branco àquilo que tu tens para me dizer mas também não te imponho aquilo que eu tenho para te dizer, é essa escuta, que já é uma dança, entre os skills, as práticas, ou as técnicas, ou os exercícios que são propostos e a forma como tu os executas os pratica os repensas os analisas e... penso que desde miúda que... enfim, que fizeram sempre parte de mim. Lembro-me de ter tido alguns mestres de Ballet mais tradicionais que ralhavam muito comigo e diziam: mas porque tu não ... (risos) não vês que agora não sei o que... ninguém pode comer não sei o que, ninguém... pronto e, e qual é que é o trilhaço do respeito ou a linha que define o respeito e o acreditar de que vais por aquela mão, porque aquela mão tem uma determinada experiência, tem algo para partilhar contigo e tu respeitas mas não é cego, respeitas ou então: vira as pernas, põe os pés e eu não ponho porque meu joelho não aguenta essa rotação das pernas, pronto e não é porque eu soubesse na altura que os joelhos não aguentassem mas eu sentia que algo estava errado, pronto eu sempre aliei uma atitude é... como se há de dizer... uma atitude móvel perante a aprendizagem tanto como aluno como professor e nesse aspeto acho que continuamos eu e eu própria na mesma (risos) mais ou menos dentro da mesma linha. Ahnn... sempre tive muito, muito respeito por quem realmente, por quem... eu não acho, muito mais do que as técnicas que te passam, é quem e como é que determinado exercício, determinada prática é partilhada. É... e a minha paixão nunca foi tipo: Ah esse é o mestre mais não sei o que, ou Ah aquela técnica é... não é quem é que ele é? Como é que ele se encontra comigo? Como é que eu me encontro com ele? Como é que ele abre o relacionamento na classe com as outras pessoas, que espaço, que ambiência, que atmosfera cria, tudo isso sempre

pesou muito e... e pronto eu realmente a minha... o meu ensino de base tinha mais a ver com o Ballet Clássico exatamente porque as pessoas que vinham, é que eu conheci nessa altura é... o mestre Tony Roberts⁴⁸ e outros mestres mas principalmente ele, eram realmente pessoas com um trato, uma forma de se relacionar especial, mais do que a técnica que eles queriam que eu tivesse em mim, mas em termos, vá lá, de um desenho específico e mesmo de uma postura hierárquica que o Ballet Clássico propõe na aula, mesmo na disposição da sala e na relação professor aluno e por aí afora, nunca foi uma forma que me cativasse, é... portanto aí está, é por na balança determinadas... as diversíssimas (sic) partículas que constituem uma prática de corpo. A luz natural sempre foi assim um vetor importantíssimo. Quer dizer, muitas vezes os bailarinos tinham, tinham e continuam a ter, sabe Deus porque, mas muitas das grandes companhias trabalham em situações em que os estúdios são debaixo de terra, sem ar, sem luz natural sem... e tu ficas a pensar mas um estúdio do corpo, um estúdio do corpo que proponha que o corpo pratique onde não há oxigénio, onde não há luz, não consigo perceber a coerência, portanto também foram sempre... foram sempre linhas que me ajudaram a escolher por onde é que eu ia, porque eu não fiz uma escola fixa, eu segui, não sou auto-didata por que não sei o que seja ser auto-didata porque acho que a gente aprende sempre com o outro, pronto, mas, mas não tenho uma escola, não fiz a escola superior de Dança, o conservatório, sempre segui o meu caminho exactamente porque também acho que é importante a tal implicação das pessoas na escolha daquilo que elas vão sendo. Sinto que há uma grande diferença em relação a quando eu comecei a estudar e aquilo, e a diversidade de possibilidades que hoje existem, no entanto também sinto que há um grande trabalho a fazer mas eu até recuava ainda mais porque eu acho que o grande trabalho a fazer até é na educação em geral, portanto (risos) portanto não me parece... acho que a Dança, a forma como a Dança é trabalhada é também, vá lá, mostra ou traz ao visível complicações que existem na forma como nós nos relacionamos uns com os outros ou como, vemos a educação e

⁴⁸ Anthony has performed nationally and internationally with Repertory Dance Theatre and Ririe-Woodbury Dance Company, both located in Salt Lake City, Utah; Sharir Dance Company in Austin, Texas; and the Jacob's Pillow's Men Dancers (a project touring internationally to commemorate the 100th anniversary of Ted Shawn's birth). He has performed historical modern dance works by Isadora Duncan, Ted Shawn, Doris Humphrey, Helen Tamiris, Jose Limón, Charles Weidman and Merce Cunningham. He has also performed the works of many prominent contemporary choreographers. He is extremely proud of playing one of the mice in Colorado Ballet's Nutcracker, where he darn near gnawed the nutcracker's cheesy foot in two. Anthony earned a BFA in Ballet Performance from the University of Utah and an MFA in Dance with a Dance Technology Emphasis from Arizona State University, Tempe.

como vemos o crescimento em geral e...vá lá, o relacionamento de ti contigo, eu fico completamente estupefacta como é que é possível imaginar, eu imagino, enfim..., imagino que não seja possível encontrar uma razão muito inteligente que sustente o facto dos miúdos, por exemplo, na escola terem que ficar parados, sentados, aprendem sentados e eu não sei o que é. Quer dizer, aquele rapaz bonito que já morreu há tanto tempo dizia: Eu não acredito em nada, em nenhum pensamento, até parece assentar, estou a brincar, mas quer dizer, todos nós sentimos que há de haver uma mobilidade perante o conhecimento e o movimento, a Dança é uma das provas vivas disso, é... fico um bocadinho aflita como é que... como é que, pronto, a partir do momento em que a pessoa começa, supostamente, a seguir um caminho mais dentro da... um caminho escolar passa a não se mexer, não consigo perceber como é que isso pode ser sustentado inteligentemente, mas penso que isso se vê bastante depois na forma como, e..., na dedicação ou no tempo que depois é dado a aprendizagem de uma prática, penso que as técnicas de Dança muitas vezes tem a ver com o pouco tempo também que tu dedicas ao estar com o teu corpo, não é, então mais vales ter ali um modelo rápido que já saber que dá determinados e..., que chega a determinados objetivos a determinado tempo e acabas por ser manipulado, pronto, em vez de fazer um crescimento no teu conhecimento enquanto pessoa inteligente e artista, pronto é isso.

Fala um pouco ... coitada da Katia deve estar... não, não eu vou deixando você falar e... (risos)

KM – Sofia, quando fala em técnicas, em práticas já específicas, delimitadas, como você vê a importância ou não importância destas técnicas hoje para a Dança. São necessárias? Não são necessárias?

SN - As técnicas convencionais a meu ver são... convencionais no sentido de técnicas já estabelecidas como as técnicas que existem já há anos e... eu lembro-me, sem me permite, eu lembro-me de uma primeira vez que fui a Londres fazer um curso no The Place Theatre, eu aprendia cá Graham's Technique, cá em Portugal, e quando fui lá lembro-me de ter entrado na... no The Place, na aula que eu ia fazer, e ter ouvido a professora dizer *exercise number two for fit não sei o que, e eu pensava, exercise?* Também espera lá, o que eu estive a estudar sobre a Graham era que ela não queria que se fixasse, ela queria que o estudo do movimento que ela propôs uma série de exercícios, uma série exercícios, mas propôs também que estes exercícios não fossem dogmatizados, fossem exercícios praticados que servisse de termómetro para determinadas movimentações, para determinadas experiencias e

experimentações, portanto eu penso que uma técnica tem um interesse histórico, é muito interessante se eu quiser dançar a Gisele com aquela linha determinada, é evidente que eu tenho que esculpir o meu corpo naquela... é evidente, não sei se é evidente mas parece-me que é viável que eu tenha que esculpir o meu corpo dentro daquela... daquele tipo de mobilidade, elasticidade, ou não, mas também o próprio desenho muscular é muito evidente que é aquele e não é outro. Se eu quiser dançar Cunningham, o desenho do bailarino é muito diferente, o aterro dos braços é completamente diferente, pronto, determinada existência como o lenhador ou um jardineiro, se ele insiste em um determinado exercício, a escultura, a criação do corpo tende fazer-se de uma determinada forma. Eu penso que esta formatação de um corpo a partir de uma prática só tem a meu ver interesse meramente histórico, não tem qualquer interesse em termos da pesquisa do movimento ou em termos de um corpo contemporâneo de agora. Portanto eu penso que... mas como disse, muitas vezes essa minha negação das técnicas, por exemplo no CEM, o Centro em Movimento que eu dirijo, nós não... não temos técnica aqui, só temos prática de investigação, a única aula que existe de técnica é uma aula de ballet clássico dada por uma professora que é a Sofia Santiago, que dá aulas no Conservatório e que está aqui por ela própria estar a fazer um movimento de investigação dentro do Ballet, ela é professora no Conservatório nos primeiros anos e aquilo que ela tem aprendido, já trabalhamos juntas há muitos anos, sobre a abordagem ao corpo de uma maneira, de uma criatura, de uma pessoa está na adolescência, no crescimento, como é que se introduz uma técnica de ballet clássico na passagem... ou uma técnica seja ela qual seja, na passagem da infância para a adolescência é... esse estudo do corpo que nós fazemos mais aberto e que não é formatado a uma determinada técnica tem sido muito útil e tem ajudado muito a..., pronto a dar uma qualidade no trabalho que ela faz mesmo que seja dentro do vocabulário clássico e é por isso que ela está aqui a dar as aulas, não é a representação da necessidade de haver um Ballet Clássico aqui. Portanto eu penso que as técnicas não são necessárias para que um bailarino seja um bailarino, ou um dançador seja um dançador, mas penso que o estudo diário do corpo, estudo prático e diário do corpo, é fundamental e eu posso chamar disciplina, para mim não assusta nada chamar disciplina, é... poderia talvez chamar de cadência se alguém quisesse porque não tem a ver com uma imposição que vem de fora para dentro mas tem a ver é com a batida cardíaca, tem uma, bastante como nós sabemos também ela é fractal, a batida cardíaca não é linear, senão nós já tínhamos morrido, mas tem uma cadência um [?]

que se ouve perfeitamente e eu penso que essa cadência, essa existência diária o corpo constantemente está a criar-se a viver e a morrer e, uma pessoa que se dedica ao estudo do corpo e a comunicação em presença do corpo precisa a meu ver de um trabalho diário de afinação de apreciação e da experimentação, mas diário mesmo, sozinho e também com outras pessoas, porque também não é a mesma coisa trabalhar em solidão e trabalhar em partilha com outros corpos na sala ou no espaço.

