



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM DANÇA**

JUSSARA BRAGA BASTOS

**Adaptações corporais de dançarinos
em contexto de Cias profissionais com coreógrafos
não residentes**

**Salvador
2014**

JUSSARA BRAGA BASTOS

**Adaptações corporais de dançarinos
em contexto de Cias profissionais com coreógrafos
não residentes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Clélia Ferraz Pereira de Queiroz

**Salvador
2014**

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Bastos, Jussara Braga.

Adaptações corporais de dançarinos em contexto de Cias profissionais com coreógrafos não residentes / Jussara Braga Bastos. - 2014.

120 f.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª. Drª. Clélia Ferraz Pereira de Queiroz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.

1. Dança. 2. Cognição. 3. Dançarinos. 4. Companhias de dança. I. Queiroz, Clélia Ferraz Pereira de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

JUSSARA BRAGA BASTOS

**Adaptações corporais de dançarinos
em contexto de Cias profissionais com coreógrafos não
residentes**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 03 de Junho de 2014.

Banca Examinadora

Clélia Ferraz Pereira de Queiroz – Orientadora
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Gilsamara Moura Robert Pires – Membro interno
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Ana Cristina Echevengúá Teixeira – Membro externo
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

“Boas vibrações prá vocês
que me ajudam a seguir meu caminho.
Obrigado aos amigos da terra e do céu,
ninguém faz nada sozinho.”

Fábio Jr.

Agradeço...

A Deus, por este feito. À minha companheira de trajeto e orientadora, Lela, por me guiar nas minhas dúvidas, abraçar minhas propostas e me fornecer aprendizados únicos. Às professoras do PPGDança – UFBA pelos aprendizados. A Gilsa e Ana, por colaborarem para o crescimento e elaboração desse trabalho de maneira tão generosa, obrigada! Aos amigos e companheiros de jornada: Paty, Edu, Joyce, Carol, Denise e Thiago, o caminho ficou mais colorido ao lado de vocês!

Dedico...

Aos meus pais e minha irmã, Toninho, Beatriz e Rosana, pela confiança em acreditarem que eu conseguiria, mesmo quando eu não acreditava. Sem vocês seria impossível! Ao Felipe, grande amigo e companheiro com que a Bahia e todos os santos me presenteariam: pelo apoio incondicional, paciência desmedida e confiança depositada em mim. Aos amigos de perto pelo conforto e encorajamento. À minha família e amigos que, mesmo estando longe, estiveram sempre perto em ótimas palavras e energias. Obrigada pela imensa torcida!

BASTOS, Jussara Braga. *Adaptações corporais de dançarinos em contexto de Cias profissionais com coreógrafos não residentes*. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Em um ambiente profissional de uma Cia de dança contemporânea que trabalha com coreógrafos não residentes, o contato com diferentes características de movimento e propostas em dança é bastante comum. Os dançarinos que atuam neste ambiente profissional necessitam se relacionar com diferentes qualidades de movimentos a cada trabalho coreográfico. Buscamos investigar questões pertinentes ao processo de negociação e adaptação corporal entre os hábitos de movimento de dançarinos profissionais e movimentações ainda não habituais, as quais esses profissionais precisam se relacionar a cada composição coreográfica. Buscamos também, averiguar e tecer relações entre o preparo corporal diário da Cia e seu fazer cênico, no intuito de investigar as estratégias utilizadas para lidarem com diferentes propostas coreográficas. Assim, tornou-se pertinente averiguar qual é o entendimento de corpo e de técnica em dança que habita esses ambientes profissionais, problematizando questões emergentes ao se pensar a técnica na dança contemporânea. Para travarmos discussões sobre como o corpo aprende e se relaciona com novos aprendizados, nos valem do fenômeno *embodiment*, que nos explica que a cognição acontece no e pelo corpo e que o movimento é condição primeira para o processo cognitivo. Nos apoiamos na Teoria Geral dos Sistemas, segundo VIEIRA, 2008, BITTENCOURT, 2007, PRIGOGINE, 1996, para situarmos a dança enquanto processual, sistêmica e dinâmica, sob uma visão evolutiva de corpo enquanto corpoambiente, onde o mesmo é entendido como resultante processual co-evolutiva com o ambiente (QUEIROZ, 2009, BRITTO, 2008). Também nos valem da Teoria Corpomídia, que nos apresenta o corpo e suas relações enquanto processos comunicacionais e entende que o corpo é mídia de si mesmo, apresentando mídia como o processo corporal seletivo das informações que vão construindo o corpo de maneira evolutiva (KATZ e GREINER, 2005). Defendemos que o corpo vive em estado de constante fluxo de informações com o meio e, assim, se modifica e modifica seu entorno. Fomos a campo através de três Cias de dança que trabalham com coreógrafos não residentes: Grupo Êxtase de Dança, de Viçosa- MG, Balé Teatro Guaíra, de Curitiba-PR e Cia de Danças de Diadema, de Diadema-SP, direcionando a pesquisa para as três principais vertentes da nossa discussão: o dançarino profissional, o diretor da Cia e o coreógrafo não-residente. Pudemos averiguar que as Cias possuem a técnica clássica como principal direcionamento do trabalho corporal diário dos dançarinos, mesmo não sendo essa a linguagem trabalhada cenicamente por elas. Entre as dificuldades enfrentadas, o tempo de montagem coreográfica parece agravar o processo de adaptação corporal dos profissionais, que, por sua vez, buscam estratégias conjuntas e individuais para superarem dificuldades e possíveis obstáculos de adaptação corporal em seu cotidiano de trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: dança contemporânea, processos cognitivos, corporalização/*embodiment*, técnica em dança, Cias de dança.

BASTOS, Jussara Braga. *Bodily adaptations of dancers in the context of professional Cos. choreographers nonresidents*. 120 pp. Thesis (Master) - Graduate Program in Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

In a professional environment in a contemporary dance Cia working with non-resident choreographers, contact with different motion characteristics and proposals in dance is quite common. Dancers who work in this professional environment need to relate to different qualities of movement for each choreographic work. We seek to investigate relevant to the negotiation and accommodation between body movement patterns of professional dancers and not usual drives, which these professionals need to relate to each choreography process issues. We also seek, investigating and establishing relations between the daily preparation of the body and its scenic do, in order to investigate the strategies used to deal with different choreographic proposals. Thus, it became relevant question which is the understanding of body and technique in dance that inhabits these professional environments, discussing emerging issues when considering the technique in contemporary dance. To discuss about how the body learns and relates new learning, we make use of the embodiment phenomenon, which explains that cognition happens in and through the body and the movement is the first condition for the cognitive process. We support the General Systems Theory, according to VIEIRA, 2008 BITTENCOURT, 2007 PRIGOGINE, 1996 to situate dance as procedural, systemic and dynamic, from an evolutionary view of the body as corpoambiente, where it is understood as resulting procedural co -evolution with the environment (QUEIROZ, 2009 BRITTO, 2008). We also relied on Corpomídia Theory, which presents us with the body and their relationship as communication processes and understands that the body is the media itself, with media as the bodily process of selective information that will build the body of evolutionary manner (Katz and GREINER , 2005). We argue that the body lives in a state of constant flow of information with the environment and thus changes and modifies its surroundings. We went to the field through three dance company working with non-resident choreographers: Ecstasy Dance Group, Viçosa-MG, Ballet Teatro Guaira in Curitiba-PR and Dances Company of Diadema, Diadema, SP, directing research to the three main strands of our discussion: professional dancer, the director of the company and the non-resident choreographer. We were able to ascertain that company show the classical technique as the main direction of the daily work of the dancers body, although not this language theatrically crafted by them. Among the difficulties, time choreographic assembly seems to aggravate the process of adapting the professional body, which, in turn, seek joint and individual strategies to overcome difficulties and obstacles of body adaptation possible in their daily work.

KEYWORDS: contemporary dance, cognitive processes, corporalization/embodiment, dance technique, dance Co.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. CAP 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	22
1.1 Contextualizando o entendimento tradicional de técnica em dança.....	22
1.2 O entendimento de corpo frente ao advento das ciências cognitivas.....	27
1.3 Corporalização/embodiment.....	32
1.4 O movimento é a alma do negócio.....	39
2. CAP 2 – INDO A CAMPO.....	42
2.1 Companhias brasileiras de dança com coreógrafos não residentes.....	42
2.1.1 Grupo Êxtase de Dança (GED)	44
2.1.2 Companhia de Danças de Diadema (CDD).....	45
2.1.3 Balé Teatro Guaira (BTG).....	46
2.2 Adaptação entre os trabalhos dos coreógrafos Mário Nascimento e Alex Neoral.....	49
2.3 Metodologia de pesquisa.....	53
2.3.1 Análise de dados coletados.....	56
2.3.1.1 Questionário aplicado aos dançarinos.....	57
2.3.1.2 Questionário aplicado aos diretores.....	61
2.3.1.3 Análise da entrevista com os dançarinos do GED.....	63
2.3.1.3.1 Dificuldades e estratégias de trabalho.....	63
2.3.1.3.2 Lidando com frustrações.....	67
2.3.1.3.3 Contribuições e aspectos positivos.....	68
2.3.2 Análise da entrevista realizada com o dançarino e coreógrafo Alex Neoral.....	69
3. CAP 3 – POSSIBILIDADES PARA O FAZER PROFISSIONAL DIÁRIO DE DANÇARINOS.....	76
3.1 Como olhar a técnica frente a novos fazeres em dança?.....	76
3.2 Maior abrangência das técnicas em dança.....	77
3.3 A entropia como possível aliada ao processo adaptativo de dançarinos à novas propostas coreográficas.....	81
3.4 A <i>antitécnica</i> de Klauss Vianna como busca de aberturas corporais.....	87
CONSIDERAÇÕES.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98
ANEXOS.....	101

INTRODUÇÃO

“[...] Processos de pesquisa não são, afinal, radicalmente distintos dos modos de ser de outros fenômenos vivos. São complexos e imprevisíveis” (GREINER, 2007. p. 80).

Falar de dança é, sob um ponto de vista particular, necessariamente falar de corpo.

É necessário compreender que o corpo não é isolado do meio em que se encontra, e que este somente o é por suas relações inesgotáveis com o ambiente, estando “[...] Corpo e ambiente sempre em constante transformação, uma vez que o fluxo de informações entre ambos não estanca.” (QUEIROZ, 2009, p. 21). Recentemente, as ciências cognitivas se ativeram ao corpo e seus processos, assumindo-os complexos e dinâmicos.

Assim, assumimos como embasamento para essa pesquisa o fenômeno *embodiment*, bastante estudado por diferentes vertentes do conhecimento como a filosofia, as ciências cognitivas e a dança, entre outros. Nos valem desse fenômeno partindo do entendimento de que a cognição se dá corporalmente, via fluxo sensório-motor, entendendo que essa se caracteriza como uma ação processual onde rotinas cognitivas se auto-organizam e ganham complexidade através desse processo. Portanto, é no e pelo corpo em suas inúmeras relações e contato com o mundo que se dá a cognição, não sendo possível separar mente e corpo (QUEIROZ, 2009). Autores como George Lakoff e Mark Johnson (1999), António Damásio (2011), Helena Katz (2005), Christine Greiner (2005, 2010), Alva Nöe (2004), Lela Queiroz (2009, 2011, 2013), entre outros, apresentam em suas obras diversos apontamentos sobre diferentes aspectos de se entender a cognição por esse viés. Buscamos através desses autores conceituações que nos ajudem a afirmar o corpo enquanto resultante processual de suas experiências e ações no mundo para discutirmos o corpo do dançarino profissional enquanto autônomo e enquanto potência no processo coreográfico.

A professora Doutora em Comunicação e Semiótica da Universidade Federal da Bahia, Lela Queiroz, traduz o termo *embodiment* para corporalização, sob a justificativa de que

Nossa escolha ao traduzir 'embodiment' por 'corporalização', procura manter a abrangência da acepção que a designação originária recebe na língua inglesa a partir do termo 'embody' como descrito no dicionário Merriam Webster. (QUEIROZ, 2011, p. 168).

A escolha por traduzir desta maneira implica o não comprometimento de uma maneira de entender o corpo e seus processos, como apresentado mais adiante, no primeiro capítulo.

Através da obra de Lela Queiroz (2009), o movimento é apresentado como construtor de processos cognitivos no corpo, o que nos faz perceber que o conceito de movimento aqui trabalhado vai além do tradicional entendimento de deslocamento, de uma ação que tem começo, meio e fim. Trata-se do movimento em um sentido mais amplo, envolvendo também movimentos intrínsecos do organismo e não somente o que é visto ou percebido conscientemente e a olho nu.

Travar novas questões sobre o corpo e suas relações com a dança à luz de novas descobertas nos permite elaborar a seguinte questão: Como o dançarino profissional em contexto de companhias com coreógrafos não residentes se prepara para acessar corporalmente diferentes propostas em dança?

Ao pensarmos no dançarino que está inserido em companhias profissionais de dança contemporânea no Brasil podemos perceber diferentes modos desse profissional integrá-las, entre eles:

- 1) onde o dançarino integra uma companhia em que coreógrafos diferentes são convidados a cada novo trabalho;
- 2) onde o dançarino exercita certa rotatividade, integrando duas ou mais companhias ao longo de sua carreira;
- 3) onde dançarino integra uma mesma companhia que possui um coreógrafo residente durante toda a sua carreira.

Assim, situamos como campo de atuação dessa pesquisa, tendo em foco a atuação dos dançarinos, companhias profissionais de dança contemporânea que não possuem coreógrafos residentes e convidam a cada novo trabalho um novo coreógrafo, diversificando assim as características de movimento que os dançarinos acessarão a cada trabalho coreográfico.

Nos dois primeiros casos citados acima, esse profissional irá se deparar com uma gama maior de variedades de movimentação por se relacionar corporalmente com diferentes propostas em dança trabalhadas a cada fazer coreográfico. O corpo do dançarino necessitará de uma maior negociação corporal a cada novo fazer, buscando adaptar-se corporalmente à nova proposta coreográfica, estando constantemente a cada novo trabalho em um rearranjo entre seus hábitos de movimento e seu repertório corporal. Um rearranjo entre a corporalização/*embodiment* atual do dançarino e o que ainda não lhe é familiar na movimentação proposta.

No entanto, não é atribuída uma maior atenção a esse processo cognitivo por parte dos dirigentes das Cias ou mesmo do coreógrafo, que visam alcançar uma configuração em dança em um curto tempo de trabalho. Conseqüentemente, o dançarino profissional é restringido a trabalhar sob a lógica de instrução e comando, buscando executar o que lhe foi solicitado.

Não tendo condições favoráveis para procurar estratégias para se aproximar do que lhe foi instruído, como pouco tempo e falta de conhecimento corporal, a depender da situação enfrentada, o dançarino acaba por ser substituído por outro dançarino por não apresentar uma solução satisfatória ao movimento no momento requisitado. O dançarino acaba tendo que ceder a movimentação para outro, podendo gerar frustrações e o sentimento de incapacidade nesse profissional. Por outro lado, dentro de um prisma maior, o próprio resultado buscado artisticamente pode falhar.

Coreógrafos não residentes costumam chegar com uma coreografia ou proposta coreográfica previamente elaborada. Nesse contexto, a busca pelo movimento requisitado pelo coreógrafo é de um movimento específico, pronto, com uma forma previamente estabelecida e cabe ao dançarino executá-lo.

A descrição comum e tradicional de movimento ligada ao deslocamento no espaço-tempo, que possui uma localização inicial e final dentro de uma trajetória, lidando com os corpos dos dançarinos como instrumentos, que passam a operar ainda mais mecanicamente dentro desta perspectiva.

Ambos, dançarinos e coreógrafos, operam muitas vezes pela lógica de execução de movimento, em que o movimento é entendido e trabalhado por muitos coreógrafos como ação puramente mecânica, onde é necessário que se

execute os comandos coreográficos, sejam eles quais forem, em um curto espaço de tempo.

Esse modo de trabalhar, que vê como única finalidade do processo a configuração final coreográfica, automatiza o fazer profissional do dançarino e negligencia seus processos de negociação e adaptação de movimento. A negligência desses processos pode obstacularizar a prática profissional do bailarino, forçando-o a lidar com questões que, se bem investigadas corporalmente e estudadas em um tempo mais dilatado e de forma propícia para suas negociações corporais, provavelmente nem emergissem.

Assim sendo, em Cias com coreógrafos não residentes, os dançarinos necessitarão de uma maior negociação corporal a cada novo fazer, buscando adaptarem-se corporalmente às novas propostas coreográficas, estando a cada novo trabalho em um rearranjo entre seus hábitos de movimento e as movimentações solicitadas pelo coreógrafo. Um rearranjo entre a corporalização atual do dançarino e o que ainda não lhe é familiar na movimentação proposta.

Assim, buscamos nesta pesquisa analisar e investigar esse processo de negociação/adaptação corporal frente às novas descobertas e considerações sobre o corpo pelas ciências cognitivas. Pelo viés de entendimento das ciências cognitivas, processos cognitivos acontecem pelo movimento e ocorrem, portanto, também junto à técnica em dança. Apontamos aqui um entendimento bastante formal de olhar os dançarinos como profissionais prontos a atender demandas distintas em dança, aptos a diferentes linguagens em dança sob a lógica de comando e resposta, que se choca com as reais condições de trabalho enfrentadas em uma Cia com coreógrafo não residente, onde são encontrados problemas, como: 1) falta de trabalhos corporais que condizentes que contribuam com o fazer artístico da Cia, 2) falta de formação continuada, 3) falta de tempo de apropriação a novos trabalhos coreográficos, 4) negligência do processo adaptativo corporal dos dançarinos, 5) não adequação de esforços corporais e risco frequente de lesões por repetições mecânicas de movimentos. Questionamos também como trabalhar a técnica em dança frente à diversidade de fazeres tão ampla encontrada nesse contexto de atuação profissional e na dança contemporânea, de modo geral. Buscamos entender como se dá a formação e o trabalho corporal diário do dançarino no

campo profissional da companhia em que ele está inserido e em que medida estes contribuem para que o trabalho coreográfico a ser configurado esteja sendo trabalhado de modo facilitado.

Estamos entendendo nesta pesquisa que, apesar de grande parte dos dançarinos profissionais já apresentarem uma formação em dança muitas vezes permeada pela técnica mesmo antes de se profissionalizarem, o trabalho diário realizado nas companhias se configura como uma formação diária e continuada de seus profissionais. As atividades exercidas diariamente pelos dançarinos em seus ambientes de trabalho, como aulas de dança, condicionamento físico, preparo vocal, ou atividades de qualquer outra natureza, são entendidas aqui como aspectos formativos diários para esses profissionais.

O cenário profissional brasileiro em dança contemporânea nos apresenta configurações em dança muito diversas entre si. Os processos coreográficos não possuem determinações prévias para serem configurados, possibilitando ao criador “n” possibilidades de composição para sua obra, bem como a possibilidade de uma hibridização de fazeres ou até a elaboração de um novo fazer.

Por outro lado, dançarinos que trabalham e dançam propostas coreográficas de um mesmo coreógrafo acabam se familiarizando às características dos processos coreográficos, como características de movimento, modos de composição e escolhas estéticas e, mesmo que haja um esforço consciente para que estas sejam diferentes a cada novo fazer, algumas características no modo de se trabalhar dificilmente sofrerão grandes modificações por se tratar do mesmo coreógrafo e da longa permanência junto à Cia. Logicamente acreditamos que essas mudanças podem se dar, mas entendemos que se dão com maior intensidade e mais significativamente quando a companhia lida com diferentes coreógrafos a cada novo trabalho.

Sobretudo, falar em dança contemporânea é assumir um campo diverso e múltiplo que carrega em si variadas técnicas e procedimentos. Ela comporta pesquisa de diversas linguagens e também a criação a partir do corpo, se destacando por diálogos não lineares e multidimensionais em suas configurações com outras artes.

Cecília Almeida Salles, professora doutora em Linguística aplicada e Estudos de Línguas, ressalta que, por ser múltipla e variada em seus fazeres e configurações, a dança contemporânea e outras vertentes artísticas da contemporaneidade fizeram emergir uma grande necessidade de utilização de termos compostos para discutir e contextualizar suas obras.

Na expansão dessas fronteiras há, naturalmente, invasões de outros territórios, gerando modificações em ambos. Ao mesmo tempo, há uma grande diversidade de artistas que atuam em mais de uma mídia, e em espetáculos multimídia. É interessante observar que, provavelmente, como reflexo disso, vemos o uso de termos, como “expandido”, “contaminado”, “convergência”, “hibridização” e “entre-imagens” pela crítica. Há também a necessidade de recorrer a palavras compostas, como arte-postal, vídeo-instalação, palestra-espetáculo, vídeo-dança, livro-reportagem, slide-show etc., na tentativa de definir essas obras que acontecem na relação entre diferentes meios [...] (2010, p. 221).