KM – [Como é trabalhar em partilha ou em solidão, o que percebe ser diferente nisso?](#)

SN - A, é completamente diferente. Eu por exemplo faço uma prática própria de manhã assim quando acordo, faço eu própria a minha prática sempre. E esse silêncio que eu até chamo também de mudez porque não é só silêncio é mesmo o corpo, é muito bonito ouvir na voz, por exemplo, o nascer da possibilidade do falar, tal como oiço em cada tecido a possibilidade de um movimento mais ou menos abrangente de uma determinada especialização mais detalhada ou mais ampla e esse nascimento da possibilidade de um corpo que estava é... que estava em repouso, não está quieto não é, portanto estes ciclos, atividade e repouso, interessame em sobremaneira, existem agora, como estamos aqui não é, mas quando o corpo teve este tempo em que considera-se aceita entre o estado de silêncio e passa para o estado de fala, vá lá, a Dança, é uma passagem fundamental. Eu quando começo, faço isso de manhã, sempre sozinha, e depois volto a fazer a prática não igualzinha pois nunca é igualzinha, com outras pessoas que estão em investigação, era a aula que eu estava a convidá-la a vir as 8:30 hs de amanhã, onde eu volto a apelar ao trânsito entre acordar e a dormir perante toda a gente... é um outro estado, é uma outra forma de inteligência onde vá lá, um estado de estar desperto, não eléctrico, não estritamente do que nós hoje consideramos de sistema nervoso que eu acho que também daqui a uns anos já não consideramos da mesma maneira, mas este estado entre acordar e a dormir e que permite o acompanhamento e que também faz um desdobramento do tempo curiosíssimo, porque é... tu sentes a medida em que o corpo vai movimentando, rebolando embalando, é... um desabrochar da própria possibilidade do corpo, o corpo esta a criar nesse dia que não dura os minutos que o relógio diz, tem ali um outro tempo, a afinação do estado de atenção a todos os níveis que eu oiço, do que eu vejo do que eu cheiro, do que... ao nível das apreciações aceites e das apreciações que nós bem sabemos quais são a propriocepção, a capacidade de uma sensação afinada e do nascimento do gesto, observar mesmo esse nascimento da possibilidade do gesto, que não é a mesma

coisa que... escovar os dentes, é a possibilidade de... a poesia do gesto, no sentido poésis, criação do gesto, ouves esse nascer todos os dias, e ouve também que corpo é esse que tu és hoje e que gesto parece hoje estar mais possível ou menos possível. Há dias em que tu sentes neste entrar no dia que estás a trabalhar mais com... vá lá, ligado mais a gravidade, há outros dias em que sentes mais estar ligada a anti-gravidade, há outros dias em que sentes mais fluido, há outros dias em que tocas na parede e diz: é duro, ou pensas, se calhar, na própria relação da chegada da parede ao corpo, e do corpo a parede que tu vais ter que trabalhar hoje, é mesmo como se fosse um mapeamento do corpo que tu vais sendo hoje, sabendo sempre que acima de tudo tu não faz ideia sobre que corpo será esse (risos) nem imaginas, mas pelo menos dá um tempo de atenção diariamente e esse momento de atenção passa por esse estado de escuta é... que ela própria já é movimento, portanto, passa por diversos níveis não é, do chão até a vertical, a construção da vertical, de que forma que eu me relaciono comigo e com os outros e com o espaço nos diversos planos de aproximação ou afastamento da terra (chão) pronto, são coisas, era o resto da vida a falar ... (risos)

KM – Sofia, nesta questão de que nós não temos ideia de que corpo é esse ou de que corpo emerge enfim não sei se foi neste sentido que...

SN - Mas espera lá, em relação só dessa coisa do corpo com os outros, há uma coisa muito curiosa mas isto é muito esquisito, eu não sei se te interessa ou não mas, há uma coisa muito curiosa sobre a partilha... há uma coisa muito básica que toda a gente consegue imaginar sobre a partilha tem a ver com o toque, peso, pressão e por aí afora, pronto mas isso já toda a gente consegue perceber, mas mesmo a forma como os corpos se organizam no espaço, proximidade ou afastamento, naquele dia, muitas vezes existe a possibilidade da configuração de uma determinada movimentação a partir da presença de determinados corpos naquele dia, tu sabes quando tu entras em uma sala que abres e diz: ah isso hoje está muito... não sei, ligeiro, ou... ah isso hoje está muito denso ou isso hoje está... e este isso hoje está muito seja o que seja é muito da constelação do corpo nos espaços em que eles estão, e a escuta é essa capacidade tua, neste dia, de relacionar-se com aquilo que tu... com o não tu, porque tu não podes ser tu se não fosses também o não tu, é uma prática complexa que eu penso que afina bastante esse corpo que emerge, mas estavas a dizer isso, esse corpo que emerge...

KM – Eu ia lhe perguntar o seguinte, o escritor Paulo Cunha e Silva escreveu O Lugar do Corpo ... e em um dos momentos do livro usa Fernando

Pessoa para dizer da capacidade de outrar. Na Dança contemporânea hoje, nós estamos a outrar ou o bailarino, ou quem dança, vou chamar de bailarino, sem o estigma do clássico, o bailarino na dança ele está a outrar ou ele vai buscar diferentes facetas dele mesmo nesta dança.

SN - Katia, uma das coisas que eu descobri há pouco tempo, há pouco tempo e há uns seis anos e isso... vai demorar muito tempo até eu conseguir trabalhar isso é: a capacidade de ouvir o outro no outro, o outro no outro, está longe de ser começada ainda, portanto, é... um corpo de um bailarino afinado, tonificado, afinado, presente, pode acolher o corpo do outro em si próprio, pode oferecer o corpo do outro, ou o seu corpo no corpo do outro, mas penso eu que parte muito sempre da própria tradução que ele faz para si próprio. Então, eu consigo entender, eu, corpo que dança, consigo entender o que é a chegada da Sofia à Katia, consigo, com tempo, leva tempo, consigo ouvir a chegada da Katia à Sofia, consigo ouvir o encontro móvel, porque se o encontro é a meio caminho implica sempre uma mobilidade porque nem eu nem tu somos pontos fixos, portanto, consigo ouvir onde é que está esta conversa agora, na sua mobilidade, consigo conectar-me que é o que eu faço todos os dias de mim comigo mas dificilmente consigo ouvir-te a ti em ti própria. Isso implica que eu faço sempre uma tradução do teu acenar da cabeça, ou dos movimentos das mãos ou daquilo que são os sinais que me aparecem para *Sofiês*, e o que eu estou a trabalhar é mesmo experimentar ouvir em *Katiês* (risos) no teu sorriso, no teu movimento, quem tu és e penso que isso é um trabalho de outrar que ainda está assim nos confins do universo, acho que nem aquele rapaz o Johnny Deep, o pirata da Caraíbas acho (risos), no entanto penso que, se o bailarino alguma vez, na arte há um grande, a meu ver há um grande... enfim, há um movimento que pode tolher sequer esse princípio do outrar que é a vaidade. Eu penso que a arte muitas vezes traz a cegueira no sentido de uma em si mesma, ou de uma tal necessidade para fazer isso, e por inúmeras razões, eu posso dizer que levei a minha vida toda a batalhar para existir e portanto agora eu perdi a elasticidade por saber que existo e passo a... estou sempre encorajada a dizer: sim mas eu sou a Sofia, sim mas eu... pronto, pode ser uma das razões, pode ser por insegurança, pode ser porque toda gente diz que meu trabalho é fantástico pode ser pelo que seja, mas há uma cristalização da minha membrana móvel que eu sou, que fez-se em mim própria, e eu chamo a isso vaidade, e isso eu penso que torna completamente opaca a capacidade de outrar. Se o bailarino fica aí... ele não pode estar... é... para mim eu não consigo sequer relacionar-me com isso. Ou por outra, relacionar-me tenho que

relacionar-me toda a hora mas é uma... tento todos os dias afinar a minha capacidade de perceber quando é que estou a cair para esse lugar, da vaidade que é um lugar que me impossibilita de ouvir o outro no outro e impossibilita-me outrar completamente. Passa a ser eu e a apreciação de mim no outro.

(risos)

KM – E o corpo tem memória Sofia?

SN - Então não? Tem memória tem. O corpo é a memória do que já foi e do que ainda não foi.

KM – O bailarino, para si, é mais memória ou profecia?

SN - Eu acho que isso não tem... isso primeiro depende de que bailarino estamos falando, mas penso que esse lugar fantástico onde o sublime e o ridículo se unem, esse lugar onde o ontem e o amanhã se unem num momento do agora, nós vamos lançar agora um livro que se chama “ A Arte Agora”, e que bastas estar a dizer agora para ela já não ser mais (risos) mas é mesmo esse apuramento a... eu sinto que o bailarino tem este tesouro incrível de poder trazer forma, trazer a forma, mesmo que seja por momentos, a própria questão da arte, ou as questões que ela estiver a jardinar, na matéria da criação, e ele tem então nessa sua capacidade de trazer a forma a própria arte ele tem a possibilidade de... de fazer, de sair desse frame passado futuro. Então ele é sim memória e profecia ao mesmo tempo porque nós sabemos muito bem, qualquer pessoa que dança sabe muito bem que não existe algo como ontem e o amanhã sem existir o agora no ontem e no amanhã. E no momento não sei se é flashback se é previsão se é o que quer que seja só sei que o corpo que dança o corpo que é afinado, sabe, já experienciou com certeza essa... essa, esse trans – tempo. Toda gente sabe, toda a gente que dança a meu ver, sabe que a convenção passado futuro é uma convenção formal, não é uma convenção experiencial.

KM – E a comunicação. A Dança comunica?

SN - Eu tenho aí nesse livrinho dois... Tem sido uma questão muito... muito complicada para mim. Para mim, a comunicação é mesmo o atravessar da membrana é... é... eu dou muitas vezes esse exemplo do abro a porta passo, entro, saio, fecho a porta portanto, é mesmo essa passagem em que estou a fazer essa passagem, estou a construir, a criar a minha matéria de criação e quando eu a comunico, tem que haver como nas células essa porosidade, essa porosidade. E eu posso também como nas células, criar tubos, canículas, para fazer passar determinada comunicação ou posso aceitar que essa comunicação é permeável

entre quem sai conforme a pertinência no outro em mim do trânsito. Penso que um bailarino é... o corpo comunica, nós dançamos muito na rua, no espaço público, e essa ideia de que o corpo, de que um observador tem que ser ensinado para poder estar com a arte contemporânea para mim não me faz muito sentido. Há um determinado nível, é evidente que se eu estiver a trabalhar uma determinada questão e quiser um feedback muito específico sobre determinada questão é simpático abrir a porta para que o outro possa aproximar-se da questão que me move ou que eu estive a trabalhar mas, um corpo em movimento no meio da rua comunica a todos os níveis. E uma coisa que me interessa muito é se poderíamos continuar a trabalhar para que a comunicação não fique nas primeiras camadas que é a camada do embate, do choque, que é: Ah isso é muito bom ou é muito mal, se é chocante ou não é chocante, estes trails que as pessoas vivem essa vontade de uma emoção forte eu penso que essas emoções fortes, sejam elas tipo: Ai que maravilhoso ou Ai que horroroso ou ah que..., são emoções que eventualmente mais uma vez não nos permitem acompanhar o próprio estado de comunicação. Eu penso que o corpo do bailarino ou do dançador comunica sim e penso que seria interessante, pelo menos eu dedico-me a isso, apurar exatamente a forma de comunicação da presença do corpo com o observador. Só essa co-presença em um determinado espaço, já penso que é extremamente enriquecedora e produtora de conhecimento. Se o bailarino comunica uma determinada mensagem já eu tenho dúvidas grandes mas isso também tem a ver com... eu não penso também que a linguagem tenha sido criada para comunicar portanto... no sentido de comunicar uma mensagem. Comunicar sim, isso que nós estamos a acontecer e estamos a gravar e será transcrito para papel, na forma como tu porás isso em papel mesmo que transcrevas palavra a palavra a conversa, o que eu acho impossível como tu acharás com certeza, será também embebido da presença, e não é de uma memória porque é de uma atualização da memória, deste encontro. E isso, isso é de uma fertilidade incrível. O meu corpo a minha presença, a Sofia não se esquece da Katia, se a gente se encontrar daqui há dez anos e diz-me: eu sou a Katia aquela... pois para mim não és uma pessoa anónima, porque basta termos estado a partilhar esta conversa que e... não existe a capacidade de esquecimento, o corpo não esquece esse momento. Então comunica sim, agora como é que tu consegues é... ouvir o fio da comunicação e como é que tu consegues perceber como é que este fio cria uma determinada linguagem, uma determinada inscrição, uma determinada modulação, que tu possas sentir que integrestes, isto já depende de muita coisa, de ti muito também, de mim, e de muita

coisa e... muitas coisas serão integradas nas nossas existências sem tu saberes que foram e outras, se tu nomeares a maior parte das coisas que nós falamos, se tu agora tiveres que ir aos teus acompanhadores de doutoramento e disseres a conversa com a Sofia foi sobre isto, isto e isto e tu tens a sensação que reduzistes a três palavras uma coisa que não é reduzível, não é que tenha sido muito interessante, é porque a experiência não é reduzível a três palavras, mas o facto de ser tu a escrevê-la, é muito importante porque mesmo no ato da escrita este movimento estará lá. Agora vamos ver se tu consegues (risos) *vou tentar...* (risos) não, não é isso.... *Eu entendo o que estás a dizer, é um exercício...* é como é que estás esse brilho, da vida, estás a ver?

É difícil transcrever a vivência da entrevista, é realmente difícil, a lembranças dos gestos, dos movimentos das mãos que complementam as falas, o balanço do corpo, o ritmo empregado, as pausas, os silêncios, as expressões do olhar, realmente é uma experiência singular que perde muito ao ser transposta para uma linguagem linear, pois o que se viveu foi permeado de diferentes estímulos que não limitaram-se aos estímulos sonoros, há toda uma série de percepções que contribuíram para nossa compreensão do que estava sendo dito. (impressões da entrevistadora ksmm)

KM – É uma relação que, como você fala, não tem como transpor. Não. E eu penso principalmente que uma das razões é que a escrita é linear e esta nossa interacção não se faz de modo linear. Mas enfim....

SN - Mas a própria escrita às vezes não é tão... bom mas isso é outra questão. Não, não é a invenção de neologismos ou seja o que seja, às tantas, eu sinto mesmo que a atmosfera consegue passar para a escrita mas, eu ainda não sei como, eu sinto que este livro que tu levas... talvez... 3% do movimento esteja lá mas sinto que ainda é um trabalho a fazer para que as próprias palavras se movam no livro, no papel, estas a ver? Não sei, há uma chegada também, também importante de... é muito trabalho, é uma coisa misteriosa e muito interessante.

KM – *Vamos falar um pouquinho de criatividade? A criatividade hoje na dança, como você a concebe nesta Dança contemporânea, neste momento hoje?*

SN - Eu penso que... eu penso... eu escrevi agora para esse livrinho – agora tenho que mexer-me – é eu fiz aqui há uns tempos a descoberta, vá a descoberta, e quando eu digo descoberta são sempre coisas práticas que eu estou pensando e Ah... Há uma diferenciação grande para mim entre criatividade e criação.

A criatividade para mim tem a ver com o movimento, com a deslocação ou o jogo de coisas conhecidas e a criação tem a ver com o movimento no desconhecido. Portanto, eu penso que a Dança contemporânea hoje, para além de me ter aberto aquelas duas, aquelas duas... se é que é possível dizer aquelas duas vias que é uma de um corpo mais informe mas mais é... para mim, mais permeável e outra que é um corpo mais detetável mas mais estilizado portanto, este corpo tem muita água e este não tem água nenhuma, não sei se estar a ver o que eu estou a ver, também existe na criação e na criatividade da Dança contemporânea uma clareza em relação a aquilo que é criatividade que é o jogo de metodologias de composição, metodologias de trabalho com o corpo no espaço ou de usos de objectos ou por aí afora, portanto, tem a ver com a articulação de knowhows diversos ou a própria criação e, a criação implica o jogo no desconhecido e portanto implica que muitos dos trabalhos que... vá lá na Dança Contemporânea, até porque se atrevem a ter o corpo em presença, se atrevem, a ter o corpo em presença, que não é fácil, é... por isso é que o corpo vem sempre todo cheio de coisas ou vem nu ou vem vestido mas vem sempre qualquer coisa, nunca vem o corpo, ninguém consegue ver muito facilmente. O corpo é um bocado... isto é um bocado selvagem... Mas esse corpo criação implica que alguns trabalhos por exemplo os da Vera Mantero, são mais difíceis de... não é de ver porque são tão difíceis para mim, para ti, como para uma pessoa que mora ali na Mouraria, são mais difíceis, implicam uma mobilidade por parte do observador e nota, eu não digo espectador, no sentido de que não pode haver expectativa, nesse aspeto, então tem que haver mesmo um movimento da pessoa que vai assistir o espetáculo para que haja um encontro, não... as coisas não estão ali para ele se alimentar ou para ele receber ele tem mesmo que se mover, esse trabalho de criação implica um movimento de todas as partículas que lá estão, tanto dos bailarinos quanto das pessoas que vieram estar com essa comunicação do bailarino e por aí afora e isso, nessa criação, torna-se um bocadinho mais difícil de eu poder nomear o que está ali a acontecer e penso que muito trabalhos dentro da Dança Contemporânea ficam é... complicados aí ou é melhor nem falar neles porque ninguém percebeu nada ou são fake no não percebeu nada eles escutam-se ou escondem-se numa coisa: ah isso é muito intelectual, estou a fazer aqui uma coisa muito... mas nota-se um corpo em presença, tu podes dizer: não percebi nada disto, mas estava lá e pronto, a partir do momento que estavas lá alguma coisa aconteceu e tal coisa pode não estar integrado ou não saber como integrar mas estava lá. Em relação a criatividade penso que há um grande trabalho a ser feito em relação a este