Para a autora essa “[...] indefinição de fronteiras, no que diz respeito a mídias e gêneros (p. 221)” pode ser considerada como sendo um dos traços das explorações artísticas da contemporaneidade. Sobre esse não limite e uma indefinição exata de fronteiras entre as artes e os conceitos que as permeiam, Greiner (2003) nos conta que os limiares de conceitos/idéias que flutuam no caldo da dança contemporânea e, mais especificamente, nas relações entre o artista e seu fazer, se borram e se misturam sendo necessário, portanto, “[...] tomar cuidado com as armadilhas das oposições simplórias [...]” (GREINER, 2003, p. 2)

[...] Mas a crise, que não é apenas temática, fere e perverte a materialidade do sistema onde se encontra, exigindo alguma configuração lógica distinta para ser observada. Os limites são de uma plasticidade intolerável. Não há, por exemplo, dualidades onde cada instância permaneça em seu devido lugar preservada, como é típico das classificações sujeito e objeto, universo real e universo simbólico, corpo e corporalidade [...] (GREINER, 2003, p. 2)

Ainda, Gilberto Icle, professor Doutor em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, afirma que

O corpo foi pensado, ao menos no âmbito do senso comum ainda o é, como abrigo de alguma coisa, de alguma forma separada, que lhe serve de amparo. Separação e fenda aberta pelo discurso de uma racionalidade há muito constituída em nós. Uma concepção

substantivamente diferente dessa tem emergido nas práticas em dança desde o século XX e tem colocado questões sobre o alargamento dos limites do corpo. Limites antes ditos como estáveis, circunscritos e constituintes de identidades fixas (ICLE, 2012, p.15).

Fica cada vez mais latente na dança atual a “[...] possibilidade de pensar o corpo para além de conceitos fechados e, sobretudo, evitando pensá-lo como receptáculo, como substância, como dualidade (ICLE, 2012, p.15).”

Vemos, portanto a necessidade de uma expansão nas relações entre termos/conceitos na contemporaneidade que resultam na expansão e na formação de novos diálogos nas artes. Um conceito/termo/idéia, ao estar relacionado com outro, vai além do que abordava seu entendimento inicial, porém não se projeta somente para o entendimento do termo relacionado. Ao buscar sentido unindo-se dois termos/idéias, elabora-se uma terceira possibilidade de entendimento que só é possível pela relação entre ambos. Daí a afirmação de necessidade de uma expansão de diálogo para buscar discutir dança na contemporaneidade.

Assim, para olhar/analisar/fruir uma configuração em dança contemporânea é necessário entender que se trata da emergência de um processo maior e mais complexo que somente a configuração analisada isoladamente. Esse processo é permeado de relações únicas de seus constituintes e suas relações com seu entorno. Emergência resultante de relações entre seus próprios componentes, a qual não poderia emergir de forma diferente dentro da realidade processual em que se deu. Essa é uma visão sistêmica em dança contemporânea que nos permite perceber a complexidade de seus processos, uma vez que suas questões se concentram no corpo, em investigações e indagações corporais em dança e, portanto, muito plurais e contextuais a cada obra coreográfica. Todo o sistema coreográfico assumido aqui como dinâmico, único em suas relações e processual.

Relativo à realidade de trabalho que é campo de atuação desta pesquisa, onde o dançarino integra uma companhia em que coreógrafos diferentes são convidados a cada novo trabalho, cada processo coreográfico possui particularidades inerentes ao próprio processo, que irá se consolidar em opções, preferências e alternativas que somente o sistema ali criado

(coreógrafo, dançarinos, proposta coreográfica, espaço, tempo, estrutura da companhia, possibilidades anatômicas e fisiológicas dos dançarinos, etc.) pode fazer com que elas emirjam, reafirmando ainda mais o caráter único de cada processo coreográfico. Dessa forma, entendemos que até uma ação bastante comum nesse ambiente profissional de substituição de algum dançarino por outro, seja por quaisquer motivos, irá gerar modificações em todo o sistema (processo coreográfico), pois, uma vez entendendo que cada corpo/indivíduo é em si resultante processual de diferentes vivências, cada indivíduo irá se relacionar com seu entorno e com a proposta coreográfica de modo único.

Ao analisarmos as movimentações dos corpos na cena contemporânea, em alguns casos não podemos ter certeza de quais práticas corporais e técnicas eles se valeram ou até mesmo se utilizaram alguma técnica tradicional em dança para a configuração analisada.

Podemos exemplificar essa questão com a *Mímulus Cia de dança*, de Belo Horizonte - MG, que se baseia nas técnicas da dança de salão para criar seus trabalhos, onde vemos configuradas em cena criações em dança contemporânea que não caberiam somente dentro da classificação dança de salão. Em casos como o apresentado, acreditamos que os dançarinos se valeram das técnicas de dança de salão para a criação apresentada, porém não como único meio de investigação e composição coreográfica, mas como mais uma prática aliada a seus fazeres. Suas configurações em dança, então, se apresentam híbridas, o que nos permite concluir que outras práticas, além de técnicas específicas de dança de salão, auxiliaram as construções coreográficas em cena.

Outra companhia de dança que também é exemplo de utilização de técnicas não como o único recurso para a cena, mas como uma forma entre outras investigadas corporalmente, é a Cia *Instrumento de Ver*, de Brasília – DF, que tem inspiração em técnicas circenses e apresenta suas configurações como uma resultante entre circo, teatro e dança contemporânea, se autodenominando como um coletivo de artistas com foco em circo-dança, circo-teatro e acrobacias aéreas. O *Grupo Cena 11*, de Florianópolis – SC, que possui um fazer em dança bastante particular, também se caracteriza como um grupo que apresenta configurações híbridas em cena e denomina seu fazer profissional como uma busca de implementar diferentes pensamentos no corpo

em forma de dança. O *Cena 11* se baseia em pesquisas teóricas e práticas para sua formação e processos coreográficos, tendo em seu elenco artistas de formações variadas compondo sua base de produção, não possibilitando ao espectador suspeitar de quais treinamentos e técnicas se valem para a formação diária dos dançarinos. Esses exemplos apresentados levam para a cena configurações em dança que não apresentam uma linearidade em seus diálogos, afirmando a diversidade de fazeres em dança contemporânea.

Nos valendo desses exemplos, achamos importante lembrar aqui que, para travarmos discussões sobre o corpo situado no campo da dança, adotamos o entendimento de que a dança não é algo imaterial, que ela “[...] não existe fora da materialidade de um corpo, a sua materialidade diz respeito a como ela ocorre no corpo.” (DOMENICI, 2007, p.1). Essa é uma questão bastante discutida atualmente por estudiosos da área e, para esse trabalho, nos interessa olhar para a dança como algo que se materializa e se configura no corpo.

Passa a não fazer sentido a forçosa tarefa de atribuir uma narrativa ou significado à dança, no intuito de verbalizar algo que a “faça ter sentido”. Greiner (2010, p.26) ainda aponta que “Nunca foi da natureza da dança apresentar movimentos significativos, com léxico claro, traduzível [...]” e que, graças ao balé clássico, considerado por muitos estudiosos como uma linguagem universal e às metáforas que se repetem de forma semelhante em diferentes culturas, essa falsa impressão de tradução da dança se fortaleceu como “[...] algo que não nasce como movimento mas sim como o seu significado” (GREINER, 2010, p.26). Também a construção de narrativas traduzíveis pelos movimentos vindos do balé clássico, contribui para esse entendimento.

Nesse sentido, com a incidência de inúmeros profissionais da área que pensam e trabalham a técnica de maneira tradicional, esse entendimento de técnica em dança e principalmente da técnica do balé clássico, se disseminou de tal maneira que passou a se tornar uma forma bastante comum de trabalhar o corpo, que apresenta problemas. Sua utilização como carro-chefe para o treinamento corporal de dançarinos é, ainda hoje, comumente encontrada em companhias profissionais em todo o país, se apresentando, muitas vezes, como uma realidade de trabalho incontornável para o dançarino profissional.

Essa forma tradicional de ensinar dança se mostra bastante prática, rápida e eficaz por abranger diversos corpos simultaneamente com as mesmas instruções, não sendo nosso objetivo aqui contestar sua utilidade, mas, em contrapartida, apresenta possíveis problemas e negligencia questões que, ao buscarmos olhar para a dança como um vasto mercado de trabalho e como uma área de conhecimento que precisam ser mais bem entendidos e devidamente valorizados, não nos é interessante continuar reforçando a utilização técnica tradicional em dança.

Durante muito tempo acreditou-se que o balé clássico seria uma técnica base para qualquer fazer em dança e ainda hoje é comum encontrar companhias e escolas de dança que se apóiam nesse pensamento para treinarem seus alunos e profissionais.

[...] muitos ainda divulgam erroneamente o balé como *a base para tudo*. Todavia, o fato de ele permitir uma aplicabilidade ampla – isto é, conectar-se bem a várias estéticas, além da sua própria -, não significa que facilite todas as estéticas (KATZ, 2005, p.166).

Um corpo trabalhado somente pela técnica clássica ou por qualquer outro fazer em dança, terá sua *coleção própria de informações* (grifo de Aguiar, 2007, p.3) para agir dentro das questões corporais pertencentes a ele.

O corpo fala com menos sotaque as línguas familiares à sua *língua natal*. Quem treina ginástica olímpica desde pequeno carrega esse traço inscrito nos seus gestos. O mesmo para quem faz balé ou dança do ventre. A informação técnica que negociar a do primeiro treinamento (desde que ele tenha sido extenso e permanente), à princípio, não se livrará de seu traço [...] (KATZ, 2005, p. 166-167).

Inúmeros fazeres em danças foram elaborados com o intuito de trabalharem e organizarem corporalmente certos códigos de movimento. Ou seja, a técnica se estrutura conjuntamente a uma estética, para solucionar problemas e organizar corpos para esse fim e deixa seus traços. A esse respeito, pesquisadora, doutora em Comunicação e Semiótica e professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, Eloisa Domenici, comenta que essa problemática entre técnica e estética se dá para o coreógrafo desde o momento em que este decide compartilhar seu processo de criação com outras pessoas, com outros corpos. Entendendo que

pensamento é movimento¹, a autora afirma também que ao experimentar um movimento, o profissional já está experimentando também um pensamento estético.

Assim, mesmo que aparentemente criadas em tempos distintos, a técnica sempre emerge conjuntamente com um pensamento estético. Mesmo quando uma obra de dança é criada a partir da experimentação de movimentos, quando o indivíduo está experimentando o movimento em seu corpo, ele já está mobilizando um pensamento. Quando o dançarino está experimentando uma determinada organização de movimentos, ele está experimentando um pensamento estético (DOMENICI, 2007, p.2).

Domenici nos explica que essa afirmação se dá evolutivamente pela íntima relação de processos entre pensamento e movimento, afirmando que ambos estão firmemente estabelecidos ao longo do processo evolutivo da espécie e que o cérebro humano precisou se desenvolver para dar conta de resolver o problema do aumento da complexidade dos movimentos.

Em meio à dança contemporânea alguns coreógrafos passam a olhar para os corpos dos dançarinos através dos movimentos que realizam, como possibilidades participativas em suas obras, como potências a serem trabalhadas, como corpos autônomos que têm o que mover, o que comunicar em suas particularidades, sob uma lógica sistêmica de corpo.

Rosa Antuña e Mário Nascimento, que trabalham juntos como coreógrafos e preparadores corporais na Cia. Mário Nascimento, de Belo Horizonte - MG, Alex Neoral, bailarino e coreógrafo da Cia Focus de dança, do Rio de Janeiro - RJ, Colleen Thomas e Bill Young, ela diretora artística da Colleen Thomas Dance e ambos co-diretores da Bill Young/Colleen Thomas & Co. em Nova Iorque e Rui Moreira e Bete Arenque, coreógrafos e bailarinos da SeráQ Cia de dança, também de Belo Horizonte - MG, são alguns nomes que pude acompanhar pessoalmente e que fazem parte de uma geração de coreógrafos que lidam com os corpos dos dançarinos por uma gama mais abrangente do repertório corporal individual de cada dançarino, se valendo das disponibilidades e afinidades corporais dos profissionais permitindo que suas

¹ Ver mais em DOMENICI, Eloisa. Diálogo com o texto “Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo?”, de Daniela de Aguiar. IV Reunião de Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes cênicas, 2007, e em KATZ, Helena. Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz 2005.

vivências corporais tenham espaço e sejam valorizadas no processo de criação coreográfica.

Existem muitas práticas corporais, não necessariamente de técnicas de dança, que permitem que o corpo seja trabalhado de diversas maneiras, como o pilates, a educação somática em suas várias formas, as artes marciais, entre outras, que podem ser aliadas na busca de uma formação mais ampla e/ou conscientizada, o que não costuma ocorrer quando se está a serviço de um único modelo técnico de fazer em dança. Além dessas possibilidades, propomos nesta pesquisa maneiras de se trabalhar o corpo tecnicamente, entendendo que a técnica não precisa estar enrijecida em moldes e ideais estéticos e pode ser utilizada de maneira individual, respeitando as especificidades de cada corpo, revisitando-a para ser aliada ao fazer profissional de dançarinos de dança contemporânea.

Queremos alertar que olhar para além dos treinamentos técnicos pode ser uma estratégia bastante interessante, seja para um processo coreográfico ou como formação corporal diária, principalmente em um contexto de companhias com coreógrafos não residentes, por possibilitar ao dançarino o contato com artefatos cognitivos de outras naturezas, podendo enriquecer a sua prática e facilitar seu fazer dentro desta realidade profissional.

Nesse sentido, quando a dança é trabalhada de maneira processual e sistêmica, a técnica tradicional perde lugar de destaque no treinamento corporal diário e cede espaço a outros tipos de treinamentos corporais, nos quais as técnicas ainda podem ser utilizadas não mais como o único meio de formação, mas como mais um entre os recursos corporais utilizados.

Para pesquisarmos melhor essas questões, selecionamos 3 companhias de dança contemporânea que trabalham com coreógrafos não residentes e realizamos um questionário semi-estruturado aos dançarinos e diretores. As companhias selecionadas foram o Grupo Êxtase de Dança, de Viçosa – MG, o Balé do Teatro Guaíra, de Curitiba – PR e a Cia de Danças de Diadema, de Diadema – SP. O questionário desenvolvido para os dançarinos teve o intuito de coletar informação sobre aspectos profissionais individuais do trabalho realizado por eles, tendo como foco questões sobre as negociações/adaptações corporais enfrentadas a cada novo fazer. Foi subdividido em 3 segmentos afim de melhor organizar as informações a serem

coletadas, sendo 1) dados pessoais, 2) estrutura de trabalho e 3) experiência e envolvimento com a dança, totalizando 28 perguntas, onde 27 apresentam múltipla escolha, sempre com opção de complementação por extenso e 1 questão dissertativa. Já o questionário desenvolvido para os diretores apresenta 11 questões dissertativas que têm o intuito de investigar como esses profissionais entendem seus fazeres frente às companhias e como lidam com as questões referentes ao preparo e formação corporal de seus dançarinos, afim de averiguar como eles percebem as necessidades gerais da companhia frente à diversidade de propostas coreográficas enfrentada.

CAPÍTULO 1 - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 Contextualizando o entendimento tradicional de técnica em dança

Sabemos que o estudo acerca da técnica é bastante amplo e discutido no ambiente da dança. Para essa pesquisa nos interessa olhar para o entendimento tradicional ocidental de técnica para iniciarmos nossa discussão.

Tradicionalmente, técnicas têm sido vistas como apartadas do pensamento e da elaboração de conhecimento. O sociólogo Richard Sennett mostra como esse posicionamento data da distinção, nas sociedades, do trabalho manual do artífice em relação ao trabalho intelectual. Profissional antes valorizado socialmente, perde status e sua prática passa a ser vista como habilidade manual que não exige capacidade de conceituação e não elabora pensamento. (NEVES, 2010, p.4)

Essa noção assume uma separação entre o fazer e o pensar e carrega consigo as noções de repetição mecânica, codificação e universalidade (KATZ, 2009; NEVES, 2010; QUEIROZ, 2011). A técnica é tradicionalmente considerada pela sociedade ocidental como um fazer puramente prático. Esse entendimento segmenta a teoria da prática e faz com que o fazer técnico perca sua valorização quando comparado ao fazer teórico/intelectual.

Em diversos momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas. A habilidade técnica foi desvinculada da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como luxo. (SENNETT, 2009, p.31 apud KATZ, 2009, p. 26)

Segundo a crítica Helena Katz (2009), um fator que reforça esse entendimento tradicional de técnica é a forte crença social em uma distinção entre atividades que são entendidas como sendo do corpo (produzir artesanatos, praticar esportes, dançar) e atividades que são entendidas como sendo da mente (filosofar, estudar matemática, lecionar).

Por outro viés de se pensar a técnica, o filósofo italiano Nicola Abbagnano (1901 – 1990) afirma em seu Dicionário de Filosofia (2007, p.939) que “o sentido geral desse termo (técnica) coincide com o sentido geral de *arte* (v.): compreende qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma

atividade qualquer [...]”. Para o sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss (1872 – 1950), técnica é “[...] um ato tradicional e eficaz [...]. É preciso que ele seja tradicional e eficaz. Não há técnica e não há tradição se não há transmissão [...]”².

Entendemos que a eficácia se dá pelo fato de uma técnica tradicional poder ser ensinada a uma ou mais pessoas simultaneamente e facilmente disseminada. O conjunto de instruções e regras que compõe uma técnica tradicional faz com que a técnica se perpetue facilmente, sendo uma estratégia bastante eficaz de continuidade e permanência de um saber técnico.

É como no sábio ditado popular: “quem conta um conto aumenta um ponto”. Não há como não ser assim, pois ao utilizarmos um conhecimento já estamos propondo modificações, sendo que essa modificação pode ser inclusive a reiteração daquele artefato como ele é, posto que o tempo é irreversível. Por isso, existir significa mudar; no exercício de continuar existindo uma informação está sempre se modificando (DOMENICI, 2007, p.1).

Ao ser transmitido, o saber se atualiza e, desta forma, permanece social e culturalmente, se consolidando como uma tradição ao longo do tempo.

A idéia de “eficácia de algo” nos remete aos resultados de uma ação, entendendo que há um limiar a ser alcançado para que algo seja considerado como eficaz ou não. Assim, entendemos que a noção de corpo situada nesse entendimento de técnica é de corpo-máquina, afeito por automatismos decorrentes de sua experiência com movimentos.

O corpo, que nos últimos dois séculos foi, sobretudo, entendido pelo mecanicismo e tratado como uma máquina humana dentro da cultura ocidental pelo cartesianismo sofre ainda hoje fortes influências desse modo de se pensar sobre ele.

Atualmente na sociedade pós-industrial do consumo no mundo contemporâneo, a ideologia corpo-máquina, uma vez mais potencializa o uso da força bruta, do controle, da mecanização do movimento por sua atividade motora [...]. Corpo-máquina é um instrumento de dominação mantendo valores afeitos ao mecanicismo e ao dualismo cartesiano.

[...] De fato, a partir das condições iniciais repete-se mecanicamente um determinado número de exercícios aplicados ao corpo durante determinado tempo com o objetivo de obter determinado resultado. [...] (QUEIROZ, 2011, p. 124).

² Tradução de Larissa Sare [s.d.].

Esse entendimento de corpo está atrelado a diversas relações e conceitos tradicionais que ainda hoje permeiam e embasam muitas áreas de conhecimento. São relações dualistas como causa e efeito, ação e reação, onde se acredita que fornecendo as condições concretas como ponto de partida, calcadas em ideais, certamente se alcançará determinado objetivo mais adiante, assumindo um determinado controle sobre a situação e, acima de tudo, sobre o corpo. São relações pautadas no determinismo, onde há o entendimento e aceitação de que os acontecimentos ocorrem de modo linear. Esses conceitos estão atrelados ao mecanicismo, que afirma que tudo pode ser programado e moldado para se alcançar determinado fim e isso pode ser verificado em diversas técnicas tradicionais, nas dança e fora dela.

Assim nós seríamos equivocadamente entendidos como uma *tabula rasa*³, que defende que nascemos como uma página em branco pronta para ser preenchida por novas informações ao longo da vida ou como *o fantasma na máquina*⁴, que afirma a separação dualista entre corpo e mente tão fortemente adotada ao longo dos anos até os dias atuais. Estamos falando aqui de um corpo instrumento, objeto, recipiente, que não corresponde à noção de corpo defendido nessa pesquisa.

Esses entendimentos dão base a um pensamento hegemônico ocidental que norteia o modo como as pessoas se relacionam com o mundo em diferentes aspectos.

Nessa realidade, o aprimoramento da técnica em dança se apresenta muitas vezes através da repetição puramente mecânica dos movimentos como uma trajetória a ser trilhada pelo dançarino, que vai dos passos menos complexos aos mais complexos, sob um entendimento que o aprendizado vai se acumulando no corpo. Estamos falando aqui de um corpo tido como instrumento para esse fim.

Na dança, o balé clássico é comumente ensinado buscando sua eficácia máxima, se caracterizando como um fazer em dança codificado e estruturado de tal modo que é ensinado em diversas partes do mundo. Ele é apresentado nesta pesquisa como um exemplo de técnica tradicional e eficaz quando ensinado sob estes aspectos.

³ Termo defendido pelo filósofo John Locke em sua obra *Ensaio acerca do entendimento humano* (1690).

⁴ Termo defendido pelo filósofo Gilbert Ryle em sua obra *The concept of Mind* (1949).

Contudo, há profissionais de dança que utilizam o balé, bem como outras técnicas codificadas de dança, como uma prática corporal para a formação de seus alunos, aproveitando os ensinamentos corporais específicos da técnica, não deixando seus fazeres a serviço somente de sua finalidade estética. Klauss Vianna exercia essa reformulação do fazer técnico, não vinculando suas configurações em dança aos fazeres estéticos das técnicas trabalhadas em sala de aula.

Estamos diferenciando, portanto, um determinado fazer em dança trabalhado como uma técnica tradicional, sem considerar questões individuais dos corpos que a executam de uma prática/técnica corporal, que se interroga às negociações e adaptações corporais individuais do praticante, onde o dançarino e/ou coreógrafo utilizam seu fazer específico como recursos corporais e não se limitam a estarem a serviço de modelos estéticos previamente estabelecidos.