tipo de corpo ou a este tipo de trabalho que articula a skills já conhecidas, eu penso que se está a entrar em uma redundância um bocado irritante. Portanto, ou ele vem lá no fundo e aparece aqui portanto, esse tipo de articulação de possibilidades, combinação de possibilidades, penso que chegou um bocado ao limite neste nível do jogo, sabes penso que esta tal mudança de século, a mudança de paradigma, a mudança de consideração de existência implica que as peças de jogo que foram utilizadas é... por exemplo, houve uma altura no final do século passado, final vá lá, finais do século passado com a inclusão das ditas novas tecnologias que foi assim tipo uma coisa: eh, fantástico, porque parecia algo completamente sobre humano e por aí afora, mas a maneira como o corpo do bailarino brincou ou brinca com essas novas tecnologias para mim já deu, já não quero mais ver, estas a ver, prefiro que ele vá ali dizer um texto ou vá dançar e não me diga nada do que está a dançar do que me venha então agora são três painéis aqui, então a gora a luz vem de baixo ou então agora vou fazer tremer a sala, isto tem a ver com a tal criatividade ou com o tal jogo de possibilidade que já existem e eu penso que em relação a esse jogo de possibilidades que já existem acho que há de haver a coragem e mexer os tabuleiros e deixar... olha, ponham as crianças a mexer um bocado que elas, de certeza, têm ideias (risos)

KM – E a questão da colaboração?

SN - Na criação?

KM – Sim

SN - Se houver essa possibilidade... Eu penso que a criação é sempre colaborativa. É pronto, o que não quer dizer que todos nós, cada um de nós no processo de criação não precise de resgatar espaços de solidão, mas solidão não é isolamento, é sempre colaboração. Portanto eu penso que ninguém vive sozinho e ninguém aprende sozinho e ninguém cria sozinho. Depois isto tem diversas leis de criação e de comunicação mas é evidente, por exemplo, que uma das vertentes da Dança Contemporânea, exatamente porque é corpo, sempre foi fazer a ligação entre as outras áreas, eu nem sequer sou a favor propriamente de áreas, disciplinas vá lá, sou mais “adisciplinar” mas sim, penso que a Dança contemporânea sempre trouxe essa ventania que é evidente que é tão... um músico também está em cena então, o Polack também está em cena então... claro é evidente que tudo isso, essas artes mais estanques nunca terão vindo propriamente da Dança nem no princípio da Dança gostavam não é?

KM – Sofia a Dança para si é um desejo ou um dever?

Não tenho deveres, tenho fazeres. E penso e implicações. A Palavra dever a meu ver ainda está em um lugar muito exterior e a dança, a dança é um fazer, é um fazer diário.

KM – [Missão, já pensou a Dança como missão?](#)

Tenho muita dificuldade Katia, em ver uma coisa que serve para outra. Se a missão puder não ter propósito então está bem. Se a missão puder não ter um objetivo fixo porque eu penso que se eu estou a criar eu não posso já ter desenhado os lugares onde vou chegar, e como o outro que foi no caminho para a Índia e foi chegar ao Brasil, quer dizer... ainda bem que foi chegar ao Brasil, não devia era ter ido a lado nenhum (risos) Essa ideia de que a criação é para me levar daqui para aqui volta a um ponto de partida no qual que não acredito e o estudo do corpo só me reforça esse não acreditar é que existem pontos fixos, eu acho que não existem pontos fixos, nenhum. Nem o osso é fixo.

KM – [Um outro autor presente em meus estudos faz a seguinte afirmação: ele diz que o ser humano, de uma forma geral, não é definido pela agressão mas sim pelo amor](#)

SN - Também acho.

KM – [Transpondo para a Dança, se o corpo presentifica a dança, a dança pode ser é a expressão corporal do amor?](#)

Grande pausa

SN - Não sei, aquela Arendt Daut no princípio do século XX escreveu um livro que The Thinking Body, O Corpo Pensante, em que ela dizia que... para haver uma função, tinha que haver... para haver uma forma tinha que haver uma função, se existe uma forma tem que haver uma função. E eu, no meu trabalhinho diário, comecei a pensar mas para haver uma função tem que haver um movimento e depois um dia eu vindo... mas para haver o movimento tem que haver amor. O amor como a gestação de movimento, mas o movimento eu estou a falar do vento, estou a falar das árvores estou a falar dos prados estou a falar até da criação de formado corpo, quer dizer seria qualquer coisa que nalgum lugar esse grande movimento universal que seria o amor poderia eventualmente configurar-se num determinado... pulsação movimento, que gerasse uma determinada função, uma determinada pertinência, não é, eu nem diria função, estamos a falar do princípio do século XX, ainda no rescaldo da revolução industrial, por aí, enfim destas coisas das máquinas e dos Chargos e dessa gente toda e... talvez de uma pertinência e que essa pertinência pudesse trazer a visibilidade ou a tangibilidade de uma forma. Eu se vejo

a Dança aqui como a possibilidade do desenho desse arabesco, da forma, vejo então nessa amplitude grande o amor, e aí eu vejo essa possibilidade da Dança poder configurar por momentos o amor. Mas o amor não é aprisionável e muitas vezes, a forma, pelo menos na maneira como nós humanos hoje vemos forma, a partir de... se tu olhas para as nuvens ficas... eu fico demais descansada, pelo que eu vejo, pronto, agora é um búfalo, agora é uma cara, agora eu não sei o que é, agora desfez, agora é uma flor, agora... porque cada vez que tu identificas uma determinada forma, tendes a pensar que ela parou e então, se a dança alguma vez cristalizasse alguma pequenina partícula daquilo que o amor é, o amor nunca ia deixar que isso acontecesse (risos) portanto, pronto, se a Dança sim pode trazer a visibilidade ou a tangibilidade lives do amor que a sustenta mas nunca o representa. Porque o amor é muito mais livre, muito maior.

KM – [Sofia consegue adjetivar o corpo para a Dança?](#)

SN - (silencio e movimento de não) Mas tu gostavas que eu experimentasse?

KM – [Eu gostava, se você conseguisse. Mas então responde para mim? Consegue?](#)

SN - Não, não consigo adjetivar mas gosto de não conseguir. Gosto de errar, gosto de errar.

KM – [O que aproximaria, vamos pensar algumas possibilidades?](#)

SN - Eu diria nuvem se a nuvem não fosse, se a nuvem não fosse gasosa. Porque a constante reconfiguração de relações e de gotas penso que é o corpo hoje. E essa capacidade de considerar mesmo os limites da membrana pele como uma das possibilidades do contorno do corpo geográfico, sabendo que o corpo não termina no... na delimitação do contorno geográfico, e isso é uma das coisas que a nuvem me lembra, quando tu olhas para o fumo e vêes, e podes até desenhar no teu caderno o contorno daquele fumo e até pode parecer pronto um coelho, e tu sabes que aquela membrana que desenhastes no teu caderno infantilmente se olhar mais perto tem muitas gotas para lá do contorno geográfico que tu desenhaste. Gotas que não ficaram incluídas naquela tua apreciação momentânea do corpo. Esse corpo que não se contém numa determinada fronteira geográfica, para mim é... faz-me muito sentido. O corpo que é tudo aquilo que ele não é faz-me muito sentido. Portanto, assim, é um corpo como se o corpo fosse, portanto eu diria nuvem, se quisesse pensar em uma palavra, se bem que eu sei que é uma palavra que não é a que eu queria dizer mas é aquela que agora posso. E diria se calhar trepidação, pulsação.

Tenho muitas dúvidas sobre o que é dentro e o que é fora muitas vezes. Gostei muito de estudar, por exemplo, quando comecei a passar de um estudo do corpo mais estritamente vá lá, sobre os sistemas anatómicos, muscular esquelético e por aí afora, por exemplo ao estudo dos tecidos e então disse bom, se o sangue é um tecido líquido, isso tem a ver. Se este tipo de organização cruza um reconhecimento do que é músculo é de facto fascinantemente incompreensível (risos) e no entanto, e no entanto está tudo ligado pelo corpo inteiro, é uma coisa, é uma coisa muito curiosa mas, essa, essa sensação de uma pulsação por exemplo, tu sabes que o interior da tua boca ou do teu, o caminho do estife todo tem uma organização vá lá, epitelial não é, portanto semelhante ao revestimento da pele que poderia dizer que em algum lugar o teu corpo acha ou tua existência acha que isto (indica o interior da boca) que o que está dentro é exterior, eu acho isso brilhante. Quer dizer que tu albergas o interior em ti e o exterior também, portanto essa capacidade de in side out constante, das tais reconfigurações como uma nuvem tem. Mas não é uma nuvem no sentido da figura da nuvem, é mais do não permanecer em uma determinada forma. Eu acho que o Bacon quando desenha o que desenha ou quando pinta o que pinta, pinta o corpo que ele vê e não é um corpo que só ele vê eu também vejo tu também vêes toda gente é que não quer ver, mas todos nós vemos também aquele corpo eu penso é que as sucessivas representações do corpo de determinada forma fazem com que tu afines o teu, a tua perceção visual na primeira layer do jogo. Vês a primeira camada e diz: ah sim, essa é a boca, a cor... também, mas essa é a primeira linha da montagem.

KM – [Sofia é isso, mais uma vez obrigada!](#)

Margarida Bettencourt

Entrevista com **Margarida Bettencourt** nas dependências da Escola superior de Dança, Lisboa – em 05 de Julho de 2011 – 11:30hs

KM – Professora Margarida, agradeço pela sua atenção, disponibilidade em estar me recebendo e poder partilhar comigo um pouco de seu conhecimento, das suas vivencias que acredito serão de grande importância para o meu trabalho.

MB - Prazer

KM – Começamos a pensar a questão do corpo, da corporeidade, como foi vivida no século passada com diversas linhas e frentes, aberturas para esse movimento para esse corpo e hoje passado 10 anos desse novo século como é que a professora está a compreender este corpo na dança. Qual é o seu olhar hoje para esse corpo.

MB - Eu acho que neste novo século e neste milénio, se calhar já desde os anos 60 em que realmente se começou a se questionar profundamente toda a relação do corpo performático e do corpo criativo. Portanto, a partir do momento em que deixa de haver, ou começam-se a questionar as grandes linhas formais, de formação, e em que se começa a questionar qual é que é a nossa posição também na dança, no mundo da dança, qual é a nossa posição na sociedade, na arte, toda essa posição de corpo é posta em causa e eu acho que desde esta altura continuamos a questionar. Eu por exemplo acho muito engraçado, nós... continuar a ver a questão que já se colocava nos anos 50 com Merce Cunningham de, às vezes, haver pessoas que olham qualquer coisa e perguntam: isto é dança? É dança ou não é? É um corpo dançante ou não é um corpo dançante? E ainda hoje, passados sessenta anos continua-se a questionar isso e... e... é incrível pois quando é que a gente vai... vamos continuar a questionar isso e ligado a esse questionamento é: qual é que é a formação de um corpo que é posto como um corpo que vai, ou performativo, já... é que as palavras já ... é cada vez mais difícil classificar as coisas porque, enquanto há correntes e há áreas da dança em que é muito fácil de classificar e dizer isto é isto e isto é aquilo, hoje em dia na dança contemporânea e de uma forma mais abrangente, na dança, cada vez é mais difícil encontrar classificações, cada vez é mais difícil encontrar padrões de formação, cada vez mais difícil é decidir qual é... não há ideal nenhum, não existe a coisa de ideal, tudo, tudo é possível, pode vir um corpo qualquer e pode dançar, pode vir uma idade qualquer e

pode dançar, não é, já não é aquela coisa: eu tenho 17, 18 anos e tenho que me despachar porque se calhar aos 25, 26 já estou a terminar a carreira, isto hoje em dia já não existe, e depois existe a coisa muito importante que é, o conceito, o conceptual está completamente ligado ao corpo. É... eu por exemplo, mesmo aqui na escola, uma coisa importantíssima quando os miúdos estão nas primeiras criações, a fazer qualquer coisa que se pergunta logo: mas está a fazer este gesto por quê? Então o corpo agora é essencial ao corpo fazer-se a pergunta por quê. E isso é sucessivo por quê isso, por quê aquilo, por quê parar, por quê andar, por quê correr, portanto está completamente ligado ao pensar, não há um corpo separado do pensar, apesar de muitas vezes ainda haver esta questão: agora penso, agora danço. Não! Está cada vez mais a ligar-se e isso é uma questão que para mim é muito desafiante estar neste questionar constante. (risos)

KM – Na vivência da Margarida, como foi essa experiência da corporeidade. Começa com uma formação um pouco mais...

MB - Formal, completamente, completamente. Portanto, comecei com a formação clássica em miúda e depois comecei a ter uma relação com uma certa, com alguma dança contemporânea mas ainda ligada a linhas mais tradicionais que vêm da linha Graham, da linha Limon, ou mesmo a vivência mais tradicional de uma companhia de dança, não e, como se vivia no Ballet Gulbenkian mas mesmo através desta experiência também há alguns contactos com coreógrafos já com noções mais contemporâneas de como é que se constrói uma dança, o que é, o que é o intérprete, o que é o criador, o que é o criador intérprete, o que é... como é que se co-cria, todas estas diferentes posições porque no fundo qualquer e... qualquer situação criativa passa por relações, criar relações e desenvolvê-las é o essencial e portanto, a partir daí começa-se a ter contacto, e isso é importante para a formação do corpo, por perceber-se que o corpo vive de relações, não está sozinho, não está fechado, nós vivemos das relações, o corpo reage, e então a partir daí começa-se a perceber que há uma abertura diferente, portanto, há uma tendência a formar, a seguir um determinado estilo e achar que o corpo é assim, deve ser assim, o corpo deve fazer... e depois começa-se a perceber que há muito mais camadas, há muito mais possibilidades e isso envolve imensas coisas, não é só performer, pode ser diferente, o que é engraçado, quando começaram a vir companhias diferentes como Trisha Brown em que nós olhávamos para aqueles corpos e percebíamos que eram corpos diferentes, que dançavam de uma maneira diferente, mas a primeira apreciação é simplesmente que é esteticamente diferente. Que o corpo funciona de uma maneira

diferente. E depois, ao ter uma relação e uma experiência mais direta com aquela maneira de dançar, com aquela maneira de experienciar o corpo, percebemos que é mais que isto, não é só uma estética diferente, é todo um conceito de lidar com as relações que o corpo estabelece com a dança que é completamente diferente e isso é, é um... portanto é um percurso em que há primeiro uma formatação, em que vamos levando o corpo em determinada direção e depois começa a perceber que há outras possibilidades e então... eu acho que, eu pessoalmente, não rompi, não fiz uma ruptura, com... ok isto agora eu não quero, não vou fazer nada disso, mas acho que fui incorporando as minhas diferentes experiências e abrindo o meu corpo para outras possibilidades, mas, mas isso é difícil porque, depois de se estar formatado há um grande trabalho que se tem que fazer para voltar a abrir o corpo para as outras possibilidades que há. Porque não é só o corpo, aí está, não é? É tudo, é toda a experiência, é os conceitos, são todas as células que têm que aprender a viver de outra maneira.

KM – Nesta outra maneira que a Margarida fala, além das questões das relações que estão estabelecidas algum outro aspeto que poderia atribuir a esta possibilidade de ver esse corpo de uma outra forma?

MB - Para mim, as questões das relações é muito importante porque abrange imensas coisas não é. Portanto, não é só as relações em termos ah... mais próximos do que é dança ou do que é o ato performativo, mas implica também relações com a sociedade, implica as relações... implica a nossa maneira de estar na vida, implica toda uma maneira... no fundo é existencial, reformulamos toda a nossa maneira de ver as coisas, tem a ver com tudo não é, mas eu acho que isso acontece em qualquer, qualquer profissão. Se as coisas mudam, mudam também a nossa maneira de ver tudo não é? Muda a maneira de ver as nossas relações em casa, com a família, e tem os filhos e etc. e tudo está relacionado não é, a nossa família e o profissional, por mais que as pessoas possam dizer a minha profissão é uma coisa e a minha vida pessoal e familiar é outra, isto é mentira não é, as coisas estão todas relacionadas, portanto, neste sentido eu quando falo em relações, é num sentido muito vasto e abrangente que implica tudo, é uma coisa existencial não é.

KM – E na sua perceção a Dança contemporânea hoje ela está a explorar estas relações ou ela estabelece outras questões?

MB - (Risos) Hoje em dia cada vez mais, este termo da Dança Contemporânea... o que é Dança contemporânea? É a grande questão que se tem por aí não é?

KM – E o que é Dança contemporânea, consegue responder?