A verdade é que as pessoas no Brasil têm a mania de dizer que o clássico é uma técnica antianatômica, e não é assim: é a coisa mais anatômica que já foi criada na arte ocidental, é a rotação da musculatura no sentido máximo que ela pode atingir (VIANNA, 2005, p.30).

Klauss tratava assim de explicitar a noção de limite anatômico, indicando a necessidade de respeitar o limite de cada rotação, cada articulação, de cada parte do corpo e de cada pessoa respeitar o seu limite. Exemplifica como uma técnica em dança bastante codificada e estruturada em passos e posições do corpo como o balé clássico pode ser trabalhada de forma mais anatômica, respeitando as características naturais de cada corpo. Pensar em uma rotação máxima para uma musculatura implica em usar de suas possibilidades de movimentação e não ultrapassá-las para se alcançar formas e ideais estéticos criados na técnica. Basicamente podemos dizer que aí está a diferença: respeitar e conhecer limites e possibilidades do corpo para não ir além do suportável para suas estruturas apresentadas no momento e buscar seguir formas e ideais estéticos previamente elaborados a despeito das possibilidades e limitações do dançarino.

A perspectiva mecanicista de corpo que ainda se perpetua no ocidente, no ensino em geral e, mais especificamente, na aprendizagem em balé

clássico focado em repetição mecânica, alcance de ideais estéticos de corpo e execução de movimentos codificados, perpetua-se também sob outras linguagens de movimento em dança através de características condicionantes de corpo, uma vez que os movimentos são repetidos inúmeras vezes como meio para se aprimorar a técnica e alcançar a eficácia do movimento.

Atualmente as várias linguagens de dança são ensinadas sob variadas vertentes de ensino e de entendimentos de corpo. Vale ressaltar aqui que, quando retratada como uma técnica tradicional, queremos trazer das técnicas em dança problemas que emergem de vertentes rígidas e estruturadas de ensino, fechadas em formas corporais e ideais estéticos, a despeito do tipo de dança à qual ela esteja situada. Nesse contexto de ensino rígido, codificado e padronizado, estão presentes as relações dualistas calcadas em causa e efeito, ação e reação, segmentando corpo e mente e instrumentalizando o corpo, onde se entende que, fornecendo as instruções necessárias como ponto de partida e executá-las mecanicamente repetidas vezes, certamente se alcançará determinado objetivo corporal ideal mais adiante, numa relação linear, condicionante e acumulativa de informações no corpo.

A repetição se trata de uma estratégia corporal e coreográfica que, quando elaborada de modo proposital e atentamente considerada, pode gerar contribuições importantes ao trabalho realizado. “[...] É repetindo obsessivamente que o movimento perde sua significação social. Torna-se instável o seu sentido, dando margem para as mais variadas leituras [...] (LIMA, 2013, p.4). Segundo o filósofo Gilles Deleuze (2006 apud LIMA, 2013), a repetição se apresenta sob duas perspectivas: a repetição do mesmo e a repetição que compreende a diferença. O primeiro tipo está relacionado à repetição para afirmar uma identidade e “O segundo tipo de repetição é quando ela afirma a diferença. Repetir para causar movimento, promover alterações a cada execução (LIMA, 2013, p. 4)”.

O repetir exaustivamente leva o dançarino ao cansaço físico. Ele repete não mais um mesmo movimento, mas o altera fisicamente. A cada repetição o movimento diferencia-se, progressivamente, do anterior em qualidade física. A repetição de um movimento, cada vez mais diferente, resulta numa dinamização intensa de esvaziamento/preenchimento de significados (LIMA, 2013, p. 4).

Entretanto, quando realizada mecanicamente como estratégia para adestrar os corpos a movimentos previamente codificados se valendo da técnica de maneira tradicional, submete o dançarino a uma negligência de si mesmo podendo apresentar “multiplicador comum” que pode se tornar parte do cotidiano profissional de dançarinos: as lesões.

As questões corporais anatômicas apresentadas pela técnica, como a rotação coxofemural, o ângulo de alinhamento dos pés nas diferentes posições e a hiperextensão dos joelhos na técnica clássica, entre outros, são exemplos que podem causar implicações sérias para o corpo ao longo do tempo, como desgastes, inflamações e dores. Ainda nesta realidade, o dançarino nega possíveis características naturais de sua anatomia corporal para atender aos quesitos corporais exigidos, podendo, por exemplo, rotacionar articulações e musculaturas além do suportável para sua estrutura corporal, seja uma rotação externa (en dehors) ou interna (en dedans). Nessa postura excessiva para seu corpo, repete de forma mecânica diariamente os mesmos exercícios, provocando lesões em variadas escalas, tipos e lugares no corpo, causando uma condição dolorosa de trabalho, podendo passar a lidar com lesões irreversíveis e dores crônicas.

Vemos exercida, portando, uma cisão no corpo do dançarino uma vez que ele necessita somente executar em seu corpo as movimentações codificadas da técnica, separando o que lhe é pessoal e seu fazer em dança, como se o corpo executasse funções como uma máquina, sob a lógica de comando e resposta e suas experiências pudessem não interferir nesse processo.

Entretanto, essa noção de execução mecânica de movimentos e de corpo-máquina sustentada durante muito tempo, apesar de ainda encontrar forte respaldo, passa a ser recentemente questionada pela dança e por outras áreas do conhecimento.

1.2 O entendimento de corpo frente ao advento das ciências cognitivas

Por vermos certezas antes inabaláveis e praticadas por muito tempo sendo contestadas atualmente em diversas áreas do conhecimento, passamos a entender e tratar os fenômenos como dinâmicos, em contínua mudança.

Faz muito tempo que o homem deseja entender o que tem à sua volta. Faz pouco tempo, percebeu o quanto está implicado no que está observando, aparentemente lá fora. Uma perspectiva tão nova, que inaugurou um outro Renascimento. Estamos inscritos num fluxo de transformações que altera o mundo e a nós mesmos. Somos corpos que se deslocam num Cosmos que não estaciona. (KATZ, 2005, p. 7).

Assim, recentemente, para entender melhor os fenômenos que envolviam o corpo, este passou a ser estudado como processual e dinâmico por um conjunto de saberes, formando as ciências cognitivas⁵. Desde o seu surgimento em meados do século XX, as ciências cognitivas vieram se atendo ao corpo e aos seus processos cognitivos de maneira bastante complexa sob um entendimento processual, no qual o corpo não é tido como matéria estanque, mas como emergência processual de suas experiências. Nesta perspectiva não temos um corpo nem o habitamos: o somos, com todas as questões que isso pode implicar (QUEIROZ, 2009).

Juntamente com a filosofia, a comunicação, entre outras áreas de conhecimento, a dança vem direcionando estudos nessa direção, reformulando epistemologias vigentes com bases teóricas de conhecimento ainda tidas como verdades incontestáveis:

Durante muito tempo, a ciência ocidental entendeu o mundo como autômato. Uma racionalidade universal garantia a certeza e a completude do conhecimento. Foi a enorme complexidade com a qual nos defrontamos hoje, e que foi descoberta na própria natureza, que produziu um outro entendimento de mundo físico. Nossa inclusão nele mudou: de observadores de fora, passamos à posição de nele implicados. A extraterritorialidade se inviabilizou. O velho Universo foi redesenhado para hospedar um homem capaz de perceber que fazia parte do que observava. Para compreender que não olhava para o mundo como se existisse uma janela o separando dele. O mundo da ordem, da causalidade, da organização, se ampliou para abrigar a espontaneidade, a probabilidade, a degradação, o acaso. Antigos opostos estabeleceram uma nova aliança (KATZ, 2005. p. 41-42).

A psicologia cognitiva, a filosofia, a biologia evolutiva, a neurologia, a linguística, a neurociência, entre outras ciências humanas compõem as ciências cognitivas, que buscam estudar como o ser humano lida com as informações de modo geral, revisitando noções que permeiam os processos de

⁵ Ciência interdisciplinar de meados do século XX que estuda a mente, os processos cognitivos humanos e as bases biológicas das funções cerebrais.

aprendizagem, percepção, memória, processos linguísticos, processos de comunicação, entre outros.

Os estudos tradicionais acerca da cognição humana consideravam o cérebro de modo isolado ao corpo e o funcionamento da mente vinculado a algo extracorpóreo, não permitindo, portanto, que os processos cognitivos fossem entendidos como integrantes de um sistema onde todo o corpo está, necessariamente, presente e ativo (QUEIROZ, 2009). Descobertas bastante significativas no modo como o corpo aprende, percebe e se relaciona, abandonam a idéia de que conhecimento e novos aprendizados acontecem somente no cérebro.

Os estudos que valorizam e afirmam o corpo como resultante de suas experiências, explicam-nos melhor que este conhece e aprende novas informações através da percepção, da experiência, da ação. É, portanto, no e pelo corpo que se dá o conhecimento.

Cognitivo, então, vai muito além do velho parâmetro lógico-dedutivo de conhecimento e raciocínio como categorias estritamente mentais. Os processos de conhecimento estão espalhados pelo corpo, inclusive os não conscientes (QUEIROZ, 2009, p. 55).

Uma vez que se assume que o corpo é uma resultante dinâmica e processual do fluxo de informações que circulam nele e em seu entorno, é corpoambiente, podemos entender também que

O corpo é o ambiente da dança, no sentido de que seu design delinea possibilidade para interagirem as múltiplas formações inatas e adquiridas que nele transitam. Toda dança resulta de um modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências informativas (biológicas e culturais). Do mesmo modo, o contexto cultural corresponde ao ambiente do corpo, no sentido de que o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que está inserido delinham seu campo particular de possibilidades interativas. Os ambientes interferem na configuração das estruturas, ao mesmo tempo em que tais estruturas, geradas sob as condições dos ambientes, interferem na sua reconfiguração. Sistemas e sub-sistemas diversificam-se uns aos outros, ininterruptamente (BRITTO, 2008, p.72).

Assim, pensar no corpo como corpoambiente, (assim, escrito junto) traz implicado alguns entendimentos como o ambiente estar em constante movimento, a incompletude dos sistemas vivos, a co-evolução entre os

sistemas corpo e ambiente e o entendimento de corpo enquanto resultante processual (KATZ 2005; GREINER, 2005; QUEIROZ, 2009). Ao olharmos para a história, para a nossa própria história de vida, por exemplo, podemos perceber claramente que o ambiente que nos rodeia nunca é estático tanto nas relações sociais e culturais quanto na própria relação com a natureza.

Em Maurice Merleau Ponty (1908-1961) essa relação entre sujeito e ambiente já se fazia presente. Para ele, estamos em um mundo onde ao mesmo tempo em que ele parece nos anteceder, é inseparável de nós e, justamente por estarmos nele, é nele que nos conhecemos. Merleau Ponty afirmava que o indivíduo é foco central na discussão sobre o conhecimento, que esse se dá em seu corpo.

[...] nesta abertura entre o eu e o mundo, entre o interno e o externo, inaugura um pensamento que percorre o entre-dois. Estrutura física é estrutura vivida ao mesmo tempo.

Para o filósofo francês (Merleau Ponty) o corpo é abertura ao mundo e um centro de ação. E como o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece, é a partir desta inserção que a percepção será entendida. (SANTOS, 2012, p.124).

Ainda segundo as pensadoras Helena Katz e Christine Greiner (2001, p.82) “[...]Em Merleau-Ponty a carne significa uma interligação de estruturas e forças que interagem sem dominância entre elas e sem existência de um centro controlador”, que a cultura ocidental entende e assume como sendo o cérebro.

Para pesquisadores e artistas contemporâneos que trabalham com a dança contemporânea, a performance e com outras vertentes das artes cênicas de um modo geral, é facilmente perceptível a influência de sistemas e sub-sistemas diversificados. (KATZ e GREINER 2005, QUEIROZ 2009, BASTOS, 2011). Percebemos e trocamos informações com o ambiente incessantemente.

[...] Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizarem na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo

co-evolutivo de trocas com o ambiente [...] (KATZ e GREINER, 2005, p.130).

Conforme posto, quando transformadas em corpo, corporalizam de uma maneira singular, ou seja, tomam um jeito próprio (QUEIROZ, 2004). Esse processo de troca de informações se dá incessantemente no momento dançado. O ambiente compõe conjuntamente o fazer artístico, modificando o corpo. Modificam-se as informações do meio, modifica-se a relação corpo-ambiente e, portanto, modifica-se o fazer.

Corporalizar novas informações, portanto se trata de uma negociação das informações que chegam com informações ali já transformadas em corpo anteriormente e assim, “[...] O que fica corporalizado [...] vive como informação em trânsito dentro-fora, fora-dentro, no ambiente em incessante transformação.” (QUEIROZ, 2013, [s.p.]).

Cleide Martins (1999), doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, nos afirma que o corpo é uma resultante cultural-biológico-evolutiva de todos os corpos que já nos precederam.

Não é à toa que Richard Dawkins em sua obra “O rio que saía do Éden” (1996) vai dizer que cada um dos nossos corpos carrega não apenas a história cultural, biológica, familiar, mas a história de todos os corpos que nos precederam, de toda a história evolutiva do homem [...]. Porque se trata de um processo de co-evolução, a troca de informações é permanente, e todas as informações que já foram trocadas antes interferem no modo constituição dessa informação que é o corpo (MARTINS, 1999, p. 30).

Como uma função memória o corpo carrega em si informações selecionadas em nosso passado ancestral. Por se tratar de um processo co-evolutivo, todas as informações anteriormente corporalizadas/*embodied* se tornam condição seletiva de novas trocas de informações com o meio. O corpo se apresenta como resultante parcial desse processo, dando continuidade ao mesmo numa relação indissociável e ininterrupta entre passado, presente e futuro, refletindo uma dimensão histórica (QUEIROZ 2009, BRITTO 2008).

Em uma tentativa de nos fazer compreender como isso se dá na dança, Cleide Martins nos afirma o seguinte:

[...] O sistema dança troca com o meio ambiente. Qual é o meio ambiente? Todo o mundo. As informações que estão internalizadas no sistema dança e o sistema dança devolvem para o mundo informações que vão modificando-o, num processo de mão dupla permanente. Não se pensa em um sem o outro, pois a dança depende de um corpo e esse corpo existe por processos de relacionamento com o mundo chamados de co-evolutivos.

Ou seja, dentro de um sistema dança o corpo que dança recebe essas informações do sistema dança, que já está carregado de informações do mundo, informações essas que passam a ser internalizadas pelo corpo que dança. Esse corpo que dança manda informações para o sistema dança, que as manda para o mundo. Todo o tempo as trocas são permanentes entre o interno e o externo e é a isso que se chama de co-evolução. (MARTINS, 1999, p. 29)

Este parece ser o ponto central deste estudo: tratar de entender como o dançarino profissional lida com as informações que vêm dos coreógrafos, com seu corpo treinado por técnicas de dança, a atender a demanda de distintos objetivos. Ponto de fricção entre o que o corpo aprendeu e traz consigo e as informações que nele não residem ainda. Ponto de interrogação sobre os modos vigentes de relações entre as companhias, seus coreógrafos e os dançarinos a fim de compreendermos os processo porque que passam.

Este levantamento das companhias Grupo Êxtase de Dança, Balé Teatro Guaira e Companhia de Dança de Diadema, visa expor como tratamos co-evolutivamente essa questão e visamos considerar o que se dá no trânsito, no “entre” sistemas, no fluxo entre as corporalizações do dançarino e seu ambiente profissional.

1.3 Corporalização/embodiment

O termo corporalização/*embodiment* foi introduzido pelo professor e filósofo Thomas Hanna, pioneiro na somática. A corporalização/*embodiment*, conforme apresentado por Lela Queiroz (2009), tem como base para seu entendimento a cognição via corpo, via aparato sensório-motor, se dando através do movimento, no e pelo corpo.

Ao entrar em contato com o corpo, cada informação que chega renegocia e readapta com as informações ali já estabelecidas, corporalizadas/*embodied*.

A escolha pela tradução de *embodiment* para corporalização se justifica no sentido de alcançar uma maior aproximação ao amplo entendimento original

desse fenômeno corporal e toda sua base de entendimento sobre o corpo e suas relações com o mundo (QUEIROZ, 2011).

Traduções como incorporar, encarnar, corporificar, entre outros, tem como raiz de entendimento a noção de “dar corpo a algo”, de algo que vem de fora para o corpo, não atendendo o amplo sentido e abrangência do termo original *embodiment*, que não assume uma direção para as informações a serem corporalizadas.

Nessa perspectiva, o prefixo “in...” em vocábulos em geral, enfatiza a ação para dentro e isso se liga bem à noção de “input”. A idéia de informação como algo que adentra como um sistema de “input”, é subsidiária das teorias de informação afeitas à compreensão de mundo behaviorista, que entendem o corpo como receptáculo, idéia que é reforçada ainda pelo mecanicismo proveniente das explicações forjadas pela física newtoniana há três séculos atrás. Aí reside o primeiro problema em questão.

Tornar corpóreo não implica, de modo nenhum, em se dar de fora para dentro [...] (QUEIROZ, 2011, p. 169).

Nessa tradução há propositalmente o cuidado em não permitir que seu entendimento seja relacionado a outras bases teóricas da cognição humana para que não se perca a noção de *embodiment* como o processo de tornar corpóreo, como “[...] um conjunto de ocorrências que ao se darem, passam a ser evolutivamente corpóreas” (QUEIROZ, 2011, p. 168), sendo corpóreo tudo aquilo que se dá no corpo e, portanto o é.

A corporalização/*embodiment* se trata de processo corporal dinâmico onde o corpo se caracteriza como uma *constelação de eventos* (grifo de QUEIROZ, 2011) que busca crescimento e reorganização interna para que surja nova organização do sistema. Nesse processo, diversos níveis corporais estão interagindo no intuito de gerarem desenvolvimento ao sistema, auto-organização e produção de suas próprias informações. Dessa forma a corporalização/*embodiment* se trata de um processo individual e único a cada corpo por se dar dentro das possibilidades e experiências já enfrentadas pelo sistema vivo.

Para a teoria Corpomídia desenvolvida pelas professoras Helena Katz e Christine Greiner, o corpo é apresentado como sendo mídia de si mesmo. “É o movimento que faz do corpo um corpomídia” (KATZ e GREINER, 2005, p.133). Aqui, mídia se faz entender não pelo senso comum de mídia televisiva ou como

meio de transmissão, mas ao processo corporal seletivo das informações que vão construindo o corpo de maneira evolutiva.

Quando falamos que o corpo troca informações com o ambiente, de quais informações estamos tratando? Como essas informações são capazes de tecer comunicação entre ambos?

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (KATZ e GREINER, 2005, p. 131)

O corpomídia assume que as informações que chegam ao corpo serão negociadas com as que já se configuram nele, assumindo a corporalização/*embodiment* como condição co-adaptativa do corpo ao ambiente.

Os filósofos Lakoff e Johnson, embasados na teoria do *embodiment*, nos apresentam em sua obra “Filosofia da Carne”, que nós nos relacionamos com o mundo por metáforas conceituais.

[...] não é somente que temos corpo e que nosso pensar é, de alguma forma, incorporado, mas sim que a natureza peculiar de nossos corpos molda nossas possibilidades de conceituar e categorizar. Um conceito incorporado é uma estrutura neural que faz parte ou usa o sistema sensório-motor do nosso cérebro e, neste entendimento, a categorização que efetuamos a fim de compreendermos e agirmos no mundo não seria uma atividade mental “pura” e desencarnada que se aplica a *priori*. A categorização, este instrumento conceitual de investigação e expressão lingüística e comportamental, não é produto de uma consciência separada, mas da participação do aparelho sensório-motor. A formação de conceitos e categorias é experiencial. (MAYER, 2010, p. 73)

Assim, a doutora em Artes, Comunicação e Semiótica, professora do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Sandra Meyer, nos afirma que, segundo Lakoff e Johnson (2002), não basta entender o pensamento como incorporado, mas que, além disso, essa cognição incorporada é a forma como conhecemos e nos

relacionamos efetivamente com o mundo (MEYER, 2010), indo ao encontro do entendimento de corporalização/*embodiment*.

Metáfora, na lingüística, é entender uma situação pela associação relacional de outra situação já entendida. Dessa forma, os filósofos tomam emprestado esse entendimento de metáfora e explicam que nossa cognição se dá também de maneira relacional pelas experiências vivenciadas no e pelo corpo. A esse respeito, a educadora Lenira Rengel (apud SANTOS 2012, p.126) nos apresenta a perspectiva da metáfora da carne, onde se baseia para apresentar sua proposta de procedimento metafórico como sendo

[...] um transporte, uma intermediação entre domínios: os sensório-motores = perceber, sentir, transpirar, mover, tocar, pegar, etc., e os das experiências subjetivas = julgamentos morais, juízos de valor, relações de afeto, inferências, etc. o que é procedimento metafórico, portanto, é esse transporte permanente que ocorre com o corpo. Não se trata de ocorrer primeiro no físico e depois no mental. O corpo sente/inferencia/pensa/sabe (SANTOS 2012, p.126).

É necessário compreender que a corporalização/*embodiment* dá conta de todas essas questões *corpomente* (grifo nosso). Falar em corporalização é se referir ao corpo enquanto complexo no sentido de assumi-lo em todos os seus processos de variadas naturezas: mental, física, biológica, anatômica, psicológica, neurológica, etc.