MB - Não! (risos) Não, quer dizer, por acaso é engraçado porque nós estamos, já ultimamente, eu estou em muitas situações em que se tem esta discussão e de repente nós estamos a tentar: ah mas para agora, na dança contemporânea, temos que fazer isso, e ficamos assim, ok então o que é DC hoje não é. Cada vez é mais difícil... mas eu acho que é em todas as áreas não é, nas Artes, o que é música contemporânea hoje, já nem se pode dizer o que é música popular porque já está tudo a cruzar não é, portanto tem-se assim um caminho complicado e em Dança contemporânea hoje também se faz, pode vir um Rancho de não sei onde e o Hip Hop, por exemplo, aqui nesta escola temos imensa gente de Hip Hop vem para cá, houve uma altura que era das danças de salão, tínhamos imensos alunos das danças de salão que vinham para cá, agora o top é o hip hop e portanto, lidar com... o hip hop ainda por cima que é uma cultura, não é. Portanto tem que se lidar não só com os corpos que funcionam de uma maneira mas com toda uma maneira de estar, de relação com a sociedade que é completamente clara e é tão formatada e tão formal como alguém vir de uma escola de ballet para aqui, é igual não é. Portanto o trabalho que se tem para flexibilizar estas pessoas é tanto como se viesse uma menina de uma escola clássica, é igual. Mas, em termos de Dança contemporânea, até o clássico já entra, até o clássico, porque se vê imensos coreógrafos contemporâneos a irem trabalhar para as companhias clássicas e a reformularem as maneiras de funcionar destas companhias, portanto, hoje em dia, e eu acho que é fantástico, eu não tenho necessidade, não sinto necessidade em mim, acho que já ultrapassou isso completamente de tentar encontrar classificações para cada coisa. Portanto, para mim, Dança contemporânea, inclusivamente pode ser um atleta, eu posso convidar um atleta da alta competição e de repente querer fazer uma peça com ele. Eu acho que hoje em dia a Dança Contemporânea é uma dança conceptual, em termos gerais. Toda a Dança contemporânea hoje deve ser uma dança conceptual porque parte de ideias. Não, não... portanto o corpo hoje em dia ou a forma do corpo ou o que o corpo é capaz de fazer ou que formação é que este corpo teve, não é primordial na dança contemporânea hoje. Pode ser em algumas áreas, o que eu estou a dizer é em termos gerais. É evidente que há companhias que aí estão, o coreógrafo quer aquilo..., mas em termos gerais, ao dizermos que qualquer coisa pode entrar no conceito geral de dança contemporânea, é porque passa pelo conceito. Se um Jean Rundel vai pegar em uma bailarina clássica e faz uma peça com ela o que importa é o conceito dele. Se Merce Cunningham trabalhou

com o Operá a Lucinda Charles também é porque o conceito dele era perfeitamente aplicável àquele contexto. Portanto eu acho que... o que é mais é... paradigmático, e mais característico da Dança contemporânea hoje em dia é que, e isto desde os anos sessenta, ou cinquenta, é cada vez mais o conceptual, a ideia ser o mais importante, não é o que o corpo faz, o que... é o conceptual é que é o mais importante. Portanto o corpo passou a ser é... não é um corpo conceptual mas está tão ligado ao conceptual que acaba por ser o corpo do conceito, sei lá, assim uma coisa qualquer (risos).

KM – Neste contexto Margarida, como a técnica se insere? Ela é importante, não é.

MB - Mais um problema (risos). Um problema não é para mim, mas é um problema, por exemplo, nas escolas é um problema. Por exemplo, o que é que se decide, aliás, há um livro do Boris Charmatz que é o [?] que já tem... esse livro já tem para aí uns dez anos agora, portanto, em França é que é o polo da discussão, quer dizer, da grande discussão em termos da Dança Contemporânea, onde acontece as maiores reflexões sobre o que é que é Dança Contemporânea, e já nessa altura, um grupo de trabalho em que se inclui a Mathilde Monnier, Emanuelle [?], e Boris Charmatz, em que se discutia a... em que se refletia sobre o que seria a formação em Dança contemporânea hoje, o que se pode, que disciplinas que um corpo contemporâneo precisa para ser apetecível ou conseguir trabalhar ou conseguir entrar no, no mercado e continua a não haver resposta. Porque ainda há pouco tempo tivemos ainda a mesma discussão e não conseguimos chegar a um acordo. E eu acho que começa a ser cada vez... porque é assim, em relação a minha geração, e... e não sei, você já falou com a Cristina Santos, já, essa é uma discussão que nós também lá tivemos, portanto eu sou de uma geração em que há a Vera Mantero, Paulo Ribeiro, enfim toda a gente fez esse percurso que vai de uma coisa formal, e tal, e depois passou para... o Rui Horta até passou pelo Jazz eu por acaso não passei pelo Jazz passei por outras coisas mas foi em que se fez uma formação em várias técnicas mas bastante formal, bastante rigorosa e tal e depois, de repente, começa-se a fazer outras coisas e então, e isto é uma geração até com muita força, que se implantou e... e pronto, e então, chega-se agora, a uma nova geração em que se tenta dizer: ah não porque os outros fizeram é... dança contemporânea, e fizeram Ballet e não sei o que e conseguem ser como são, portanto, de repente parece que aquilo era uma receita. E o que nós tentamos dizer é que não é uma receita, foi a nossa experiência, não é preciso toda a gente passar pela dança clássica, nem pelo

Graham, nem pelo Cunningham e não sei o que, isso foi a nossa experiência, não quer dizer que isso agora seja uma receita, porque de repente pareceu que sim, que teria que fazer isso. Há imensas escolas em que é este o processo que tem implantado, aqui tem Dança clássica, Graham, e depois as danças lá pelo meio do contemporâneo que vêm, e de repente, sem nós dizermos que era isso que esse deveria fazer, nas escolas, existem em todas, na Europa inteira, é isto que está a acontecer, mesmo nos Estados Unidos, é o que está a acontecer, de repente, há trinta anos, é essa a receita que se faz, dança clássica com uma dança contemporânea qualquer, uma dança moderna, e isso é a formação do bailarino contemporâneo. E há dez anos que nós andamos a dizer que não, que se calhar não é isso, por exemplo na PARTS eventualmente já não é isso, já metem o Yoga e não sei o que, e então, de repente também há outras correntes que já fazem uma mescla de uma malta de coisas, então ah não, o bailarino contemporâneo tem que ter por exemplo, também artes marciais também põem muito, artes marciais e tem que ter isto, então, começa-se a arranjar uma mescla, é quase umas mesinhas, uns chás, chá disso, chá daquilo, é esta técnica, e então cada um tem sua ideia brilhante do que há de ser o bailarino contemporâneo. Mas ninguém chega a um acordo, ninguém até agora, e eu acho que não existe, não existe uma receita hoje em dia, por quê? Porque é tão vasto o que se pode fazer, é o que eu estou a dizer, eu posso ir buscar um atleta da alta competição e de repente querer fazer uma peça com ele. Faz-se as peças com as pessoas que... com dificuldades motoras, com dificuldades mentais, com autistas, faz-se com toda a gente, portanto cada vez é mais difícil encontrar-se essa solução e eu acho que passa por encontrar formas de desenvolvimento em que as pessoas, não é ensinar a dançar, mas é ensinar a pensar, portanto aí está, voltamos ao mesmo. Portanto agora se calhar, mas isto já nem é só formação em dança, é formação de pessoas, portanto, já não é uma coisa técnica, de conseguir fazer isso ou fazer aquilo, mas pensar, e aí pode escolher o que vai querer fazer ou o que quer conseguir fazer, ou o que quer ir fazer, ou etc. portanto aí chegamos outra vez e estamos a chegar, voltamos a chegar, portanto eu acho que é uma evolução, não é, agora estamos mais cá em cima, mas sem esquecer nunca, que é preciso trabalhar o corpo, por isso há pessoas, eu por exemplo, eu faço imenso, eu acho que natação é incrível, incrível, eu já fiz preparações para espetáculo em que por exemplo, meu treino era nadar, fazer Chi Kung, e depois fazia uma improvisação no estúdio para aquecer e era meu treino. Mas posso variar e aceito treinos de outras pessoas que possam ser uma coisa completamente diferente. Já fiz treinos de

jogging, já fiz espetáculos em que precisava de muita estamina e então fazia jogging e conheço muita gente que faz jogging também, portanto é essa coisa, o conceito de técnica também mudou muito, o que é que a gente quer? A técnica era, quando se falava em técnica era dirigida a um determinado resultado, como o resultado já é assim... completamente... voz, sei lá, tudo há tanto instrumento que a gente tem para trabalhar que é muito difícil... se toda a gente fizesse as técnicas todas que há disponíveis acho que... não é? Portanto é esse questionamento que é ótimo.

KM - Mas ela ainda está presente?

MB - É... digamos...

KM - Não naquela visão formatada, como técnica da dança clássica para aprender os movimentos e os passos da dança clássica, mas eu desenvolvo a técnica...

MB - Não, não, nós vamos mais longe, nós achamos que pode não ser necessário de todo saber a Dança ...

KM - Eu falei Dança clássica como exemplo, não que fosse ela, pode ser qualquer uma delas. Não é necessária técnica nenhuma?

MB - Pode não ser. Pode se querer usar mas também é válido não usar. Conheço..., Meg Stuard nunca fez ballet, e há vários, conheço vários bailarinos que nunca passaram por técnicas formais, estiveram... passaram sempre por coisas mais *body mind centuryng* ou outras coisas menos formais, mas nós ainda vamos mais longe que achamos que eventualmente pode-se prescindir de qualquer tipo de técnica no sentido de haver uma formação contínua numa técnica específica. Pode haver experiências por exemplo, estar a falar em uma coisa de fazer... de ir para a Índia aprender aquele exercício do s olhos que eles fazem, das mãos e que isto seria uma aprendizagem contemporânea.

KM - Mudando um pouquinho, ou melhor não muda muito também, vamos falar do intérprete, hoje do intérprete eu vou denominar da dança contemporânea, mas sabendo desta limitação, sem fechar em uma questão específica, sabendo desta multi possibilidades de performances que cabem aí dentro desta Dança contemporânea. Mas enfim, o intérprete hoje nesta dança, como a Margarida percebe, ele está, como dizia Fernando Pessoa a outrar? A buscar ser outro? Ou ele, nesta Dança, ele busca facetas diferentes de si mesmo para se posicionar, para se colocar?