Nessa perspectiva, estamos investigando como novas informações em dança negociam com as corporalizações de dançarinos, sujeitando esses profissionais a uma constante adaptação corporal em seu cotidiano de trabalho. Sendo nossa cognição incorporada, tendo os movimentos como estruturas primárias para se darem nossas ações perceptivas com o entorno, como são tratadas essas questões no ambiente de dança em companhias profissionais com coreógrafos não residente no Brasil?

Ao integrar o ambiente profissional de companhias de dança contemporânea, grande parte dos dançarinos já possui algum treinamento em dança. Muitos iniciaram suas práticas ainda crianças e, mesmo os que não o fizeram, possuem alguma experiência significativa em dança. Dessa maneira, o corpo se habitua ao fazer em dança e seleciona informações desse ambiente que lhe são convenientes. Essa seleção se dá por diversos aspectos próprios e individuais do dançarino (anatômico, cultural, biológico, fisiológico, psicológico)

que operam como restrições e possibilidades nesse sistema. Essas informações selecionadas passam a compor o repertório corporal desse profissional, se tornando corpo e, portanto estando presentes e disponíveis em seu fazer de maneira facilitada.

De acordo com Sílvia Geraldi, artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp em Campinas – SP, diferentes práticas corporais conduzem “[...] a diferentes modos de organizar o corpo, suas formas e movimentos, criando hábitos e condutas [...] peculiares aos seus sistemas (2007, p. 81)”. A pesquisadora pós-doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora, intérprete e criadora em dança contemporânea, Daniella Aguiar, nos apresenta em sua dissertação de mestrado intitulada “Sobre treinamentos técnicos em dança como coleções de artefatos cognitivos”, que os diferentes treinamentos corporais são compostos por *coleções de artefatos cognitivos* (grifo da autora).

Daniela Aguiar se baseia no entendimento de artefatos cognitivos apresentado pelo professor e filósofo Andy Clark, que afirma que os humanos são ciborgues inatos porque nascem com a capacidade de acoplarem artefatos cognitivos não biológicos. A autora afirma que os “artefatos cognitivos são entidades ou processos [...]” (AGUIAR, 2008, p.23) que, quando acoplados aos *corpos (-mentes)* (grifo da autora), eles “[...] amplificam e modificam a ação” (AGUIAR, 2008, p.23). Nos valemos para essa pesquisa desse entendimento de artefato cognitivos sempre tendo bastante cautela ao concordarmos que eles se acoplam, através de diferentes técnicas em dança, aos dançarinos. Estamos entendendo por acoplamento a capacidade de diferentes fazeres em dança deixarem traços, marcas corporais nos indivíduos que as praticam. São artefatos que corporalizam/*embodiment* e, portanto, se tornam corpo para dançarinos, entendimento completamente distinto da noção habitual de acoplar como ação de juntar ou unir a algo.

Coleções de artefatos cognitivos são constituintes das práxis em dança e defendem a noção de que “[...] o treinamento restringe e/ou direciona as possibilidades artísticas de dançarinos [...]” (AGUIAR, 2008, p. 16)”. Após longos períodos de treinamento, os artefatos podem corporalizar/*embodiment* e não ser possível distinguir o dançarino dos artefatos acoplados, uma vez que eles se tornam corpo.

As maneiras de como os dançarinos irão se valer em seu fazer profissional das variadas coleções de artefatos cognitivos em dança, irão variar de acordo com a prática corporal trabalhada, com o indivíduo e com todo o ambiente artístico. Logo, em um processo coreográfico estarão implicadas diferentes negociações e adaptações corporais a cada corpo, a cada indivíduo, a cada fazer pessoal.

Na realidade profissional de companhias com coreógrafos não residentes,

[...] As tarefas serão diferentes e as negociações que o dançarino precisa fazer dependem dessas relações. Há contextos nos quais o processo de criação artística não apresenta *a priori* a morfologia dos movimentos ou o comportamento cênico dos dançarinos. O “vocabulário” ou padrão de movimentos não é necessariamente o ponto de partida da criação. Ele pode emergir durante o processo criativo mesmo que não esteja formulado no começo da pesquisa (GREINER, 2005, p. 88). Nestes casos o treinamento técnico⁶ que os dançarinos tiveram são também artefatos. É importante destacar que esses artefatos não podem simplesmente ser abandonados pelos dançarinos em novos processos de criação, pois, como mencionado anteriormente, após um longo treinamento eles estão acoplados, e serão os instrumentos que o dançarino terá ao seu dispor para “negociar” com as novidades do “contexto de criação” (AGUIAR, 2008, p. 55).

Considerando dançarinos profissionais que em grande parte tem sua formação realizada com técnicas tradicionais, podemos entender que esta compreensão apresenta uma maneira bastante interessante e condizente com nosso embasamento teórico para este trabalho de nos aproximarmos das corporalizações/*embodiment* nos dançarinos profissionais. Artefatos cognitivos, bem como corporalizações/*embodiment*, apresentam-se para o dançarino como as condições de negociação e adaptação às informações acessadas nas mais diversas situações. Sejam condições favoráveis ou contrárias ao fazer em dança investigado (a depender de muitos fatores como a formação, os hábitos, as afeições de movimento do dançarino, entre outros), necessariamente o dançarino negociará um novo fazer a seus artefatos cognitivos (AGUIAR, 2008) ou, em outras palavras, a traços de movimentos que se corporalizaram/*embodied* (QUEIROZ, 2009).

⁶ Queremos alertar que o que a autora denomina na passagem acima como “treinamento técnico”, para essa pesquisa, equivale a práticas/técnicas corporais ou treinamentos corporais, não se confundindo com o que chamamos aqui de técnica tradicional.

Em caso de dançarinos em contexto de companhias com coreógrafos não residentes, com a necessidade de outros fazeres em dança que não as já familiarizadas por ele, o dançarino contará com o que ele possui de informação disponível às suas percepções corporais para acessar novas propostas de movimento. Seus artefatos cognitivos em dança se apresentam como as suas pré-disposições corporalizadas, como seus acionamentos primeiros para que seja possível acessar e entrar em negociação com a nova proposta coreográfica. O grau e a intensidade da negociação irão variar de acordo com as informações que estiverem em trânsito corpoambiente disponíveis em todos os aspectos envolvidos por esse sistema (informações sobre os aspectos individuais do dançarino, a proposta coreográfica, o modo de transmissão das instruções em dança, o grau de afinidade entre as informações disponíveis). Todo o processo de adaptação ao novo fazer em dança desse profissional acontece, portanto, cognitivamente em/no/pelo corpo.

É nosso foco para esta pesquisa levantar questões acerca do processo adaptativo de dançarinos profissionais a novas propostas em dança e reforçá-lo enquanto processo cognitivo de grande relevância em seu fazer profissional e artístico.

O corpo traz consigo informações já bastante estabilizadas e não ignora as informações com as quais entra em contato no ambiente. No corpo que dança, essas informações do meio são acessadas através do movimento e do contato vivos, entendendo o movimento nas escalas macro e micro, envolvendo aparato sensório-motor e, mais especificamente, neuro-muscular.

Movimento e contato protagonizam a auto-organização de padrões neuronais na base da criação de redes informacionais corpoambiente. O “jeitão” como o corpo se comportará é resultante do modo como ele se habituou a se sustentar, a se locomover, a permanecer parado; o “jeitão” como ele faz contato é resultante das suas qualidades de movimento, dos seus modos de permanência, da maneira como investe no espaço à sua volta; o jeito comum de essas coisas se darem é o jeito como as redes de movimento o habitam. Assim, sua corporalização/*embodiment* vem do modo como ele cria e tece as suas redes de informação (QUEIROZ, 2009, p.29).

A informação (acessada no e pelo movimento) modifica o corpo e se modifica, “[...] sendo este o primeiro quesito para um sistema tornar-se

cognitivo: ser sensível à informação.” (MARTINS, 1999, p. 49). Desse modo, corpo e ambiente se reformulam mutuamente, co-evoluindo.

Um sistema, de acordo com a Teoria Geral dos Sistemas (VIEIRA, 2008), se compõe de seus subsistemas e troca informações com seu entorno, estando constantemente em reorganização de suas estruturas, configurando-se como um sistema aberto. Um sistema pode apresentar-se como subsistema de um sistema mais complexo que o envolva, bem como os subsistemas primeiros podem se apresentar como sistemas que possuem seus próprios subsistemas envolvidos.

Jorge de Albuquerque Vieira (1994, apud MARTINS 2002), professor doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor doutor assistente da Faculdade Angel Vianna, nos afirma que, do ponto de vista sistêmico, a vida só se torna possível por possuir três características básicas, sendo elas 1) sensibilidade, que permite ao sistema ser sensível ao meio e à troca de informações, 2) memória, para que o sistema possa estocar informações, mantendo uma coerência entre passado, presente e futuro, e 3) capacidade de elaborar informações, criando condições para que ele seja cognitivo.

1.4 O movimento é alma do negócio

O entendimento tradicional de movimento o apresenta como um deslocamento físico no espaço-tempo onde há necessariamente um início ou ponto de partida, um meio ou desenvolvimento e um fim ou um ponto de chegada. Em oposição a isso, buscamos valorizar nesta pesquisa o movimento como um operador cognitivo do corpo de modo que passe a ser valorizado não somente no nível macro e físico, mas em um nível micro, intrínseco e não visto a olho nu (KATZ & GREINER, 2005; THELEN, 1999, QUEIROZ, 2009). Assim, é possível pensarmos um processo coreográfico como um processo cognitivo para o dançarino profissional. Trata-se de um processo de evolução cognitiva pelo fato desse profissional enfrentar negociações, adaptações e solucionar questões corporais que emergem do fazer no momento dançado, na e pela ação que também envolve a sua percepção.

O movimento passa então a ser entendido evolutivamente como um organizador da informação no corpo, como um operador entre sistemas (QUEIROZ, 2009). É pelo movimento que a informação se dá e é por ele que cognição inicia. É no e pelo movimento que é possível que o corpo acesse as informações do ambiente e também nele e por ele que o corpo se reorganiza, negocia e se adapta evolutivamente. Estamos falando que o movimento trabalha tanto como informação quanto como um operador auto-organizador nos sistemas corpoambiente.

Para perguntar como as redes comunicativas se dão com base no movimento é necessário saber que o campo de informação no movimento configura transições não apenas de movimentos, mas de significações intencionais da narrativa do corpo. E, assim, responder que o movimento é informação e que é o seu contato que favorece a comunicação como o outro. É porque somos um corpo (e não porque temos um corpo) que produzimos os significados que produzimos, e não outros (QUEIROZ, 2009, p.36).

As compreensões acerca do mundo, do ambiente, do corpo e, conseqüentemente, da dança, se modificaram e modificaram também os questionamentos, as proposições, as idéias em torno dos mesmos.

Dessa forma, o fazer/pensar em dança sofre modificações, descobertas e muitas vezes, foge a quaisquer regras antes estabelecidas. Greiner (2010) afirma ser inútil comparar as danças atuais com os modelos anteriores de dança, uma vez que “[...] parece ser mais eficiente analisar e identificar as trocas singulares que são testadas durante o processo de criação coreográfica, entre os dançarinos e o ambiente onde se expõem [...]” (GREINER, 2010, p.23).

Certa vez em um simpósio pude presenciar a fala de uma dançarina que, após realizar sua apresentação de dança estava iniciando sua palestra. Ela contou que em outro evento que participara com a mesma apresentação uma pessoa indagou o que ela queria dizer com um dos movimentos apresentados. Ela respondeu que não queria dizer nada, mas que queria mover aquilo: repetiu o movimento e se propôs a repetir quantas vezes fossem necessárias à pessoa. A dançarina palestrante quis enfatizar a dança enquanto informação, enquanto comunicação, não precisando traduzi-la para a linguagem verbal para ter significado. É esse entendimento e prática de dança

que buscamos problematizar aqui: a dança e o movimento dançado enquanto linguagem, enquanto produtora de informação e comunicação.

O fascinante para a área da dança nesse contexto é exatamente essa capacidade que o corpo em movimento assume, tendo em si sua própria carga de informação e conhecimento, sem que seja necessária sua tradução verbal.

As descobertas acerca do corpo como atuante, ativo e participativo do mundo que o rodeia nos permitem apresentar a dança como seu processo mais complexo de conhecimento e aprendizagem em tempo real, ampliando-a como campo de conhecimento e buscando maior valorização e reconhecimento da área.

2 CAPÍTULO 2 - INDO A CAMPO

2.1 Companhias brasileiras de dança contemporânea com coreógrafos não-residentes

Em meio ao contexto profissional de Cias de dança no Brasil, destacamos aqui aquelas que elaboram suas obras com a participação de coreógrafos não residentes, que convidam a cada trabalho coreográfico diferentes profissionais ou alternam convites, repetindo, por vezes, o contato com um mesmo coreógrafo.

Sendo as cias de dança com coreógrafos não residentes o campo de atuação desta pesquisa, é importante ressaltar que, dentre elas, algumas são denominadas como grupos de dança enquanto outras se enquadram como companhias de dança.

A principal diferenciação entre denominar esses ambientes profissionais em dança como grupos ou companhias consiste na maneira em que esse ambiente opera seu fazer. Um “Grupo” segue uma relação mais igualitária entre os integrantes, onde esses atuam como intérpretes-criadores ou como intérpretes. Muitos profissionais trabalham nesse contexto sem vínculo profissional, não possuindo um vínculo empregatício formal. Já uma “Companhia” consiste em dispor de uma estrutura maior, com hierarquização de fazeres, onde, na maioria das vezes, os dançarinos contratados atuam somente como intérpretes. Essa formatação de uma companhia é bastante tradicional e encontrada em muitas companhias brasileiras, uma vez que o modelo de entendimento de dança das primeiras companhias oficiais brasileiras foi importado por profissionais europeus que começaram a erradicar no Brasil seu modo de entender e ensinar dança de seus países de origem, como será melhor explicado a seguir.

Entretanto é comum encontrarmos atualmente formas diversificadas de atuação profissional de grupos e companhias em todo o país. Podemos perceber que existem companhias que trabalham pela lógica operacional de grupos, como a Cia de Danças de Diadema, São Paulo - SP e, ao contrário, grupos que funcionam com estrutura típica de companhias, como por exemplo,

o Grupo Corpo, de Belo Horizonte – MG. Essa é uma questão que merece maiores aprofundamentos em oportunidade futura.

Discutir o fazer de intérpretes e intérpretes-criadores em meio à dança contemporânea traz implicado questões bastante complexas, como autoria e criação em dança. Nossa proposta em olhar para a atuação profissional de intérpretes e de intérpretes-criadores se dá no sentido de diferenciar esses fazeres, buscando apontar características que compõem esses modos de atuar em dança.

Os intérpretes em dança atuam executando movimentos coreográficos criados e dirigidos pelo coreógrafo. É uma atuação via reprodução de movimentos previamente criados e ensinados ao intérprete. Por sua vez, os intérpretes buscam realizá-los com virtuosismo, precisão, amplitude, sutileza, de acordo com as características almejadas na proposta coreográfica. Cabe a este profissional, portanto, se apropriar de uma movimentação previamente elaborada e dar expressividade e materialidade a ela, sob a direção do coreógrafo. Já os intérpretes-criadores, como o nome sugere, são co-responsáveis em certa medida pela criação e elaboração dos movimentos para a obra. Várias estratégias de criação são utilizadas para que os intérpretes-criadores participem de fato da criação coreográfica. Laboratórios de movimento, diferentes dinâmicas de criação, a improvisação como meio investigativo de criação, entre outras, sendo que todas essas estratégias se valem das movimentações e possibilidades criativas de cada corpo em cada contexto coreográfico. Ao trabalhar com intérpretes-criadores, via improvisação ou criação compartilhada, é comum haver um direcionamento coreográfico por parte do coreógrafo, onde este decide se e como irá utilizar tais criações no contexto instaurado.

A atuação de intérpretes é tradicional nas companhias oficiais estatais em todo o país. Essas companhias possuem herança européia em suas estruturas por terem sido criadas seguindo modelos de companhias de dança européias.

Ana Teixeira, professora doutora do Curso de Comunicações das Artes do Corpo na Pontifícia Universidade Católica em São Paulo, nos conta que em 1936 foi criado o primeiro Corpo de Baile no Brasil, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que nasceu com a tarefa de cumprir temporadas da ópera do

teatro. Foi criado pela bailarina russa, Maria Olenewa que, anteriormente, em 1927, havia fundado no mesmo teatro a primeira Escola Oficial de Dança do país.

Por se tratar de uma companhia que nasceu para acompanhar as obras do teatro lírico que a abrigavam, não é de se estranhar que ela seguisse esse modelo específico. Olenewa implantou, não só na escola, mas também no Corpo de baile, seu entendimento em dança elaborado ao longo de sua carreira nas grandes companhias européias [...] (TEIXEIRA, 2008, p.18).

A *dança oficial* (grifo de Teixeira) brasileira, portanto, começa a se consolidar em moldes estrangeiros de entendimento de dança, não sendo readequada à realidade cultural brasileira, gerando por isso “[...] graves problemas na sua construção, pois sua origem se deu de fora para dentro.” (TEIXEIRA, 2008, p.18). Ana Teixeira conta ainda que em 1940 fundou-se a Escola Municipal de Bailados de São Paulo, que posteriormente permitiu nascer o Corpo de Baile de São Paulo, atual Balé da Cidade de São Paulo, em 1956 o Curso de Danças Clássicas do Teatro Guaíra, que fez nascer o Balé do Teatro Guaíra, em Curitiba, Paraná, e em 1981 o Balé do Teatro Castro Alves, em Salvador, Bahia, que se consolidou como companhia sem possuir anteriormente uma escola oficial de dança. Neste mesmo contexto de surgimento ainda podemos citar a Cia de Dança do Palácio das Artes, de Belo Horizonte – MG e o Balé do Estado de Goiás, Goiânia – GO.

Dentre as companhias de dança contemporânea brasileiras com coreógrafos não-residentes mapeadas para a coleta de dados para esta pesquisa, 3 foram selecionadas, sendo elas: o Grupo Êxtase de dança, de Viçosa, Minas Gerais; a Cia de Danças de Diadema, de Diadema, São Paulo e o Balé do Teatro Guaíra, de Curitiba, Paraná.

Apresentaremos aqui os 3 ambientes visitados para a coleta de dados seguindo a lógica interna de cada um, pois cada um apresenta uma estrutura diferente como descrito anteriormente. Fizemos escolhas deles conforme a diversidade frequente de coreógrafos não residentes, sendo este o nosso critério de escolha.

2.1.1 Grupo Êxtase de Dança (GED)

Criado em 1982 e profissionalizado em 2006, o grupo tem em sua direção a dançarina e ex-integrante do grupo Patrícia Lima. Com sua sede no interior mineiro, na cidade de Viçosa, o grupo se mantém por uma lógica privada, financiado via Leis de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais, já tendo sido agraciado 3 vezes pelo Prêmio Cena Minas, concedido pela Secretaria de Cultura do Estado.

O GED possui sede própria em Viçosa-MG e realiza suas turnês nas cidades da Zona da Mata Mineira, difundindo cultura em cidades próximas à sua cidade sede, realizando espetáculos em escolas, quadras e espaços públicos que são, em sua grande maioria, totalmente gratuitos.

Tendo em seu elenco atual 8 dançarinos, o grupo apresenta anualmente trabalhos contemporâneos em dança, sendo o próximo projeto coreográfico a ser realizado em 2014 dirigido pelo coreógrafo e dançarino paulista, Luiz Fernando Bongiovanni. Entre os anos de 2009 a 2013, diferentes trabalhos coreográficos em dança contemporânea foram realizados com o grupo, sendo eles:

2009 – Cachorro Perdido – Mário Nascimento e 7 Flores – Rosa Antuña

2010 – Por Partes – Alex Neoral

2011 – Robertos e Carlos - Alex Neoral e Cachorro Perdido - Mário Nascimento

2012 – Palhaços – Rosa Antuña

2013 – Entre Acasos – Mário Nascimento, Paulo Chamone e Fernando Martins

2.1.2 Companhia de Danças de Diadema (CDD)

Criada em 1995 pela dançarina e coreógrafa Ivonice Satie, a Cia de Danças de Diadema é dirigida desde 1998 pela dançarina e coreógrafa Ana Botoso. Desde sua proposta inicial, a Cia tem como objetivo trabalhar com dançarinos que atuem também como arte-educadores, vislumbrando um projeto social de formação e difusão artística na comunidade. Todos os integrantes da Cia são professores de dança atuantes na cidade de Diadema - SP e redondezas e ministram aulas e oficinas para crianças, jovens, adultos e 3ª idade.

A manutenção da Cia se caracteriza como privada e municipal, pois se sustenta via editais públicos e leis de incentivo à cultura e conta com uma parceria desde 2001 com a Prefeitura Municipal de Diadema através da Associação Projeto Brasileiro de Dança (APBD).

A CDD tem sua sede na Fundação Cultural de Diadema e caracteriza seus fazeres em dança como dança contemporânea, contando atualmente em seu elenco com 11 dançarinos, incluindo a diretora geral Ana Botoso que também atua como dançarina.

Entre os anos de 2009 a 2013, diferentes trabalhos coreográficos em dança contemporânea foram realizados com a Cia, sendo eles:

2009 – La vie em rose? – Denise Namura e Michael Bugdahn

2010 – Meio em jogo – Ivan Bernardelli e Francisco Júnior

2011 – Paranoia – Ana Bottosso e elenco

2012 – Voo do cisne – Nielson Soares

2013 – Anseio – Cláudia Palma

2.1.3 Balé Teatro Guaira (BTG)

Criado em 1969 sob a direção de Ceme Jambay e Yara de Cunto, é uma das três primeiras companhias oficiais de dança criadas no Brasil. Com mais de 130 coreografias assinadas por diferentes coreógrafos⁷ com propostas coreográficas diversas, o BTG é dirigido atualmente pela dançarina e ex-integrante, Cíntia Nápoli.

Tem como meta atual a concretização de políticas de acessibilidade à dança, a promoção de espaços de incentivo ao artista criador e a difusão e produção de espetáculos que integram o seu repertório. É neste sentido que o BTG estabelece um diálogo com a contemporaneidade, ao mesmo tempo em que preserva e valoriza a sua história.

O Balé possui 3 projetos em andamento, sendo eles o projeto “Diálogos”, que consiste em três semanas de estudos práticos e teóricos, discussões e elaborações de pequenos experimentos em dança que são

⁷ Alguns deles são: John Butler, Milko Sparembleck, Vasco Wellemkemp, Maurice Bejárt, Ana Mondini, Luis Arrieta, Henning Paar, Julio Mota, Tíndaro Silvano, Márcia Haydée, Ana Vitória, Eduardo Ibañez, Andréa Lerner, Rosane Chameki, Roseli Rodrigues, Rodrigo Pederneiras, Henrique Rodovalho, Felix Landerer, David Zambrano, Luiz Fernando Bongiovanni, Rui Moreira, Carmen Jorge, Olga Roriz, Alex Soares, entre outros.

apresentados à comunidade juntamente com uma discussão aberta centrada na vertente “Dramaturgia da Dança”; o projeto “Dança – Experiência Urbana”, que visa oferecer ao integrante do grupo a oportunidade de serem propositores e/ou co-criadores em ambientes públicos como praças, ruas, calçadas, museus e escolas, no intuito de promover maior acessibilidade à dança contemporânea em um contato direto com o público; e o projeto “Sexta Pública”, que disponibiliza para a comunidade uma visita pública ao Teatro Guaíra a fim de aproximar a arte do público e propiciar uma experiência diferenciada, na qual o público poderá conhecer de perto toda a preparação técnico-artística que antecede um grande espetáculo e também vivenciar um dia dentro da rotina de trabalho da Companhia.

Denominada como companhia oficial, tem sua sede no Teatro Guaíra em Curitiba, Paraná. Ana Teixeira nos afirma que

A própria designação “companhia oficial” traz consigo uma força bastante relevante para a construção de um pensamento artístico. A palavra “oficial” endossa a dança como um carimbo que a legitima e a valida como possibilidade de expressão artística, tornando-a referência de uma localidade e trabalhando, dessa forma, o local “oficial” como um determinador de um pensamento. Assim nessas instituições, oficializou-se uma forma vinculada ao sistema do poder público e distribuição de conhecimento, padronizando os elementos dessa arte cênica [...] (TEIXEIRA, 2008, p. 19-20).

Como característica de uma companhia oficial, o BTG é estatal, financiado pelo Estado do Paraná e possui 27 dançarinos em seu elenco atualmente.

Em sua longa trajetória o Balé apresenta trabalhos coreográficos bastante diversificados, dançando balés clássicos de repertório, coreografias consagradas e mundialmente conhecidas como “A Sagração da Primavera”, de Olga Roriz e composições contemporâneas como “Desvio”, de Airton Rodrigues e “Predicativo do sujeito”, de Alex Soares.

Entre os anos de 2009 a 2013, diferentes trabalhos coreográficos em dança contemporânea foram realizados com a Cia, sendo eles:

2009 – O segundo sopro – Roseli Rodrigues

2010 – A lenda das Cataratas do Iguaçu – Rui Moreira

2011 – Coreografias para ambientes preparados – Carmen Jorge, Drama – Carmen Jorge

2012 – A Sagração da Primavera – Olga Roriz

2013 – Desvio – Airton Rodrigues e Predicativo do sujeito – Alex Soares.

Apesar de possuírem realidades administrativas bem distintas entre si, nos concentramos em olhar para as Cias sob o viés comum entre elas de não possuírem coreógrafos residentes nos últimos 5 anos de trabalho. Entendemos que questões estruturais e administrativas como o financiamento das Cias, o vínculo empregatício dos dançarinos e relações internas de trabalho, interferem em seus fazeres profissional e artístico, mas, para além dessas questões nós buscamos focar o cerne relativo às condições corporais enfrentadas pelos dançarinos profissionais em suas realidades distintas de trabalho. Ainda que essas diferenças se configurem em seus ambientes, percebemos que todos esses profissionais da dança enfrentam esse processos corporais próprios a cada novo trabalho e é este processo que queremos trazer à luz nesta pesquisa.

Entretanto, mesmo com estruturas distintas entre Cias. públicas e privadas, há um entrelaçamento de questões que permeiam ambos ambientes de maneira a fazê-los conviverem sob algumas mesmas condições de existência. Apresentamos aqui uma passagem de um texto crítico publicado em 2006 pelo Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo, que relata sobre o financiamento público e privado de Cias no Brasil, escrito pela crítica de dança Helena Katz e que se encontra na íntegra no anexo I:

A necessidade de as companhias oficiais repensarem o seu papel no cenário de dança de hoje é urgente. O mundo mudou muito nos últimos 400 anos, desde que a Ópera de Paris se tornou o projeto copiado em todos os cantos. Desapareceu um modelo de um Estado que prova a sustentação de um teatro municipal e suas companhias residentes. Cada vez mais a sua continuidade depende da iniciativa privada. Em um Brasil regido por dinheiro público via Leis de Incentivo à Cultura, isso significa que as companhias oficiais se tornaram concorrentes das particulares, pois passaram a disputar com elas fatias do mesmo bolo. A relação entre público e privado se tornou bizarra, pois também cabe perguntar se as companhias particulares que vivem do dinheiro público que obtêm via Leis de Incentivo à Cultura ainda podem ser consideradas particulares (KATZ, 2006, [s.p.]).

Frente a essa realidade, queremos enfatizar que as três Cias selecionadas como campo de atuação desta pesquisa apresentam três

captações distintas de verba de manutenção, sendo o Balé Teatro Guaíra oficial-governamental, mantida pelo Governo do Estado do Paraná, a Cia de Danças de Diadema pública-privada, que se mantém via editais públicos e Leis de Incentivo à Cultura e também via apoio municipal da Prefeitura Municipal de Diadema através da Associação Projeto Brasileiro de Dança, e o Grupo Êxtase de Dança inteiramente privado, que se mantém também via editais públicos e Leis de Incentivo à Cultura e através de recursos particulares. Mesmo em realidades tão diversas de captação de verba para a manutenção das Cias, buscamos analisá-las sob a característica comum de não possuírem coreógrafos residentes a fim de investigarmos as dificuldades de trabalho e as estratégias desenvolvidas por cada uma delas. Desta forma, estamos nos atendo neste trabalho às questões corporais enfrentadas pelos dançarinos profissionais que trabalham com coreógrafos não residentes, focando em questões adaptativas de movimento, que entram em negociação com o repertório corporal dos dançarinos a cada novo trabalho.

2.2 Adaptação entre os trabalhos dos coreógrafos Mário Nascimento e Alex Neoral

Enquanto dançarina do Grupo Êxtase de dança de Viçosa – MG entre os anos de 2009 a 2012, pude presenciar fortes conflitos entre a preparação corporal diária dos dançarinos e o acesso a variadas movimentações a cada novo fazer coreográfico.

O grupo havia realizado, até o ano de 2009, 5 trabalhos com o coreógrafo Mário Nascimento. Particpei da concepção do último trabalho, intitulado “Cachorro Perdido”, no qual estreei como dançarina do grupo. Como de costume, ficamos em turnê com o espetáculo durante o primeiro semestre de 2010 e ao final desse ano a diretora nos informou que trabalharíamos com outro coreógrafo que utilizava diferentes qualidades e propostas de movimento.

Alex Neoral, bailarino e coreógrafo da Focus Cia. de Dança, do Rio de Janeiro, era o coreógrafo que comporia o próximo trabalho para o grupo. Seus primeiros contatos com o grupo foram através de aulas ministradas por ele para que pudesse conhecer mais de perto os corpos com que ele iria trabalhar.

O grupo havia sido informado que o Alex trabalharia com a remontagem de uma coreografia que a companhia dele já havia dançado. Tratava-se da coreografia “Por partes”, de autoria da companhia e direção do Alex. A coreografia trabalhava com movimentações precisas, firmes e, em muitos momentos, sutis. Tinha como proposta brincar com diferentes partes do corpo de diferentes maneiras.

Já adaptados e bastante habituados a movimentações grandes, fortes e enérgicas, com grandes deslocamentos espaciais, muito características nos trabalhos elaborados por Mário Nascimento, quando parte da nova coreografia era aprendida, os dançarinos acrescentavam essas mesmas características dos trabalhos anteriores aos movimentos dançados em “Por Partes” de maneira inconsciente. Era como se tudo o que os dançarinos fossem mover tivesse o mesmo “tom” das coreografias assinadas por Mário Nascimento. Dessa maneira, o processo de remontagem de “Por partes” se resumiu basicamente a uma busca por uma equalização de forças e energia utilizada para realizar as movimentações.

Lembro-me ainda de uma fala do Alex que se repetia em todos os ensaios, na qual ele pedia que prestássemos muita atenção enquanto dançávamos para não confundirmos uma movimentação que fosse precisa com uma movimentação forte e realizava ambas repetidas vezes para que visualizássemos as diferenças entre elas.

Algumas questões em meio ao processo de remontagem coreográfica me chamaram a atenção e me instigaram profundamente enquanto dançarina e pesquisadora em dança:

- 1) os dançarinos que mais eram solicitados em correções que diziam respeito à qualidade dos movimentos eram os que já faziam parte do grupo há alguns anos e haviam dançado de 2 a 3 trabalhos coreográficos dirigido pelo coreógrafo Mário Nascimento,
- 2) os dançarinos que tinham mais facilidade à técnica do balé clássico conseguiram atender de maneira mais facilitada aos requisitos do coreógrafo Alex,
- 3) pessoas que, como eu, haviam dançado apenas um trabalho do Mário Nascimento não apresentaram muitas dificuldades em atender às características de movimento solicitadas,

- 4) dois dos dançarinos, que têm uma forte formação em dança de rua e hip hop, foram os mais solicitados em correções e adequações do movimento.

Cabe ressaltar que a formação dos dançarinos do Êxtase era bastante heterogênea e que, naquela época, a formação diária desses profissionais era baseada em aulas de balé clássico com metodologia cubana, aulas de contemporâneo ministradas pela ensaiadora do grupo, que eram muito similares às aulas que o Mário Nascimento ministrava ao grupo em processos de montagem coreográfica, e ensaios das coreografias que estivessem em turnê ou prestes a estrear.

Era notório que alguns corpos ali já haviam assimilado de tal maneira as características de movimentação trabalhadas por Mário em seus trabalhos e ressaltadas diariamente pela ensaiadora do grupo que a resposta corporal destes profissionais acabava por resultar sempre de maneira muito semelhante a trabalhos anteriores, mesmo quando não tinham a intenção. Era visível a “luta” que estes profissionais travavam, principalmente os dois dançarinos citados acima, no intuito de realizarem uma movimentação considerada por eles como simples com a qualidade e energia adequadas para a proposta. Eles repetiam inúmeras vezes as mesmas sequências em um tempo mais lento para memorizarem e observarem cada detalhe que seus corpos moviam, porém, ao ensaiarmos no tempo correto e com a música, de maneira automática, os mesmos erros que eles haviam acabado de estudar detalhadamente, se repetiam e eles não sabiam explicar o motivo.

Em uma visão particular, acreditamos que o pouco tempo para elaboração do trabalho quanto para nos adequarmos à linguagem do coreógrafo, completamente diferente do que os corpos ali estavam acostumados a mover, dificultou bastante esse processo de adaptação corporal.

Como consequência desse processo, estreamos o espetáculo em questão ouvindo de nossos dirigentes e do coreógrafo que a coreografia havia melhorado bastante, que alguns pontos do trabalho estavam muito bons, mas que, de um modo geral, a coreografia poderia se adequar muito melhor à proposta inicial e que ainda era necessário a alguns dançarinos “baixarem a energia” dos movimentos para que se tornassem mais precisos. Estão

envolvidas aqui questões de habilidades e adaptações corporais que muito nos interessa, pois entendemos que os dançarinos não puderam enfrentar suas negociações e adaptações corporais em um tempo hábil até a data de estréia do espetáculo.

Ao longo da turnê foi possível perceber essas modificações e que, com o passar do tempo, nós, dançarinos, conseguíamos trocar estratégias uns com os outros para tentarmos resolver algumas questões que emergiam do próprio fazer. Havia muitos duos que trabalhavam com contrapeso e carregadas e estes são movimentos que, se ambos dançarinos não estiverem com uma sintonia equalizada nas movimentações, são grandes as chances de quedas e lesões. Também buscávamos opinar nas movimentações uns dos outros apresentando quais qualidades e muitas vezes quais imagens recorriamos para resolver questões em movimentações que eram comuns, realizadas em conjunto ou não.

Por exemplo, um movimento de quebra de pulso que era simultâneo a uma queda da cabeça e a um passo à frente com o pé direito, era muitas vezes realizado com força excessiva por alguns dançarinos e lembro-me de discutirmos o modo de fazer desse movimento, ressaltando que uma queda (no caso da cabeça) não deveria ser conduzida mas também não poderia ser totalmente abandonada ao final do percurso. Devia ser precisa, colocada, sem força. O movimento da mão reverberava muitas vezes em uma pressão do braço em direção ao tórax, característica comum aos trabalhos do Mário Nascimento, concedendo ao movimento também uma força excessiva, além de produzir um tônus indesejado para o passo. Nesse caso também relacionávamos o movimento a uma soltura que não poderia ser abandonada e que deveria ser firme sem ser forte.

Movimentos fortes, firmes e precisos tratam de qualidades muito semelhantes com diferenças bem sutis em seus acionamentos corporais, porém resultam em respostas estéticas bastante diferenciadas entre si⁸. Era justamente neste conflito de acionamentos corporais que os bailarinos se encontravam, pois o que já estava corporalizado ou em processo de

⁸ Nos baseamos aqui no extenso trabalho em Arte do Movimento do dançarino e coreógrafo e Rudolf Von Laban, mais especificamente em aspectos de descrição do movimento, qualidades de movimento e gráfico do esforço do movimento para situarmos essa argumentação.

corporalização em seus corpos não era desejável para a proposta dançada. Eles se encontravam, portanto em processo de negociação entre seus acionamentos primeiros de corpo para aquela instrução e a qualidade da movimentação requisitada pelo Alex Neoral, processo esse que intensifica e trás à luz questões pertinentes à adaptação corporal individual de cada dançarino.

Contudo essa adaptação corporal, foco desta pesquisa, é comumente negligenciada ou enfrentada por coreógrafos, diretores, ensaiadores e muitas vezes pelo próprio dançarino como falta de atenção por parte desse profissional. Isso acaba por gerar questões coreográficas nas quais o dançarino necessitaria de maior atenção e estudo do movimento, o que, necessariamente, requer mais tempo dentro do fazer coreográfico. Em contrapartida, novos processos coreográficos têm sido realizados anualmente nas 3 Cias selecionadas para este trabalho. Se pensarmos que essas Cias possuem em média 16 profissionais com formações em dança diferentes entre si e, portanto com possibilidades de negociação e adaptação também heterogêneas, podemos supor que questões corporais muito distintas em momentos distintos do processo podem emergir, multiplicando questões a serem resolvidas em um mesmo trabalho. Nessa realidade, como se dá a resolução dessas questões nesses ambientes? É dada importância e atenção a essas questões ou são negligenciadas por esses profissionais? Quais estratégias os dançarinos, os ensaiadores ou os coreógrafos utilizam para solucionar essas questões?

A fim de buscarmos entender melhor essas questões apresentadas, analisamos os dados coletados sob um caráter qualitativo, dividindo-os em categorias.

2.3 Metodologia de pesquisa

Este trabalho trata de uma pesquisa de campo na qual, segundo Marcone e Lakatos, tem-se

“[...] o objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema para o qual se procura uma resposta, ou de uma

hipótese que se queira comprovar, ou, ainda descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles.” (2008, p. 69).

O paradigma é Crítico-dialético, pois busca dialogar e discutir o processo de adaptação corporal de dançarinos integrantes de Cias brasileiras profissionais de dança contemporânea.

A natureza da pesquisa é de caráter descritivo e exploratório, pois além de questionar idéias pertinentes ao fazer artístico e profissional dos dançarinos, buscou-se apontar possíveis direcionamentos para a problemática elaborada. Sobre a pesquisa do tipo exploratória tem-se que

“[...] são investigações de pesquisa empírica cujo objetivo é a formulação de questões ou de um problema, com tripla finalidade: desenvolver hipóteses, aumentar a familiaridade do pesquisador com um ambiente, fato ou fenômeno para a realização de uma pesquisa futura mais precisa ou modificar e clarificar conceitos [...]. (MARCONI E LAKATOS, 2008, p. 71).

Os dados tiveram um tratamento qualitativo, no intuito de averiguar possíveis dificuldades enfrentadas e as estratégias elaboradas nesse contexto de trabalho.

Esta pesquisa é de caráter participante, já que foi realizada diretamente com os dançarinos, levantando questões sobre o seu cotidiano profissional. Procedimento no qual o pesquisador se torna parte do grupo, compondo-o e interagindo como membro, participando das atividades deste⁹.

Este tipo de pesquisa se apresenta de duas formas: a natural, onde o pesquisador pertence ao grupo ao qual investiga, e a artificial, onde o pesquisador se integra no grupo que será estudado, sendo este último o tipo que melhor se adequou ao contexto e realidade deste trabalho. (MARCONI e LAKATOS, 2008).

O enfoque é pedagógico, pois questiona e discute a formação profissional do dançarino/intérprete e sua reflexão acerca de seu fazer artístico e profissional.

⁹ MARCONI, Marina de Andrade, LAKATOS, Eva Maria. Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração de análise e interpretação de dados. 7. Ed. São Paulo – SP. Ed. Atlas, 2008.

Situamos como campo de atuação dessa pesquisa as Cias profissionais de dança contemporânea que não possuem coreógrafos residentes e convidam a cada novo trabalho um novo coreógrafo, diversificando assim as características de movimento que os dançarinos acessarão a cada trabalho coreográfico.

Para coletar os dados inicialmente, numa primeira aproximação do campo de atuação, selecionamos como sujeitos de pesquisa os diretores e dançarinos integrantes de 5 Cias de dança, sendo elas o Grupo Êxtase de Dança, de Viçosa - MG, o Balé do Teatro Guaíra, de Curitiba - PR, o Primeiro Ato, de Belo Horizonte - MG, o Balé Jovem do Palácio das Artes, de Belo Horizonte - MG e a Cia de Danças de Diadema, de Diadema – SP, e aplicamos um questionário semi-estruturado. No entanto, no decorrer da pesquisa percebemos que era grande a quantidade de participantes e que os grupos escolhidos habitavam universos bastante distintos. A fim de melhor adequar os sujeitos pesquisados à proposta de pesquisa, optamos por diminuir o número de Cias participantes e passamos a analisar somente 3: o Grupo Êxtase, por ser o grupo de onde surgiram as inquietações que desembocaram nesta pesquisa, o Balé do Teatro Guaíra, por ser a única Cia oficial no cenário da dança brasileira dentre as selecionadas anteriormente, e a Cia de Danças de Diadema, por apresentar alguns diferenciais em sua estrutura de funcionamento, como possuir uma diretora que é também dançarina atuante na Cia.

No entanto, percebemos que o questionário não foi a ferramenta mais adequada para buscar reconhecer quais são os problemas enfrentados e quais as estratégias utilizadas nesse ambiente de trabalho pelos dançarinos. Dessa forma, nos voltamos novamente para as perguntas iniciais de pesquisa, reconhecendo ser necessário repropor as questões que guiarão uma nova coleta de dados. Optamos então por realizar uma entrevista conjunta com os dançarinos do Grupo Êxtase de Dança. Esse tipo de coleta de dados via entrevista coletiva é denominada como entrevista de grupo focal. Escolhemos esse instrumento de coleta por nos oferecer

[...] versatilidade e uma variedade de alternativas para coleta de dados. Como se trata de uma técnica de investigação que aproxima investigador e sujeitos da pesquisa, o grupo focal permite ao

investigador uma certa flexibilidade na condução da entrevista e maior aproximação com os dados coletados. Em outras palavras, o investigador pode checar as informações *in loco*, ou seja, no momento que são oferecidas pelos informantes. O ambiente proporcionado pela organização do grupo focal permite interação entre os membros do grupo; as informações prestadas por um dos integrantes estimulam os demais a falar sobre o assunto; o debate entre eles enriquece a qualidade das informações; o fato de se encontrar um grupo de iguais dá mais segurança ao participante para expressar suas opiniões, com respostas mais espontâneas e genuínas (GOMES, 2005, p. 281).

Segundo Alberto Albuquerque Gomes, doutor em Educação pela Universidade Estadual Paulista, Morgan (1997) sugere que a entrevista de grupo focal seja mesclada com outras técnicas de pesquisa de modo a assegurar maior veracidade nos dados coletados. Gomes ainda afirma que a pesquisa participante é um tipo de pesquisa que se concilia com a entrevista de grupo focal, sendo essa conciliação realizada neste trabalho.