MB - Eu não sou, não acho nada que se procura ou alterar qualquer coisa mesmo em termos de teatro, teatro e do artista, não concordo nada com alterar coisa

nenhuma, acho que é uma busca, acho que é um desenvolvimento, acho que é uma evolução pessoal, mas acho que isso, isso é uma coisa existencial, toda a gente deverá fazer isso, agora, como artista, é mais no sentido de que se faz essa busca intensamente e se comunica. Eu acho que a diferença no conceito artístico, também é uma coisa que já se questiona hoje, o que é que é o artista e o que é o criador e quando é que se cria realmente, o que é que é uma criação, mas cria-se alguma coisa já que tudo existe, pronto, tudo se questiona hoje em dia e acho muito bem que se questione e acho por exemplo, aqui na escola uma coisa que me faz imensa confusão é chamarem, quando os meninos estão a fazer as suas coreografias eles se auto-intitulam criadores. Eu, criador ,não sei o que... e aquilo, eu acho aquilo, assim, tudo uma presunção e então digo-lhes: não, chamem-se pelos vossos nomes, são vocês que estão a fazer isso não é “o criador” “o...” porque acho que há uma certa... essa coisa de catalogar, de repente parece que as pessoas se colocam num papel que já não são eles, parece que “agora sou isso”, não, chame-a pelo seu nome, eu Margarida ou eu Katia quando faço isso é eu o criador fica assim uma coisa, mas pronto, mas portanto acho que isso é uma coisa que tem a ver com o homem, com o ser humano, de nós nos desenvolvermos e depois... é isso que é criar, é evoluir dentro daquilo que nós somos e depois comunicar. Para mim o papel do artista, seja em que área for, música, a poesia, é comunicar aos outros este processo de desenvolvimento, de evolução, de questionamento, de, de... de luta com tudo, de dúvida, de medo, tudo, tudo que há de existencial comunica-se. Eu acho que é a única diferença que há.

KM - Então, acaba por falar em uma questão que estava aqui presente que é: a Dança comunica?

MB - Claro, claro. Eu acho que hoje em dia, em termos de... da tal questão contemporânea, eu acho que ainda há mais ferramentas de comunicação porque o corpo é uma ferramenta de comunicação potentíssima, portanto, isto no sentido de que não é preciso a gente estar a conversar, a falar, para se conseguir entender. Há todas as outras formas de comunicação que o corpo tem presente e portanto, com isto quero dizer que o lago dos Cisnes também comunica, não digo que não comunica, nem pensar, pronto. Tem é um registo de comunicação muito claro e é aquele e, só quem conhece aquela linguagem, é a mesma coisa eu não sei falar alemão, portanto não sei me comunicar em alemão, mas se calhar o meu corpo, se eu chegar a Alemanha, consigo de alguma maneira fazer-me entender, não com aquela linguagem, é a mesma coisa com o Lago dos Cisnes, eu não sei dançar o

Lago dos Cisnes, e quem não consegue dançar o Lago dos cisnes não consegue comunicar naquela linguagem mas sem dúvida que aquilo é um discurso e é qualquer coisa que atinge muita gente. Eu gosto imenso do Lago dos Cisnes, acho um bailado lindíssimo, é um dos meus favoritos dos clássicos. Portanto aquilo é um registo. Hoje em dia a comunicação já tem muito mais ferramentas, é só isso. Mas isso acontece em todos os aspectos da vida não é, com a internet, o cinema, consegue-se fazer cinema, há cinemas que demora uns segundos que toda a gente capta, pode-se fazer cinema, houve a pouco tempo um festival de cinema com os telemóveis portanto, é neste sentido que as ferramentas também se abriram mas sem dúvida que comunica.

KM - E eu posso atribuir como sendo uma função da dança esta comunicação?

MB - Função dentro daquilo que qualquer linguagem tem como função comunicar, né, se a gente tem uma escrita a função é comunicar, mesmo que seja só para nós. Há uma comunicação, mesmo quando a gente escreve e somos só nós que lemos, eu também, quando vou sozinha para o estúdio pode ninguém estar-me a ver mas estou em um acto de relação com o espaço, com as minhas ideias, não é? Portanto, neste sentido, sim, totalmente.

KM - Falou também em criação, nos criadores, como hoje a margarida percebe a criatividade nesta Dança?

MB - É... pronto, reportando também a... por exemplo, o tal exemplo do Lago dos Cisnes que na época teria uma relação, ou um lugar específico naquela sociedade, portanto é lido da maneira que as pessoas tinham, do acesso que as pessoas tinham aquele tipo de obra, portanto de uma forma... a dança naquela época restringia-se a um tipo de... usufruía-se da Dança num registo, pronto, era aquilo não queria dizer... não havia mais entendimentos muito... que passassem de um registo lúdico, de um registo romântico, com alguma psicologia, com alguma tipologia, etc. mas apenas ficava ali naquele registo e hoje em dia, a criação, mais uma vez abrange registos muito mais amplos, desde os pessoais por exemplo, agora os alunos tiveram, os finalistas, que foi para mim super interessante, foi o primeiro ano que eu fiz isso, o exercício final era um auto-retrato que foi interessantíssimo é um exercício muito difícil, muito difícil e... tinham três minutos, tinham que fazer um auto retrato em três minutos, e portanto, todo o exercício de reflexão e questionamento que eles tiveram para criarem uma coisa que é para se comunicarem e para chegarem em um sítio e dizer: isto sou eu neste momento. Portanto, isto é

uma coisa muito complicada, portanto a criação passa por isso por esse trabalho interior, a tal coisa que a gente estava a falar hoje em dia e pode passar por outra coisa bem mais vasta que é já um exercício político por exemplo, social, como há por exemplo no Brasil “Lata” lá nas favelas do Rio, como é que esse chama aquela coreógrafa brasileira, que está nas favelas lá do Rio, a Lia, a Lia Rodrigues, é um envolvimento social, um envolvimento político portanto, o que eu acho é que hoje em dia qualquer atitude criativa, entendendo a criação como um ato em que a reflexão e o questionamento pessoal passa para além do eu, passa para uma coisa em que atinge já, comunica, outras pessoas têm acesso e têm... Têm uma relação com o ato criativo. Não estamos em casa sozinhos a pensar sobre as nossas coisas, a partir do momento em que passa para um objeto que é possível partilhar, eu acho que o ato criativo só pode ser entendido como um ato em que há uma partilha, mesmo que seja estar aos gritos e a refilar com qualquer coisa um ato político em que se critica e não sei o que. Acho que o ser criativo tem que incluir um ato de partilha, tem que incluir uma dádiva, porque senão não... não é não é mesmo? Porque se pensarmos em termos de géneses, do primeiro ato criativo é uma dádiva, não é? Só pode ser isso ou mesmo em termos de gerar uma criança é uma dádiva não é? Portanto, para mim está, e é uma coisa que eu falo sempre com os alunos, o artista às vezes pode ser egoísta, no sentido em que precisa, que há não é, precisa das condições para criar e às vezes é muito conflituoso nessas coisas, mas porque a seguir precisa de dar. Mas esse dar tem que ser um objetivo muito claro na cabeça do criador. Aquilo só funciona, o produto dessa criação só passa a existir depois de ter sido dado. Porque senão não existe! Se ficar lá só para nós, não faz sentido, portanto, para mim é, e hoje em dia é ainda mais, ainda mais, neste sentido de partilha, de reflexão para fora, para além do nosso círculo íntimo.

KM - Percebe-se hoje que esta criação, não sei se dá para falar em termos de mais ou menos, mas enfim, ela envolve uma criatividade individual ou coletiva?

MB - Eu acho que há de tudo. Eu acho que mesmo entendendo que com a evolução da sociedade e se compararmos por exemplo, com as sociedades orientais em que ainda há muito uma noção colectiva, não é, e então ao evoluírem aparece o indivíduo, os artistas geralmente são indivíduos dentro de coletivos, mas eu acho por exemplo que na sociedade ocidental como já temos muito mais tempo de usufruir individualidade, eu penso que hoje em dia acontece mais a criatividade em

termos coletivos, das pessoas se juntarem e criarem coisas em conjunto, já, já... pronto já se passou para uma outra etapa.

KM - E esta outra etapa poderia ser uma característica da dança de hoje? Esta questão da colaboração?

MB - Eu nunca tinha pensado nisso, mas se calhar sim, porque é verdade que, principalmente na dança, principalmente na dança como é dentro das artes é sempre a... é uma área pobre, é sempre uma área que tem... é verdade e não é só cá, o único país que tem muito dinheiro para a Dança é a França, mas em todo o lado, nos Estados Unidos, ainda há pouco tempo quando eu trabalhei com Débora Hay que ela falava no totem e ela dizia que eles lá diziam que a parte de baixo do totem era a dança.