Ainda para ampliar o material coletado, realizamos também uma entrevista individual com o dançarino e coreógrafo Alex Neoral, entendendo que é de grande interesse para esta pesquisa apresentarmos as colocações de três importantes sujeitos que permeiam toda nossa discussão: o dançarino profissional, o diretor da Cia e o coreógrafo não residente.

Apresentaremos aqui uma análise feita dos dados coletados que estão organizados da seguinte maneira: Primeiramente faremos uma análise dos questionários aplicados aos dançarinos, organizando-a em categorias a fim de apresentar um perfil geral dos sujeitos entrevistados, apontando aspectos que constituem seu fazer profissional e diário na Cia. Em seguida analisaremos o questionário aplicado aos diretores das Cias visitadas, buscando apresentar a percepção dos diretores sobre a estrutura de trabalho da Cia. Analisaremos a entrevista realizada com os dançarinos do Grupo Êxtase de Dança, onde ressaltaremos os problemas enfrentados e as estratégias elaboradas pelo grupo e pelos dançarinos nesta realidade profissional. Por último, analisaremos a entrevista realizada com o dançarino e coreógrafo Alex Neoral, buscando entender como o coreógrafo entende e trabalha nesse universo profissional.

2.3.1 Análise dos dados coletados

2.3.1.1 Questionário aplicado aos dançarinos

Categoria 1 – Prática corporal diária x fazer coreográfico

Parece haver uma expectativa por parte das Cias brasileiras de dança contemporânea que os dançarinos estejam aptos às características corporais e de movimento solicitadas por elas. É esperado, portanto, que os profissionais que irão integrar a Cia possuam uma experiência em dança que seja satisfatória ao fazer profissional desta. Por isso, é comum que as elas se valham de audições para selecionarem profissionais que se aproximem em alguma medida de seus fazeres e de suas pretensões artísticas, onde diferentes práticas de dança são ministradas de acordo com os interesses das Cias e os dançarinos são avaliados e selecionados dentro de cada contexto.

Pudemos confirmar essa questão ao analisarmos que 28 dos 29 dançarinos entrevistados afirmaram ter aulas de balé clássico diariamente como treinamento corporal, mesmo afirmando que essa não é a linguagem principal trabalhada pela Cia. Apenas 1 entrevistado não respondeu à essa questão. Assim, entendemos que esses corpos se aproximam de um fazer técnico específico e aprimoram diariamente seus corpos de um modo que pode direcionar respostas de movimento em uma criação coreográfica que busque trabalhar outras qualidades e propostas de movimento que sejam diferentes das possibilidades trabalhadas e aprimoradas diariamente pelo balé clássico.

Ao serem questionados se sentem necessidade de alguma prática corporal como formação e treinamento diário, uma maioria significativa respondeu positivamente, apontando, entre outros, fazeres como pilates e consciência corporal. Entendemos, portanto que, em alguma medida, os dançarinos sentem/percebem/entendem que a prática diária, que pode ser uma forte aliada em processos coreográficos, se torna um espaço de trabalho e condicionamento físico, onde outras questões poderiam ser trabalhadas corporalmente que não os fazeres técnicos habituais.

Contudo, apesar de a maioria dos dançarinos treinarem uma técnica diária que difere à linguagem trabalhada pela Cia e de assumirem que faltam outras práticas em seus fazeres diários, grande parte dos entrevistados afirmaram se sentirem aptos à demanda corporal exigida pela Cia a qual integram. Entre as opções assinaladas como justificativa, muitos afirmam que

se entendem assim 1) por se aproximarem da técnica/prática, 2) por se aproximarem da linguagem trabalhada e 3) pela intensidade do trabalho. Dentre os profissionais que se sentem aptos, alguns ainda complementaram a justificativa afirmando que se dedicam ao trabalho e se permitem estar disponíveis para ele.

Apenas 3 dançarinos afirmaram não se sentirem aptos e justificaram essa escolha 1) por sentirem dificuldade de aproximação à técnica trabalhada, 2) por falta de tempo para se adequar aos trabalhos e 3) por estarem em constante busca de aperfeiçoamento e quererem melhorar tecnicamente. Uma resposta, portanto nos chamou bastante a atenção, pois ela confirma algo que apontamos no primeiro capítulo desta pesquisa. Quando questionada se se sentia apta à demanda corporal exigida pela Cia, uma dançarina respondeu negativamente, sob a justificativa de que “No momento por conta da idade e das lesões permanentes adquiridas com anos de trabalho.” Essa profissional tem 52 anos de idade e trabalha profissionalmente com a dança há 32. Há 29 integra sua Cia atual e afirma ter trabalhado com aproximadamente 36 coreógrafos diferentes somente nesta Cia.

Podemos entender que ao longo da carreira desta dançarina foi preciso estar em contato com diversos fazeres em dança, uma vez que trabalhou com tantos coreógrafos diferentes (36 somente na última Cia a qual faz parte). Desta maneira, ela pode ter enfrentado processos diversos de negociação e adaptação corporal se valendo de inúmeras estratégias para se adaptar aos diferentes trabalhos coreográficos, sendo um exemplo desta categoria de profissionais em dança ainda pouco valorizada e pouco investigada pelo meio acadêmico em dança. Tal dado implica salientar a relevância desta pesquisa e a importância de continuidade de estudos nessa área.

Categoria 2 – Aspectos facilitadores para uma melhor adaptação a diferentes propostas coreográficas

Frente a característica das Cias entrevistadas trabalharem com coreógrafos não residentes, achamos importante investigar de que se valem os dançarinos para o processo de adaptação corporal a diferentes fazeres coreográficos.

Diferentes apontamentos foram apresentados, porém muitos se convergem em alguns aspectos centrais que vamos apresentar aqui em ordem decrescente de recorrência nas respostas dadas pelos profissionais entrevistados.

- 1) Estar em contato com diferentes técnicas/práticas de dança e se relacionar com diferentes professores.
- 2) Estar fisicamente e tecnicamente preparado e estar disposto, com vontade, ter atitude em relação ao trabalho coreográfico.
- 3) Familiaridade e proximidade entre a prática diária e o fazer coreográfico trabalhado no momento.
- 4) Maior tempo para apropriação do trabalho e pesquisa corporal de movimentos.
- 5) Busca por maior consciência corporal.

Perguntamos ainda aos entrevistados o que, para eles, facilita a aprendizagem de uma nova movimentação ou linguagem de dança ainda não familiar a seu repertório corporal. Fornecemos 4 opções de resposta sendo elas 1) repetição; 2) observação do movimento sendo realizado em outro corpo; 3) detalhamento na explicação oral do movimento pelo coreógrafo e 4) outro. Uma ou mais opções poderiam ser assinaladas, não sendo necessário escolher somente uma. Ao analisarmos os questionários percebemos que as 3 opções foram igualmente escolhidas por todos os profissionais entrevistados, sendo que alguns ainda complementaram a resposta, afirmando que pela repetição é possível se apropriar da movimentação, que a repetição também implica em um maior tempo para a apropriação do movimento e que a clareza por parte do coreógrafo é importante para o dançarino se apropriar do movimento e da proposta coreográfica.

Categoria 3 – Tempo, apropriação e contaminação corporal de um trabalho coreográfico

Ao serem questionados sobre o tempo de montagem/elaboração de um trabalho coreográfico, percebemos que as respostas foram bastante diferenciadas podendo ser escolhidas entre 1) muito curto, 2) curto, 3) razoável, 4) suficiente e 5) longo. As alternativas mais escolhidas foram as de

número 2, 3 e 4. Alguns integrantes ainda assinalaram mais de uma alternativa, sendo que a maioria optou por ser um tempo razoável.

Perguntamos também se os dançarinos percebem alguma diferença entre dançar um trabalho que acabou de ser elaborado e dançá-lo após algum tempo de repetidas apresentações e ensaios. A grande maioria respondeu que sente maior facilidade em dançar um trabalho que já é dançado há algum tempo. As justificativas rodearam aspectos como ganho de amadurecimento e maior propriedade e adaptação ao movimento com o tempo. Afirmaram que se sentem mais seguros e menos cansados ao dançarem coreografias já apresentadas algumas vezes. Apresentaram respostas como “descubro novos ‘lugares’ no mesmo ‘lugar’” e “descubro coisas na cena que não acontecem na sala de ensaio”.

Investigamos também se algum aspecto de um trabalho já finalizado, que não será mais dançado, permanece no corpo dos dançarinos. Em unanimidade todos responderam positivamente. Os dançarinos apontaram diversas justificativas, sendo estas as mais citadas: 1) ficam novas formas de se movimentar, o que amplia o repertório corporal e dá suporte à outras criações; 2) a experiência como um todo passa a ser parte de você; 3) contamina o movimento.

Dois dançarinos apresentaram em suas respostas evidências que nos permitem perceber que cada trabalho coreográfico é processual e como cada dançarino lida com particularidades nesse processo. Um dançarino afirma que “É sempre uma negociação do corpo com a apropriação de linguagens”, enquanto outro apresenta uma maior reflexão sobre a característica de trabalharem com coreógrafos não residentes.

“Geralmente, ao mesmo tempo em que coreógrafos trazem linguagens diferentes para a construção de um trabalho, nós deixamos no trabalho algo nosso também que faz parte da nossa identidade e característica. Às vezes eu me pergunto o que é realmente do meu corpo e o que é realmente de fora? Acredito que em muitos casos acabamos nos apropriando de várias linguagens e acabamos usando de acordo com a necessidade e o tipo do trabalho que está sendo realizado no momento. Acredito que coisas ficam guardadas em algum lugar, esperando serem impulsionadas ou estimuladas novamente por um novo trabalho ou ação corporal que precisaremos acionar para buscar um outro tipo de ação do corpo. Essa diversidade corporal, essa versatilidade exigida por um repertório coreográfico riquíssimo, faz com que o corpo descubra relações entre linguagens que muitas vezes nem imaginávamos que poderiam existir.

Algumas linguagens e movimentos ficam mais marcadas, devido a facilidade, identificação ou pelo longo tempo sendo realizado. E são esses movimentos que passam a fazer parte do corpo enriquecendo-o, deixando com algo a mais que poderá e provavelmente será usado no futuro

em um próximo trabalho. Nós jamais seremos os mesmos depois de um trabalho realizado, sempre fica algo, que não precisa ser escancarado, mas que às vezes você apenas sabe que está lá, que surgiu de um outro lugar, e agora é parte sua, pois quem vê hoje, observa o que está sendo e não como foi construído.”

2.3.1.2 Questionário aplicado aos diretores

Aplicamos um questionário às diretoras das 3 Cias selecionadas para a pesquisa com o intuito de buscarmos verificar como eles entendem alguns aspectos desse ambiente profissional.

Interrogamos como elas entendem o fato das Cias não possuírem coreógrafos residentes e realizarem trabalhos diversificados em dança contemporânea. As três profissionais alegaram ser esse um aspecto positivo, pois enriquece o repertório corporal dos dançarinos, preparando profissionais mais versáteis e mais conscientes, engrandece o trabalho das Cias de modo a amadurecerem a cada nova experiência em dança e prepara os dançarinos para o vasto mercado em dança contemporânea.

Constatamos que todas as três diretoras atuaram como dançarinas antes de se assumirem a direção das Cias, sendo que apenas uma delas não atuou profissionalmente. É unânime a opinião de que a experiência que tiveram em dança contribui positivamente para exercerem seus cargos de direção, pois, dessa maneira, elas conseguem identificar situações já enfrentadas por elas e buscar soluções mais adequadas, uma vez que entendem melhor o que se passa com os dançarinos. Também afirmam que entendem melhor questões corporais como esforço, cansaço e desgaste de trabalho, coisas que possivelmente alguém que não tenha atuado como dançarino, não tenha a capacidade de se aproximar de tal maneira dessas questões. Uma diretora afirma que sua função enquanto diretora se trata de “um diálogo constante entre a experiência passada com o universo da dança atual.” (fala de uma diretora).

Em todas as três Cias, os dançarinos já chegam com alguma experiência e/ou formação em dança, de modo que a direção precisa de ocupar de direcionar os corpos de maneira adequada a cada trabalho coreográfico. As entrevistadas afirmam ainda que o contato com cada

coreógrafo diversifica os fazeres das Cias e contribui para a formação, ampliação do repertório corporal e desenvolvimento artístico dos dançarinos.

As diretoras afirmam que oferecem aos dançarinos um trabalho adequado/satisfatório de corpo para atenderem às demandas das cias, no entanto, identificam questões muito particulares a cada contexto e afirmam serem elas focos de superação. São elas 1) o horário limitado de trabalho diário, que precisa ser dividido diariamente com outros compromissos dos dançarinos, 2) o fato de estar localizado em uma cidade interiorana e não ter contato com “centros de desenvolvimento artístico” (fala de uma diretora), 3) o curto tempo de realização de cada trabalho coreográfico.

Ao perguntarmos como as diretoras entendem ser uma formação adequada para esse contexto profissional, obtivemos respostas diferenciadas de modo que uma delas enfatizou ser o balé uma técnica que não se deve deixar de praticar, por entender que se trata de um trabalho de corpo bastante completo e enriquecedor, e não por seu ideal estético. Em outro ponto de vista, nos foi apontado que

“a bagagem adquirida a partir do encontro com esses diversos coreógrafos, com variadas formas e filosofias de trabalho traz aos bailarinos mais possibilidades de conhecimento e autoconhecimento, dando a eles mais e maiores condições para seu desenvolvimento técnico e artístico” (fala de uma diretora).

Ainda nos foi apresentado um ponto de vista que condiz com o que entendemos ser um procedimento interessante e possivelmente enriquecedor para Cias com esse perfil de trabalho. Uma das diretoras afirma que entende como ideal um trabalho que se volta diariamente para as características de movimento acessadas pela obra a ser trabalhada, de modo a oferecer boas condições de execução e de compreensão da obra.

“Em primeiro lugar acredito que um formador precisa ter minimamente a prática da dança vivida no seu próprio corpo. Antes de mais nada, dança é uma experiência vivida e compartilhada e que somente a teoria não dá conta desta troca. Acredito também que a formação de um bailarino deva acompanhar a contemporaneidade, não perder de vista o contexto atual em que a dança está inserida. Seja qual for técnica, ela não deve estar fechada nela mesma, ou seja, ela deve ser pensada e aplicada como um meio e não como um fim. [...] procuro estar atenta ao trabalho que estamos realizando no momento e oferecer todas as condições possíveis para uma boa execução e compreensão deste trabalho. Desde a aula sendo trabalhada para as especificidades da coreografia, a dinâmica dos ensaios prevendo um bom aproveitamento e a devida apropriação da linguagem em questão, o tempo de contato com um coreógrafo novo

(geralmente 4 meses), enfim, procedimentos adotados para a realização de um trabalho de qualidade.” (fala de uma diretora).

Esse é um modo de olhar para o treinamento diário de dançarinos profissionais em contexto de Cias com coreógrafos não residentes, muito próximo do que buscamos defender nesse pesquisa. Um trabalho de corpo que promova o máximo possível de aberturas corporais, que lide com as diferentes técnicas como meio de acesso a diferentes coleções de artefatos cognitivos e que seja favorável ao fazer coreográfico realizado no momento.

2.3.1.3 Análise da entrevista com os dançarinos do Grupo Êxtase de Dança

“Tem que estar disposto para ir para uma Cia com coreógrafo não residente”
Dançarina integrante do GED.

Optamos por denominar essa entrevista realizada com os dançarinos do GED como entrevista coletiva, pois resolvemos realizá-la com todos os integrantes simultaneamente, como uma grande roda de conversa. Isso se fez necessário pelo pouco tempo disponível que o grupo dispunha para nos receber por estarem em pré-estréia do novo trabalho “For Sale”, do coreógrafo Fernando Martins. Este formato de entrevista também nos possibilitou perceber que os dançarinos se sentiram bastante à vontade e que, algumas vezes, conseguiam apresentar suas opiniões e seus pontos de vista com a ajuda dos demais. Optamos também por identificar os dançarinos através de siglas que irão corresponder a D, de dançarino e ao número correspondente à contribuição no decorrer da entrevista. Assim sendo, o primeiro dançarino a se pronunciar será chamado de D1, o segundo de D2 e assim consecutivamente.

Dificuldades e estratégias de trabalho

Logo no início da entrevista-conversa os dançarinos apresentaram algumas estratégias utilizadas para eles se prepararem diariamente. Afirmaram que a assistente de direção (e também dançarina do grupo) procura planejar aulas que possibilitem que “o corpo esteja preparado para o que vier” (fala de

D1), pois os dançarinos nunca sabem o que será requisitado corporalmente nem quais características de movimento serão trabalhadas no processo coreográfico. D1 afirma que preparar as aulas deve ser um trabalho muito difícil para a ensaiadora do grupo, pois é extremamente complicado criar uma rotina que os deixem preparados para trabalhar com o próximo coreógrafo. No entanto D2 afirma não ser possível se tratar de uma rotina, pois o grupo somente inicia um trabalho corporal voltado para as características de um coreógrafo quando eles têm ciência de com qual coreógrafo irão trabalhar e se esse coreógrafo já é conhecido por eles. Há ainda uma situação em que o grupo se prepara para trabalhar com um coreógrafo que já tiveram contato anteriormente e que, quando o trabalho é iniciado se trata de outras propostas e qualidade de movimento completamente diferentes do primeiro trabalho com este mesmo profissional. D2 afirma ser essa uma questão que faz com que o trabalho do grupo (não possuir um coreógrafo residente) seja muito mais difícil que os demais.

Anteriormente, até o ano de 2008, os trabalhos coreográficos eram predominantemente realizados pelo coreógrafo e dançarino Mário Nascimento. Isso fez com que algumas características de movimento muito utilizadas por esse coreógrafo impregnassem os corpos dos dançarinos e fossem fortalecidas e reafirmadas através da repetição em aulas, ensaios e apresentações ao longo dos anos. D4 nos apresenta que, além de ser um dos primeiros coreógrafos a trabalhar com o grupo, a frequência de trabalho junto a esse coreógrafo é tamanha ao ponto de a diretora do grupo considerá-lo como o “padrinho” do GED. D4 diz ainda que essa necessidade de se adaptarem a outras linhas de movimento surgiu aos poucos, com o contato com outros coreógrafos. Foi necessário que eles “perdessem o formato Mário Nascimento, que ainda é um pouco forte em algumas pessoas” (fala de D4) e que, a cada trabalho, a preparação corporal realizada em aula passasse a ser direcionada para as características do coreógrafo em questão.

Se somados o tempo utilizado para criação coreográfica e o tempo que o grupo realiza a turnê, podemos dizer que o GED fica aproximadamente 1 ano em contato com o mesmo trabalho e, baseando-se nisso, D4 afirma que:

“Como a gente fica com o trabalho durante quase um ano, praticamente, acaba que fica muito difícil trazer uma outra técnica nesse meio tempo. Por quê? Enfraquece o espetáculo em si. Então, de acordo com as aulas que esse coreógrafo dá quando ele vem, eu ou quem for dar a aula, a gente elabora algo parecido. Não muito parecido só de movimento, mas parecido também de intenção. O que eu quero mexer, para descobrir o quê, para desenvolver o quê, sabe? Buscando qualidade de movimento e tônus corporal mesmo, que em alguns casos exige e em outros não.” (fala de D4).

A dançarina acredita que não é interessante para o grupo fazer aulas de propostas em dança que não estejam relacionadas com a proposta coreográfica que estiver sendo trabalhada no momento, pois afirma que isso pode enfraquecer a obra em dança pelo fato de esses corpos estarem em contato com mais de uma proposta em dança ao mesmo tempo além do que já é habitual para o grupo.

Em inúmeras situações durante a entrevista-conversa as falas eram colocadas sempre com uma ressalva de que “varia muito de acordo com o coreógrafo”, enfatizando que cada processo coreográfico é muito particular em si mesmo, mesmo quando acontece de se trabalhar duas ou mais vezes com o mesmo coreógrafo. Frente a isso, conseguimos perceber que os bailarinos percebem diferenças entre os coreógrafos que apresentam um fazer/técnica em dança próprio, onde a reprodução e a adequação ao movimento parecem ser as metas a serem alcançadas, e coreógrafos que realizam pesquisa e investigação de movimento nos corpos dos dançarinos fazendo com que eles descubram novas maneiras de se moverem. D4 diz que, devido ao pouco tempo de trabalho é mais fácil se apropriar de um fazer/técnica em dança que seja próprio do coreógrafo que se apropriar de propostas investigativas em dança.

Em contraponto a isso, foi apresentado também que os dançarinos percebem diferenças significativas quando estão em aula com o coreógrafo e quando em estão em montagem.

“Quando ele só vem para dar aula a gente consegue se integrar mais, mas quando ele está em um processo de criação, fica tudo mais difícil, porque a gente fica naquela ansiedade de acertar, de fazer correto e aí as coisas se misturam, porque a gente perde uma visão de onde está vindo o movimento para como o movimento se realiza, sabe? Eu faço mais superficial do que ‘por dentro’. Então quando tem um tempo calmo, quando ele vem sem fazer montagem e só dar aula, aí é mais interessante, porque a gente pode fazer com mais calma, a gente pode pesquisar mais como o corpo dele está se movendo para eu poder mexer o meu. Aí quando ele já vem para a montagem a gente já fica naquele desespero de pegar o movimento, decorar a sequência e acaba que fica uma coisa superficial.” (fala de D4).

“Acho que também envolve compromisso, né? Quando é aula, é aula. Quando tem que montar tem que mostrar um trabalho, né? É diferente. Acho que não só um preparo para o coreógrafo que vem, mas também um preparo depois que o coreógrafo vem. Porque, se fosse pensar, já que a gente não tem um coreógrafo, já que a gente não segue uma linha, era para a gente ter aula de tudo [...]. No entanto, a gente ao mesmo tempo que não tem uma linha, a gente tem sabe? A gente fica nessa do Fernando. Antes, falando por mim, quando eu entrei aqui, era muito Mário Nascimento, a Carol dava Mário. Mário Nascimento no sentido de muita quarta, muito corpo forte, muito grandes os movimento, pêndulo... então sempre tinha muito isso, esse trabalho mais corporal, mais físico mesmo. Agora já tem outra cara o trabalho. Tanto pela preparação para o espetáculo, para o coreógrafo... a gente meio que se volta para o que está sendo feito no momento [...].” (fala de D5).

Essa estratégia de aproximar o trabalho corporal diário do fazer coreográfico trabalhado no momento parece ser satisfatória para o grupo uma vez que já tiveram algum contato com o coreógrafo. Quando ainda não conhecem o profissional com quem irão trabalhar, aparece a dúvida de como realizar a preparação corporal e a possibilidade de se pensar um fazer em dança que prepare os corpos para diferentes propostas em dança.

“Essa estratégia eu acho que funciona a partir do momento que a gente conhece o coreógrafo. Vai vir o Bongiovani e a gente sabe que ele trabalha com linhas mais clássicas, mas se fosse uma pessoa X, aleatória, que a gente não conhecesse o trabalho e não soubesse a forma com que ele leva a criação, acho que ia ser bem mais complicado de direcionar uma aula... teria que ser uma aula que funcionasse para tudo.” (fala de D1).

“Agora quando o Fernando vem, ninguém vai dançar de joelho esticado, ninguém vai dançar de braço dobrado, entendeu? A gente já sabe artemanhas da movimentação dele, da técnica, do que ele gosta e tal. Porém, na primeira vez que ele veio, ninguém sabia! Ninguém sabia o que o Fernando Martins trabalhava.” (fala de D4).

O tempo de trabalho em contato com o coreógrafo é apontado pelos dançarinos como um aspecto de grande influência na apropriação do processo coreográfico. Este é um aspecto que conseguimos averiguar tanto nessa entrevista-conversa, quanto nos questionários aplicados, onde a grande maioria dos dançarinos afirmou que a repetição de uma mesma obra em um tempo estendido promove amadurecimento e maior segurança nos movimentos realizados.

“Sempre vem um coreógrafo e fica uma semana e joga aquilo ou, quando tem um contato antes, aí dá para trabalhar e depois coreografar, aí fica bom! Quando o Fernando veio ele ficou mais tempo, não ficou uma semana, ele ficou um bom tempo trabalhando o espetáculo dele. Então isso foi bom! Agora, quando um coreógrafo vem e faz um espetáculo em 3 dias e joga aí, complica, porque a gente tem que trabalhar o estilo dele e trabalhar o espetáculo... é meio difícil. Mas em termos de preparação, acho que a companhia tem uma boa estrutura.” (fala de D6).

Outra estratégia utilizada pelo grupo se trata de estar atento ao que o coreógrafo seleciona de movimento e correções nos dançarinos e continuar trabalhando essas propostas mesmo quando ele não está presente. Buscam entender as preferências de qualidades e perfis de movimentação para poderem ter modelos que possam guiar possíveis dúvidas. “Por exemplo, o Fernando gosta do corpo de D1, de como ela responde à movimentação dele. Então ela já fica como modelo” (fala de D4).

Lidando com frustrações

Os dançarinos assumem que em diversas situações precisaram trabalhar com pouco contato e suporte do coreógrafo devido ao pouco tempo disponível para a montagem e que isso é bastante complicado, pois eles precisam se adaptar a novas propostas de movimento e precisam estar atentos a hábitos já corporalizados/*embodied*. Perguntamos então como eles se sentem quando a proposta coreográfica se choca com a disponibilidade corporal do dançarino e todos afirmaram dificuldades particulares nesse processo:

“A gente aprendeu a respirar fundo. [...] a gente não domina nada, mas a gente já experimentou de tudo, a gente consegue... enganar (risos)” (fala de D2).

“Eu, pessoalmente falando, tento descobrir assim ‘essa pessoa é com tanta força’, balé é mais para cima, contemporâneo é mais contraído, a dança de rua é mais forte. Aí eu vou tentando fazer assim, a gente vai tentando achar uma forma... TENTANDO... a gente não sabe se encaixa direito.” (fala de D6).

“O primeiro exercício dele era uma improvisação, era livre, a gente ia se movimentando e ela ia só cortando, sabe? Ele ia dando os comandos e só cortava! Aos poucos ele foi tirando... porque a primeira vez que você improvisa, o que você faz? Movimentos que você já conhece. Então a gente fazia quarta, porque ainda era Mário, os últimos espetáculos foram dele. A gente fazia Mário, ao menos eu, particularmente. Aí tudo o que eu fazia eu só ouvia os comando dele, só me fazia retirar. Até que eu fui vendo que era para dar uma neutralizada, deixar o corpo só mexer, sem ter a marca de alguém... tira a marca, deixa o corpo mexer de alguma forma. E foi a partir daí que ele começou a montar. Ele primeiro tentou deixar a gente neutro para depois trazer o dele, ela não colocou o dele em cima do que a gente tinha.” (fala de D4).

Os dançarinos deixaram bastante claro como é frustrante para eles perceber que a resposta corporal dada por eles não é aceita pelo coreógrafo e que esse processo de adaptação à nova proposta em dança pode ser bastante dolorosa.

“Muito desconfortável, né? Foi difícil...” (fala de D4).

“A gente caiu na real: ‘nossa, como eu sou condicionado’, sabe? É o que ele fala: ele tirou a gente e colocou em outro lugar... foi isso! Foi difícil...” (fala de D1).

“Foi um cutucão em todo mundo, porque todo mundo saía destruído... frustrado! No começo foi mais... a gente chegava e falava ‘nossa, eu não sei fazer nada!’, porque realmente era uma movimentação diferente, uma soltura das articulações que a gente entendia que não era, era uma outra coisa... que ele procurou, estudou no corpo dele anos e foi passar para nós, pobres mortais (risos). E foi muito angustiante tudo! Mas foi muito bom iaô mesmo tempo, porque foi uma descoberta muito nova para todo mundo. Momentos de você se questionar, sabe? O que estou fazendo aqui? Quem sou eu como artista? Porque eu estou lá se eu estou sofrendo tanto assim, sabe? Mas foi um desafio, não só físico mas foi tudo! Se questionando a todo momento, pelo menos eu, eu me questionei muito!” (fala de D3).

Contribuições e aspectos positivos

Em meio à entrevista-conversa foi possível compreender como as questões discutidas são bastante complexas e paradoxais, pois, por um lado, uma dificuldade enfrentada pode gerar uma enorme frustração, questionamentos pessoais e profissionais e baixar a auto-estima, por outro lado, a mesma situação pode promover ganhos e descobertas pessoais e profissionais aos dançarinos. Em um mesmo contexto os profissionais lidam com aspectos positivos e negativos simultaneamente. Entretanto, questões foram apontadas como aspectos positivos de se trabalhar em uma Cia com coreógrafos não residentes que os dançarinos afirmam que acontecem somente nesse ambiente onde eles entram em contato com diferentes propostas em dança.

“Embora a gente tenha dificuldade de sair de um para entrar no outro, a gente já aprendeu a se desligar mais rápido, sabe? Eu acho que tem Cias que não conseguiriam em tão pouco tempo se desconectar de uma forma e entrar em outra completamente diferente. Então essa facilidade de estar entrando em outros corpos, entrando em outras técnicas com agilidade... não gastar 3 meses para poder pesquisar, pesquisar, pesquisar, pesquisar, pesquisar... até conseguir entrar, sabe? A gente já tem essa facilidade, essa agilidade. A gente sofre, sofre... mas vai em tempo hábil!” (fala de D4).”

“É interessante e enriquecedor! Ao mesmo tempo que você pode dar o que você já tem, você também aprende coisa diferentes. Não é que a gente clica e troca de código, mas uma coisa que a gente possa ter do Mário, que a gente adquiriu, a gente também pode usar apara o Fernando de uma outra forma. A gente nunca perde por completo. Acho que hoje em dia o mercado também é isso. Pra quem quer ser bailarino profissional e seguir alguma carreira, acho que quanto mais versátil melhor. Poder se enquadrar em qualquer companhia que quiser e ter o corpo preparado pra chegar. Ser um bailarino versátil eu acho que é interessante, ao mesmo tempo que eu acho que às vezes o que falta e que a gente tem de sobra, seria a pesquisa individual de cada bailarino para se descobrir também. Tirar um tempo para pesquisar ele como bailarino, ele como artista, o que ele quer, o que ele gosta, já que a gente tem tanta

coisa, já que a gente é rico de tantas linguagens, parar também para pensar o que quer, já que tem o corpo preparado. O que eu quero, o que eu posso fazer disso... acho que são pontos muito positivos essa versatilidade. Por exemplo o Grupo Corpo, é só um coreógrafo, então ele já tem uma característica... é aquilo. Se você quer entrar pro Corpo você sabe que tem que ter aquele corpo, você tem que ter aquele biotipo, tem que bater aquela cabeça, tem que ter a meia ponta, entendeu? Tem que ter o corpo para entrar naquele colant... é um direcionamento mais afunilado. Eu sinto que quando tem um coreógrafo fixo, é meio que assim... vai afunilando, e a gente que não tem, agente vai meio que abrindo.” (fala de D5).

“Acaba que cada coreógrafo deixa um pouquinho dele, né? Na gente... acaba que o coreógrafo que vier vai encontrar um pouquinho do Mário, um pouquinho do Fernando, do Chamone, do Alex, que já não é nenhum deles, é o nosso jeito de pensar cada um... vai construindo.” (fala de D1).

“Sabe o que é engraçado? Às vezes a gente tentar se colocar nos dois lugares. Enquanto bailarina, eu espero muito do coreógrafo e sei também que eles esperam muito da gente. Aí chegam alguns momentos que ele precisa tirar a gente de onde a gente está e ele não tira, ele fica esperando que a gente saia. Aí quanto mais ele espera que saia e não sai, vai se distanciando, sabe? Então eu espero muito que eles tenham essa sacada de falar assim: ‘não, deixa eu fazer isso aqui porque eu sei que vou ajudar ela, vou ajudar todo mundo, sei que eles vão conseguir’ e também ter paciência, sabe? Principalmente saber que a gente não tem um coreógrafo fixo, a gente trabalha com vários coreógrafos, então o corpo demora um pouquinho, tem dificuldades... até dificuldades anatômicas mesmo! O corpo não vai! Não é porque eu não quero ou tenho preguiça. O corpo simplesmente não vai! Chega uma hora que a articulação não mexe, a cabeça não gira, o braço não torce... tem isso também, tem esse outro lado que é físico, não é preguiça! E a gente também de entender que o coreógrafo está tenso, tem responsabilidades, ele tem que fazer em tal tempo, tem que deixar pronto para tal dia, ele tem que pensar ainda em outras coisas. Então a gente também tentar dar e receber... acho que é mútuo! Dar e receber e ser paciente acima de tudo! Lembrar que estamos tratando com pessoas e não máquinas.” (fala de D4).

2.3.2 Análise da entrevista realizada com o dançarino e coreógrafo Alex

Neoral

Ao conversarmos com o coreógrafo Alex Neoral, buscamos investigar quais são as estratégias de trabalho e as questões enfrentadas por um coreógrafo convidado ao trabalhar com uma companhia de dança.

A primeira questão a ser investigada foi sobre como o coreógrafo lida com os corpos dos dançarinos em um primeiro contato em uma Cia que ainda não tenha trabalhado. Alex nos apresentou então alguns recursos dos quais ele se vale para tentar encontrar uma solução de movimento para a sua proposta em dança a ser trabalhada e afirma estar sempre atento a possíveis modificações apresentadas pelo dançarino que, quando se encaixam dentro da proposta em dança, são bem-vinda e assimiladas no trabalho coreográfico.

“Pra mim já aconteceu isso, de eu chegar e falar: ‘Nossa! Essa leitura não é nada disso que eu estou fazendo, mas a leitura desse bailarino me interessa!’ Mostra uma nova cara para a coisa que eu já estou levando” (fala de Alex).

“Quando eu fui para o Êxtase com uma remontagem, existia um assunto. Então, se a gente consegue ter outras interpretações mas com aquele assunto, ou trazer novas possibilidades para aquele assunto, é bacana.” (fala de Alex).

“Eu procuro enchê-los com imagens e intenções, porque assim, um abraço vai ser um abraço em qualquer aula, né? De balé, de hip hop... entendeu? Enchê-los de imagens... porque o seu abraço vai ser o seu abraço e aí eu vou conseguir ler o que você faz, né? Às vezes eu dou uma aula... no Êxtase eu comecei dando uma aula, mas como eu tenho que montar, é: se aquece e vamos montar! Muitas vezes é bacana, assim... na Cia (Focus Cia de Dança) eu dou aula, a gente vai construindo toda uma coisa desde a aula.” (fala de Alex).

Porém, Alex ressalta um aspecto dentro dessa questão muito particular ao coreógrafo quando este percebe que o dançarino pode, talvez, não ter sido afetado pelo movimento proposto:

“Você pode enxergar assim: ‘Nossa essa interpretação dele é bacana!’ E é bom para mim, porque eu estou lendo uma nova interpretação. Mas ao mesmo tempo, se você for focar no bailarino... ‘Poxa! Ela não está deixando se afetar pelo que eu estou levando.’ Entendeu? Então são situações muito diferentes”. (fala de Alex).

Mais especificamente, descobrimos como de fato Neoral consegue selecionar os dançarinos de uma Cia para seus trabalhos em tão pouco tempo, como ele afirma serem as montagens. Ele afirma que comumente algum dançarino já tem um “jeito próprio” (fala de Alex) de se movimentar que acaba seduzindo o coreógrafo por ir ao encontro com a proposta que ele quer desenvolver e apresenta a improvisação como um meio de acessar as movimentações. Também cita uma maneira bastante particular de coreografar para novos corpos que consiste em pedir que o dançarino se lembre de alguma frase de movimento que ela já tenha dançado em outra situação e então modifica toda a frase repondo formar de realizá-la de acordo com o seu interesse. Ressalta ainda que há afeições de movimento por parte dos dançarinos que são muito específicas e situacionais e que em pouco tempo de trabalho ele não consegue se dar conta de todas nem identificá-las, como podemos perceber na fala dele a seguir:

“Para eu conhecer, eu levo uma proposta de improvisação para eu ver como eles se movem ou eu levo uma frase pronta... como eles vão fazer o meu material, né? Ou em duo, porque assim, às vezes... na São Paulo Cia de Dança aconteceu isso: eu levei uma frase. As pessoas faziam bem, não faziam... mas era assim: quem você quer e quem você não quer? Aí, em um período seguinte já não tinha... era uma Cia de 30, já não tinha uns 10. Eu comecei a ensinar um duo, aí quem de repente não foi tão bem na frase separado, se dava muito fazendo duo. Então assim, às vezes é o específico: tem pessoas que são melhores fazendo duo, outras são melhores dançando sozinhas.” (fala de Alex).

“Às vezes eu levo, por exemplo, até formas repetidas que eu já fiz na minha Cia que eu sei que vão ser diferentes quando eu propuser em uma Cia nova para outro trabalho. Por exemplo: existe um trabalho da Cia que se chama “Outro Lugar” que eu comecei pegando cada um, cada bailarino meu e falei: ‘Me mostra uma sequência que você dançou em outro lugar’, aí eu mexia a sequência inteira. Então qualquer sequência que a pessoa me apresentar, eu consigo fazer isso bem... de transformar a sequência. Então ele vai fazer, mas ao mesmo tempo... mas de outra maneira. Vamos fazer uma nova, mas a gente pega essa célula e vamos fazer de outro jeito. E muda mesmo! Vira outra coisa.” (fala de Alex).

Quando acontece de o dançarino não conseguir realizar uma movimentação que seja próxima do requisitado por Alex ou esteja dentro da proposta em dança, ele afirma que busca reformulações para o movimento junto ao dançarino, porém acredita também ser necessário que o profissional se permita sair de sua possível zona de conforto de movimentação, supere possíveis obstáculos que encontrar e descubra outras maneiras de se mover que não sejam as habituais.

“A gente pode adaptar. Já aconteceu de adaptar para alguma coisa que o bailarino consiga fazer e que até torna interessante, porque assim, o ideal... que acontece comigo, como coreógrafo para minha Cia também, eu não quero deixar o bailarino desconfortável, né? Mas ao mesmo tempo, se você trabalha na facilidade dele o tempo inteiro, que crescimento ele tem? Não se permite. Ou fala: ‘Poxa! Deixa eu ter um tempo aqui que eu vou superar e vou ganhar um conforto, né?’, e ficar à vontade com esse material, e transformar, e ceder...” (fala de Alex).

Alex foi convidado para realizar dois trabalhos coreográficos com o Grupo Êxtase de Dança, de Viçosa – MG. O primeiro tratou de uma remontagem do espetáculo “Por Partes” coreografado originalmente para a Cia a qual atua como diretor, a Focus Cia de Dança e em seguida realizou o processo coreográfico de “Robertos e Carlos”, espetáculo coreografado para o Grupo Êxtase.

Por se tratarem de processos distintos, uma remontagem coreográfica e um processo criativo respectivamente, estão implicadas algumas questões muito particulares em cada processo. O coreógrafo nos apontou alguns aspectos de se trabalhar com a remontagem de um espetáculo para um grupo de dança ainda desconhecido para ele, mas também apresentou questões sobre realizar um processo criativo com o mesmo grupo, e se surpreender com os corpos como se fosse o primeiro trabalho. Ele comenta ainda que em uma remontagem é como se o movimento selecionasse o dançarino para a cena, pelo fato de já estar pronto e ser necessário somente que alguém o reproduza

dentro da proposta, influenciando diretamente na composição e organização coreográfica.

“A remontagem eu acho que você traça mais rapidamente o tempo, né? Assim, de você conseguir ter uma meta: ‘Ah, eu tenho que fazer isso em uma semana!’ Você esquematiza, você separa, você afinidades corporais. Assim aconteceu no Êxtase: de repente tinha um solo de uma menina que precisava fazer um movimento ‘X’, que tinha que ter uma flexibilidade no braço: passar a cabeça dentro do braço todo entrelaçado. A menina que fez esse solo, de repente nem seria a minha escolhida. Era o único solo do trabalho e quando eu montei originalmente, era um solo para aproveitar a flexibilidade da menina em questão. Era todo elástico o solo. No Êxtase, a menina que fez, só fez porque tinha esse movimento, entendeu? Então de repente, se eu ficasse mais tempo, eu poderia falar: ‘Não, eu prefiro que ‘tal dançarina faça o solo’, mas eu estava à procura daquele movimento porque ele já estava pronto.” (fala de Alex).

Como apresentado no item 2.2 dessa pesquisa, dois dançarinos do Grupo Êxtase apresentaram muitas dificuldades no processo de remontagem de “Por Partes”. Ambos tinham uma forte formação em dança de rua e hip hop e algumas características de movimento dessas linguagens de dança eram apresentadas em seus movimentos de maneira involuntária, indo de encontro à proposta coreográfica. Alex Neoral nos apresentou um pouco da sua visão enquanto coreógrafo desse aspecto, revelando estratégias de composição e de auxílio na adaptação corporal dos dançarinos para o segundo trabalho realizado com o grupo.

“Esses dois meninos, especialmente, eles conseguiram se destacar bem mais na montagem, porque aí eu consegui aproveitar bastante. Inclusive o início do espetáculo era a partir de uma frase de hip hop de um menino que eu coloquei em cima da cadeira, todos sentados fazendo hip hop. Foi desse... ‘Uma frase que já dançou’, ele me mostrou uma frase de hip hop e eu falei: ‘Vamos botar isso na cadeira, adaptando’. Então assim, além dele, já influenciou todo mundo e influenciou o trabalho. Traz um ouro, uma outra qualidade de movimento. Então, no trabalho novo, eles tiveram a oportunidade de se mostrarem mais, de ganharem mais espaço.” (fala de Alex).

Uma questão que permeou toda a nossa entrevista com o coreógrafo foi a respeito do tempo de montagem. Ele afirma algumas vezes que o curto tempo de trabalho influencia e define várias questões coreográficas, mostrando que os processos criativos em dança realizados por ele em diversas Cias são comumente construídos a serviço de um tempo disponível.