KM - Sustentava! Olha, tem essa questão também, não? (risos)

MB - É verdade, também é verdade, mas é sempre... então se calhar cria essa... e nós falamos sempre nisso, o... a comunidade da Dança, apesar de tudo, é sempre muito mais é... próxima e há mais colaborações, por exemplo no meio do teatro e às vezes tenho grandes discussões ou tinha com professores de teatro, mas no teatro são muito, muito cruéis uns com os outros e falam mal e não sei o que e tererê, e há muito mais tricas e confusões e no meio da Dança, nós somos um meio muito pequenino pobrezinho, e então lá, mesmo que não se goste de um determinado trabalho não se concorda ou não sei o que, há sempre maneira de ir encontrando soluções para apoiar, e é muito engraçado mesmo cá em Portugal as únicas estruturas de apoio as artes em geral e apoio a toda a gente são da Dança. Montemor, Vila Real, as estruturas que são sustentadas por pessoas da Dança e que abrem às outras artes todas e todos podem lá ir e eu acho isso extraordinário. Acho absolutamente extraordinário porque não acontece em mais nenhuma das artes. Nem no cinema fazem isso, nem no teatro, que tem muito mais dinheiro do que nós. O próprio Fórum Dança, o próprio Fórum Dança está aberto a toda as artes e isso é muito engraçado. Pronto.

KM - É uma característica da Dança também esta abertura?

MB - É. Talvez tenha sido sempre. Agora estava a pensar mesmo historicamente Diaghilev que abriu as portas aos artistas plásticos, a música e não sei o que, havia sempre aquela coisa de usar aqueles materiais todos e este foi um momento de grande bummm, o modernismo americano também, mesmo o expressionismo alemão há muita relação também, com correntes artísticas em que as coisas iam se conjugando, portanto, há vários momentos da história em que a

Dança se abre para as outras áreas e há uma certa, pronto, uma simbiose, alimentam-se... toda a gente se junta para se alimentar, o próprio Cunningham com Cage, os artistas plásticos e se calhar não há tanto, não se vê assim tantos históricos por exemplo, no teatro ou no cinema, haver assim tão claramente estes momentos de aglutinação em que parece que toda a gente se junta e de repente nasce uma nova era, a partir desses momentos de grande brainstorme quase, não é, talvez na Dança estes pontos sejam mais claros não sei, é uma maneira diferente de evoluir. No teatro as coisas são muito maiores e acontecem se calhar em termos de correntes mais vastas. E na dança são assim pequenos saltos que vão acontecendo, é um ribeirinho que tem assim uns pequenos saltos, não sei, mas é engraçado, **mas acontece**, é, é isto.

KM - Vamos pensar uma outra questão agora, para a margarida, o corpo tem memória?

MB - Totalmente, totalmente, isso nem...

KM - E o bailarino, ele é mais memória ou profecia no sentido de projetar?

MB - Não sei, esse conceito de profecia tenho que... é engraçado, é engraçado porque nós realmente temos mais tendência a carregar, a pensar em tudo aquilo que se carrega que traz não é, toda a história que a gente tem como é que... portanto essa noção de profecia... eu acho que... se calhar é mais fácil para mim, pensá-la mais no sentido de uma profecia que é algo partilhado do que individual, é um bocado difícil para mim pensar nesta profecia só... aquilo que eu trago eu partilho e neste sentido pode projetar e acho que qualquer um será mais neste sentido.

KM - A improvisação hoje na Dança, ela é uma presença marcante ou é apenas mais uma estratégia de comunicação, de expressão?

MB - A... Eu acho que a improvisação para é importante para algumas pessoas mas há pessoa que não usam de todo a improvisação, acho que, sei lá, é como nas outras artes é... há músicos que não passam de todo pela improvisação, no teatro também há pessoas que não passam de todo pela improvisação, portanto, não posso dizer que isso seja assim... eu acho que, se calhar, houve uma altura na dança contemporânea que a improvisação era assim “fullll” um conceito que era assim importantíssimo, mas acho que hoje em dia não. Por causa da tal questão conceptual, há uma grande área conceptual na dança contemporânea que não usa de todo a improvisação.

KM - Margarida para si a Dança é um desejo ou um dever.

MB - (risos) Não sei, tenho uma dificuldade com a palavra dever. (risos) É no sentido conceptual. Acho que todos temos deveres, é verdade, todos temos obrigações, mas então é... é como é que se... como é que se usa, como é que se usa este conceito não é, portanto, se tiveres em uma sociedade ditatorial o conceito de dever é uma coisa né, pronto, e portanto se pensarmos em termos democráticos ou evoluídos o dever é uma coisa que está instalado e que não é uma coisa que é imposta. Portanto é neste sentido a minha dificuldade com a ideia de dever e às vezes é uma reflexão que se faz é, e com meus filhos por exemplo, o dever não ser uma coisa que é imposta de fora mas o dever ser algo que se entende e pronto, é assim e tem que ser e... portanto ser uma coisa que é natural e que é desejável, portanto, no fundo essa volta toda para dizer que o dever tem que estar ligado ao desejo, porque se estiver separado do desejo passa a ser negativo, estas a perceber?

KM - E missão já pensou a dança como missão?

MB - Sim. Isso já será mais no tal sentido existencial também de... para que fazemos seja o que for não é, o que nós estamos cá a fazer, é... porque que eu estou com estes miúdos todos os dias e qual é que é... o que eu estou aqui a fazer, não é? Porque eu faço uma dança que... portanto eu acho que missão está ligado a isso não é, é realmente todos os dias nós nos questionamos sobre aquilo que estamos a fazer e é essa a nossa missão, a nossa missão é continuar a questionar e a partilhar este questionamento, acho que é basicamente isto.

KM - Vou colocar uma questão. Umberto Maturana é um dos autores que tenho estudado para meu doutoramento e em alguns momentos ele fala que não é a agressão a emoção fundamental que define o ser humano mas ele considera que é o amor. Eu transpus isto para a Dança e penso assim, se o corpo presentifica a Dança pode-se dizer que esta dança é a expressão corporal do amor?

MB - É... aqui se calhar volta atrás a tal ideia do que é o ato criativo. Portanto, aí temos que ligar o ato criativo ao amor, o amor a dádiva e a partilha e portanto a partir daí é claro que qualquer... mas isso não é só a dança não é, portanto totalmente é... eu acho que o, o... mas isto também o pensamento, já há muito tempo que o pensamento humano que leva para que o amor é essencial e... e no fundo também está ligada a missão, a missão independentemente de ser religião ou não de ser seja o que for, portanto, o amor é realmente essencial dentro de qualquer relação da vida.

KM - Por fim, consegue, a Margarida, adjetivar o corpo hoje para a Dança.

MB - Não, adjetivar é...como?

KM - Atribuir um adjetivo para esse corpo. Se fosse pensar numa palavra que corpo é esse hoje, o que mais se aproximaria vamos pensar assim, um exercício.

MB - Um exercício... Eu acho que continua a ser uma característica bastante específica da Dança a efemeridade. A... mas chego a conclusão que é também uma característica humana. Portanto se calhar, na dança vive-se ainda mais a humanidade por causa da dança ser uma arte tão efémera, e o corpo como expressão máxima não é, deste material que é efémero. Mas acho que isso é ainda mais... acho que sempre foi mas hoje em dia ainda temos mais essa percepção e essa noção de que aquele momento, o momento da Dança tem que ser vivenciado ao máximo. É uma das questões que eu vou.. que eu debato que eu converso sempre imenso com os meus alunos e que é uma coisa extraordinária em relação a nossa profissão e que lhes digo sempre que é assim: se contabilizarmos o tempo que nós estamos no palco na nossa vida inteira será para aí dois a três por cento não mais, portanto, a cada momento que se vai para o estúdio, cada momento que se faz um gesto, tem que ser vivenciado, portanto, o nosso ato performativo deve ser repetido todos os dias sempre ao máximo. Portanto essa noção de ensaio, para mim, cada vez eu insisto que não existe ensaio, não existe ensaio, tens que fazer sempre, porque senão só vais fazer no palco? Vai ver que na sua vida não usufruíste desta criação praticamente nada. Portanto a efemeridade continua para mim a ser uma característica que se revela ainda mais na dança, mas que é existencial. Portanto, na dança nos podemos... podemos mais... é uma das artes que dá mesmo para reflectir sobre essa efemeridade e vivenciá-la, experienciá-la e todos os dias morrer cada vez que se vai a estúdio. Cada plié é mais uma pequena morte, cada corrida é uma pequena morte, e isso na dança é absolutamente real.

KM - E o renascer?

MB - Também. Depois de cada momento, nasce outro, depois de cada momento nasce outro e é sempre novo. E é isso que é importante! É isso que é importante que cada vez... por que acho que isso para o próprio *former*, para o próprio *former* é muito importante, porque cada vez que se for fazer é como se fosse a primeira vez, porque se não é uma chatice por exemplo aqueles que tem que fazer peças que se faz não sei quantas vezes, ter capacidade de cada vez renascer para aquele momento. E isto é um trabalho... Assim como cada vez que se lava os dentes

todas as manhãs tentar renascer... portanto no fundo é usar a dança como um laboratório para a vida, basicamente é isso. Tentar aplicar essas ferramentas que se deveria aplicar... porque é mais fácil... isso só porque é muito mais fácil dentro do estúdio ter estas reflexões. Em casa, no meio das coisas normais da loiça para lavar e da roupa para estender e não sei o que, é muito mais difícil ter essas reflexões mais profundas, portanto vais para o estúdio e morre-se um bocadinho e renasces um bocadinho todos os dias, é muito mais fácil no estúdio fazer isso.

KM - É isto Margarida, muito obrigada.

MB - Obrigada.