“No outro, assim, especialmente pro Êxtase ou para outros grupos, é... também tem isso: eu sei mais ou menos o trabalho que eles vão dar conta. Não adianta eu ver um trabalho que... sei lá... que eu sei que precisa de bailarinos mais velhos, mais maduros e eu botar para uma garotada de 15, 14 (anos), entendeu? Então assim, parte de mim tem uma noção anterior de

que... para combinar, de que eles vão conseguir fazer. Então assim, esses dois meninos, para eles estarem ali, eles já estão sendo preparados para... mesmo que eles tenham um pouco de dificuldade, não tenham feito balé clássico ou jazz... o corpo esteja brigando por um pouquinho mais de desenvoltura, não só com a qualidade do hip hop, que é maravilhosa, específica e difícil, mas eles estão abrindo para dançar outras coisas, eles têm o mínimo. Eu tento tirar ao máximo, mas é uma pena porque, como eu tenho tempo para cumprir, não dá para ficar uma tarde inteira em um movimento como eu fico com a minha Cia. a gente fica horas trabalhando o olhar: 'Não, é aqui! Ah não, é aqui, ó...', sabe? Tem um detalhe, né? Que eu acho que é por isso que é bacana de ter tanto tempo e ter a possibilidade de trabalhar junto. É você ir: 'Sai do grande, vem para o pequeno, para o detalhe, percebe outra coisa, e não dá para fazer isso como visitante. E você tem que deixar o trabalho apresentável, redondo em pouco tempo. E assim, sabendo que você vai sair de lá e é muito fácil mudar o trabalho, né? Porque sai o coreógrafo que não vai estar, principalmente em uma remontagem, pedindo para você, te lembrando o que é. Ou você tem uma ensaiadora um pouquinho mais atenta: 'Ó.. não! É muito isso!', ou já conhece o estilo do coreógrafo. Mas ao mesmo tempo, eram trabalho que não eram tão rigorosos assim: 'Ah, é assim e pronto!'. Ao mesmo tempo, eu queria também trabalhar com a interpretação deles. Me interessava isso, deixar eles bem, entendeu? Então é esse equilíbrio o tempo inteiro: estar usando também do que o bailarino pode te dar. Porque não é assim... a dança contemporânea têm vertentes diferentes, que são mais rigorosas, mas também ela não balé clássico que ali é ali e todo mundo vai saber no palco. Você caiu do fouetté, você caiu do fouetté e a minha mãe sabe! Todo mundo sabe que você caiu! É muito conhecido o movimento. Dança contemporânea abre: existe um assunto, existe uma coreografia, um movimento 'X', mas você trabalha com interpretações, você trabalha com as possibilidades. Tem um assunto... você busca dizer aquela palavra, mas a minha voz é diferente da sua, né? Então, em uma remontagem, você vai procurar vozes parecidas para já ter o movimento... tamanhos parecidos, né?" (fala do Alex).

"Eu vejo uma pena de você não ter tempo de conhecer mesmo, sabe? A pessoa. Porque às vezes é isso, sabe? Tem bailarinos que precisam de mais tempo. Eles assimilam mais lento que outros. Então, muitas vezes, os que são mais rápidos, os que mostram mais rápido para você, te ganham, porque você acha que aquilo é confiança, né? Porque você não conhece, então assim, quem pegou rápido você vai querer. É tão ágil que os mais rápidos normalmente vão estar. Então, se você trabalha com multicoreógrafos, você tem que trabalhar sua agilidade para você conseguir se mostrar mais rapidamente para o coreógrafo. Se você fica um tempo... o corpo precisa de um tempo, não adianta. Isso não se ensina, né? É difícil... mas ao mesmo tempo, se você tivesse mais tempo... quer ver uma coisa que aconteceu? Eu estava na São Paulo Companhia da Dança e eu montei um trabalho. De 30 bailarinos eu escolhi 6. Cheguei a montar outros elencos, mas acabei trabalhando só com os 6. E logo depois de mim veio uma remontadora do Forsythe. Era uma remontadora que já tinha remontado esse trabalho para o mundo todo, para vários lugares e ela foi escolhendo. O nível de tensão ali era impressionante, porque todo mundo queria dançar e é chato, porque tem um clima de audição constante. Cada coreógrafo que chega... a diretora não chega no meu ouvido e dia assim: 'Escolhe fulano', é quem você quiser! Então, assim, eu fico livre e a remontadora também. Está todo mundo querendo dançar. Ela foi escolhendo e cada vez ela trocava: 'Não, agora você é do primeiro elenco e você é do segundo.' Até a estréia ninguém sabia quem era do primeiro elenco e do segundo. Porque isso acontece, infelizmente: tem bailarinos que já sabem que são do primeiro elenco e acomodam, e aí eles não vão render tanto quanto eles poderiam. Assim, é uma psicologia de pressão que faz a pessoa correr atrás se ela quer muito. É um pensamento, não estou julgando se é certo ou errado. Mas acaba que fica assim: todo mundo pronto, os 2 ou 3 elencos, todo mundo lutando por aquele lugar. Lá é um lugar bacana, que mesmo assim as pessoas são amigas, isso é mais legal ainda porque não fica um querendo o lugar do outro, mas todo mundo quer dançar. E é bom para o trabalho, todo mundo fica a fim de fazer. Eu, na minha Cia... na minha cia, com certeza, nas outras, eu tento: eu tento deixar todo mundo feliz, dentro do possível. Que todo mundo se sinta importante naquele trabalho, às vezes não consigo." (fala de Alex).

"Não sei o que toma mais tempo: você conseguir fazer o movimento... copiar o movimento ou a gente conseguir ter esse diálogo e você conseguir... a gente conseguir ter esse diálogo e achar uma coisa em comum que interessa para os dois: 'Poxa, isso que você está me dando é

bacana!’ Eu não sei precisar o quê que é mais rápido. Acho que depende da formação, depende como é o corpo, o treinamento dessa pessoa.” (fala de Alex).

A quantidade de dançarinos com que Alex irá trabalhar em uma Cia também fica comprometida com a falta de tempo disponível para o trabalho, pois ele alega novamente que quando há a possibilidade de escolher entre várias pessoas aquela que melhor se adéqua ao movimento, conseqüentemente se perde a oportunidade de trabalhar mais detalhadamente a movimentação com um dançarino que ele tenha se interessado, mas não apresentou uma resposta satisfatória ao movimento requisitado.

“Se eu estou trabalhando um casal... eu gosto bastante de trabalhar duo! Se eu estou trabalhando com um casal, às vezes não dei certo e o casal lá de trás conseguiu aí, ao invés de adaptar em cima desse corpo do casal que eu estou trabalhando, a gente fica buscando aquilo que eles conseguiram e aí, às vezes não sai muito do lugar, entendeu? Então, pela resolução que os corpos conseguem entre eles, isso às vezes atrapalha. Porque assim: sempre é o fator tempo! Eu tenho um tempo para fazer aquilo e conseguir a melhor performance daquele casal. Se tem um outro aprendendo, aí é difícil! Remontagem é a mesma coisa, porque aí eu vou ter um movimento que a pessoas vai empacar e não vai conseguir fazer. Aí eu tenho que ficar... ou vou adaptar para aquele casal que vai fazer...” (fala de Alex).

Alex nos coloca essa situação de escolher o dançarino que melhor se adequou à movimentação solicitada por ele como um “poder” (fala de Alex), mas a mesmo tempo ele percebe ser um grande risco por se tratar de uma escolha feita sem um conhecimento aprofundado dos corpos com os quais está trabalhando.

“Eu gosto disso! É um poder da gente, assim, de você olhar vários bailarinos e você pegar os que você mais gosta. É bacana para o seu trabalho, mas é um risco, porque nessa de você estar olhando é o seu primeiro olhar. É quem te chamou atenção de início, mas, ao longo do trabalho, você pode descobrir preciosismos, coisas preciosas com outra pessoa. Eu fiz uma coreografia para o Bolshoi, para a Escola do Bolshoi... eles estavam se formando, e aí eu comecei com uma parte das meninas... aí a menina LÁ de trás e eu falei: ‘Olha só a menina!’ Tipo, ela estava mais gordinha, entrando para o Bolshoi... aí ela começava o trabalho, os professores todos ficaram impressionados, porque assim, eu dei uma injeção de ânimo nela que nenhum dos professores dava porque ela era acima do peso. Acima do peso para o Bolshoi, para a estética Bolshoi que é a do balé clássico, mas elas estavam em uma turma de dança contemporânea. Foi uma pena, porque no caso dela eu não tinha deixado ninguém substituí-la e eles falaram: ‘Me fala alguém para substituir.’ Aí, eu falei: ‘Então, tal menina’, a menina que era a preferida do Bolshoi, ‘Bota ela!’ Eles começaram a colocar esse menina para ser mais vezes que a menina que eu escolhi, porque eu estava longe. Essa menina começou a engordar, e aí engordou mesmo e eu não tinha como falar. Eu voltei a menina estava gorda e a outra muito boa, porque ela ficou trabalhando e o Bolshoi ficou dando estímulo para ela. Aí eu vi: ‘Nossa, essa menina é boa mesmo!’ Quando eu estava lá ela não funcionou, ela não funcionava comigo, não me chamou a atenção, entendeu? Aí a gente vê também como o estímulo e o incentivo faz você crescer, né? Todo mundo precisa de estímulo.” (fala de Alex).

Fica muito claro para nós que o coreógrafo este interessado que o processo coreográfico permita um crescimento, uma descoberta, uma investigação aos dançarinos, seja em uma cia já conhecido ou não por ele. O processo coreográfico como uma “troca” (fala de Alex) de experiências e descobertas entre o coreógrafo convidado e a Cia.

“O que atrapalha é quando... ou que eu acho uma pena é quando o bailarino não se deixa afetar. Nem o coreógrafo se deixa afetar, nem o bailarino e nem... porque aí são escolhas: às vezes o coreógrafo vai levar uma obra e ele quer que seja aquela obra e reproduz... e é uma escolha, né? Tem coisas que são marcas e que é bacana levar: ‘Vamos tentar repetir isso!’ Outros, assim... como é que eu vou... com a minha vivência, com a minha bagagem... como eu vou encontrar um corpo falando aquilo e esse corpo vai responder o que eu estou pedindo, né? Então é bacana ter um encontro, ter uma troca para os dois aproveitarem. Não só o coreógrafo ficar: ‘Toma a minha obra, eu vou ganhar meu dinheiro e você dança.’ Tá! Você vai representar aquilo, mas como é interpretar, né? Tem o representar e o interpretar. Então, sem julgamento, eu muitas vezes gosto que as pessoas interpretem e não representem.” (fala de Alex).

“Eu gosto muito quando me convidam, de ter esse momento. Acho que é uma escolha da Cia, acho que é rico. Isso pode deixar o bailarino versátil, pronto para receber estímulos diferentes e isso parte do bailarino, como eu falei, de estar aberto, de querer receber aqui e não já de estar pronto, estar rápido: ‘Olha como eu vou seduzir os coreógrafos!’. Existe todo um diálogo e o quê que vai ser melhor para o trabalho... das escolhas, do momento, o quê que você está buscando. Eu não sei, assim... pra mim, eu gosto... acho sempre enriquecedor ver uma nova leitura, principalmente com outros corpos. É bacana eu ver: ‘Ah, isso eu quero!’, ‘Ah! Isso eu não quero!’, ‘Ah! Essa forma de fazer é boa!’ Em Cias maiores, eu questiono a forma que eu trabalho: ‘Eles trabalham tantas horas.’, ‘Eles trabalham assim, será que é bacana?’ A minha Cia não faz balé clássico... não faz. Mas ao mesmo tempo, quem olha a gente dançando fala: ‘Impossível vocês não fazerem balé clássico!’, entendeu? Então, é uma opção, mas a gente usa... na minha aula tem grand plié, tem tendu, tem rond de jambe, tem foundue, tem elementos de balé, mas... é isso que falei: são formas diferentes. Vamos buscar isso de... até que uma hora seja uma primeiro arabesque e é isso, e vamos entrar nisso! Mas o quê que eu posso achar nele de novo? Eu acho que é isso que é investigação em dança contemporânea e, quando eu percebo que existe esse interesse, é isso que eu tento levar para quando eu vou coreografar em outro lugar. É dividir... ‘Ó, meu interesse é esse. Será que interessa a vocês também?’, né? Porque... ó, vai ser assim, pronto e é só mandar? Para mim, não me interessa! Eu acho que... quando eu sinto que há uma troca, pra mim deu tudo certo!” (fala de Alex).

CAPÍTULO 3 - POSSIBILIDADES PARA O FAZER PROFISSIONAL DIÁRIO DE DANÇARINOS

“Hoje eu sei que mudar dói,
mas não mudar dói muito”
Oswaldo Montenegro

3.1 Como olhar a técnica frente a novos fazeres em dança?

Pensar a questão da técnica em dança sob novos modos de se fazer dança, tão amplamente investigados e explorados pela dança contemporânea, faz emergir questões muito latentes em ambientes de companhias profissionais e, principalmente, nos corpos que as compõem. Como se valer das variadas técnicas em dança para se trabalhar o treinamento diário de dançarinos em contexto de companhias com coreógrafos não residentes? É interessante trabalhar tecnicamente corpos que precisam lidar com diversas propostas de movimento em seu cotidiano? A técnica em dança obstaculariza ou facilita o fazer profissional de dançarinos?

Os dançarinos que têm contato com diversos coreógrafos são requisitados em seu ambiente de trabalho por uma demanda corporal eclética e variada, exigindo que eles consigam se relacionar da maneira mais facilitada possível a diferentes propostas coreográficas a cada novo trabalho. Entretanto, a maioria das companhias não oferece condições para que seus profissionais trabalhem de maneira investigativa, possibilitando revisitar hábitos em dança já bastante estruturados em seus corpos de modo a reconhecê-los e iniciar um processo de descondicionamento. As práticas de pesquisa corporal em dança permitem ao dançarino encontrar novas maneiras de se movimentar e se comunicar na/pela dança, desestabilizando diariamente suas escolhas habituais de movimento e possíveis zonas de conforto, permitindo ao dançarino alcançar uma maior consciência corporal. Não queremos, contudo sugerir um corpo livre de hábitos e condicionamentos porque não acreditamos que isso seja possível uma vez que o corpo é carregado de história (MARTINS, 1999, QUEIROZ, 2011).

Muito nos interessa que esse ambiente da técnica em dança seja revisitado a fim de repensar o seu entendimento para se discutir dança

contemporânea. Algo que nos preocupa bastante é o fato de que várias bibliografias apresentam diferentes fazeres em dança como sendo técnicas em dança, sem que seja localizado o entendimento que se possui de técnica. O balé clássico, a dança de salão, o trabalho elaborado por Klauss Vianna, o Body Mind Centering e vertentes de dança contemporânea são comumente situados sob um mesmo entendimento de técnica, não diferenciando, portanto, que esses fazeres possuem naturezas distintas de seus processos.

Falar de técnica em dança se tornou uma prática um tanto banalizada, uma vez que todo e qualquer fazer em dança acaba sendo denominado como técnica, colocando diferentes fazeres sob o mesmo entendimento de seus processos.

Defendemos aqui que é de grande necessidade um maior esclarecimento sobre quais entendimentos a técnica está sendo trabalhada na dança em seus variados contextos para que seja possível aos praticantes entenderem onde está localizado o entendimento de técnica e, principalmente, de corpo que a realiza.

3.1.2 Maior abrangência das técnicas em dança

Buscar uma desvinculação estética de formas e ideais de corpo previamente estabelecidos e se valer dos ensinamentos específicos das diferentes possibilidades para aprendizado e investigação corporal como treinamento específico, respeitando as limitações corporais do dançarino, são perspectivas que podem promover uma maior abrangência nos fazeres técnicos em dança, buscando utilizá-los enquanto possibilidade de treinamento e formação de profissionais. Quando trabalhadas de maneira mais abrangente, as diferentes técnicas em dança podem se aliar ao fazer profissional de dançarinos que acessam diferentes propostas coreográficas em seu ambiente de trabalho.

Como apresentado no primeiro capítulo, as diferentes técnicas em dança podem ser entendidas de modo mais abrangente quando revisitadas sob a noção de *coleções de artefatos cognitivos* (AGUIAR, 2008).

Nos casos de companhias que trabalham com coreógrafos não residentes, os dançarinos, ao buscarem estratégias de organicidade em seus

corpos para tentarem alcançar o que lhes foi solicitado pelo coreógrafo, estão elaborando no momento estratégias para esse fazer. O processo de como o corpo se organizará para tal execução é em si a negociação de informações no e pelo corpo entre a nova proposta coreográfica e as informações que contaminaram o corpo do dançarino e passaram a habitá-lo em trabalhos coreográficos produzidos anteriormente e em seu treinamento corporal diário.

Eloisa Domenici afirma que essa negociação de informações no corpo é a busca para a implementação de um pensamento no corpo, entendendo que, evolutivamente, pensamento e movimento possuem uma ligação íntima em seus processos, nos permitindo afirmar que *pensamento é movimento* (grifo da autora, 2007, p.2). Ao conjunto de soluções encontradas nesse fazer, Eloisa denomina técnica.

[...] Trata-se de encontrar uma solução para o problema de como comunicar aquele pensamento implementando no seu corpo: quais musculaturas acionar, qual tonicidade utilizar, que formas no espaço, com que qualidades, etc, ou seja, como organizar o movimento no corpo. Ao conjunto de soluções encontradas por um criador para implementar um determinado pensamento no corpo chamamos "técnica". Caso o seu pensamento mude, mudará também a sua técnica [...] (DOMENICI, 2007 p.2).

A autora estabelece assim uma relação entre pensamento e movimento validando a dança enquanto linguagem em seus diferentes fazeres. Entender as técnicas em dança como um meio de implementar diferentes pensamentos no corpo nos permite entender a dança também enquanto meio comunicacional. Dessa forma, reafirmamos a teoria Corpomídia das pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner como embasamento dessa pesquisa, pressupondo o corpo enquanto mídia de si mesmo, enquanto seletor dinâmico, processual e evolutivo e informações no fluxo corpoambiente.

Além de pensar a técnica em dança como um meio de implementar diferentes pensamentos no corpo, Eloisa Domenici nos permite pensar ainda a possibilidade de uma compreensão sobre técnica e suas relações com o corpo diferente da noção ocidental de técnica tradicional apresentada inicialmente nesta pesquisa. Nesta proposta apresentada pela autora entram em jogo questões que permeiam o caráter processual de se trabalhar a dança e que levam em conta a individualidade e os processos que acontecem no corpo do

dançarino enquanto esse se organiza para o que lhe foi solicitado. Assume-se, portanto, uma negociação entre as corporalizações/*embodiment* (QUEIROZ, 2004) do dançarino e a técnica trabalhada e acreditamos que esse modo de se trabalhar o fazer técnico seja bastante interessante para o contexto de companhias com coreógrafos não residentes.

É de extrema importância se repensar como é realizado o trabalho corporal diário de dançarinos profissionais principalmente em companhias que não possuem coreógrafos residentes, pois ainda podemos perceber que nestes espaços se consolidam problemáticas entre o modo como são realizados os trabalhos coreográficos, buscando uma diversidade de linguagens e propostas, e como é realizado o treinamento diário dos dançarinos em sala de aula. Queremos chamar a atenção para o fato de que possivelmente haja uma discordância entre esses fazeres que, em certa medida, pode dificultar o processo de adaptação corporal que o dançarino inserido nessa realidade profissional precisa enfrentar.

Como busca por alternativas para facilitar o fazer profissional, algumas companhias se valem de suas dinâmicas de composição para o treinamento dos dançarinos. Mônica Dantas, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutora em Estudos e Práticas Artísticas, nos apresenta o processo coreográfico como sendo elemento central na formação do dançarino profissional em dança contemporânea, sob a justificativa de que

[...] a criação coreográfica é um fenômeno altamente complexo, em que planejamento, investigação, organização, reflexão, mas também uma boa dose de imaginação, fantasia, permeabilidade e disponibilidade para aceitar as intervenções do acaso estão presentes. Como diz Pareyson (1993), a criação artística pressupõe uma atividade formativa, em que a elaboração da forma depende da invenção, pelo menos parcial, do próprio modo de fazer (DANTAS, 2005, p.53).

Ainda, para Coulin-Pround

[...] as práticas de criação de dança possibilitam manter o corpo aberto, permeável e disponível, pois o deslocamento do dançarino de suas funções habituais, essencialmente técnicas e performativas, em que a reprodução de padrões de movimento é a tônica, permite que o imaginário torne-se o primeiro “operador do movimento” (2000, p.150 apud DANTAS, 2005, p.44).

Alinhando-se também a essa idéia, Daniela Aguiar levanta uma hipótese de que seja possível o próprio processo coreográfico ser capaz de preparar o corpo para o trabalho desejado, entendendo que em um ambiente onde a movimentação é construída de modo processual, o corpo irá valer-se de seus artefatos cognitivos para solucionar questões que ali emergirem.

[...] criadores organizam o material de movimento da obra durante o processo criativo, de acordo com cada projeto de investigação [...]. Dessa forma, em cada projeto criativo o movimento se faz das informações que são os corpos que dançam e pensam a dança, que são, além das técnicas e de padrões de movimento, toda a coleção de informações que cada um de nós está trocando com seu contexto [...] (AGUIAR, 2007, p.2).

Neste contexto de processo coreográfico, as movimentações a serem configuradas emergem das estratégias de composição escolhidas pelo coreógrafo para elaborar e desenvolver propostas em dança juntamente com a disponibilidade e o repertório corporal dos dançarinos.

Enquanto dançarina integrante do Grupo Êxtase de Dança, de Minas Gerais, pude vivenciar essa realidade apresentada acima. Em alguns trabalhos que participei os coreógrafos utilizavam suas aulas como forma de encaminhamento para aproximação dos corpos à proposta inicial de trabalho. A aula tinha determinado direcionamento e ordenamento de modo a aproximar os dançarinos das qualidades e movimentações que o coreógrafo pretendia trabalhar na configuração final, já se configurando como o início da composição coreográfica. Em meio a este processo, estratégias individuais de adaptação e negociação às movimentações solicitadas se davam naturalmente a cada corpo de maneira bastante individualizada. Vale lembrar que os dançarinos tinham experiências muito distintas em dança, o que permitia que emergissem características muito particularidades de movimento em meio ao processo coreográfico coletivo. Os coreógrafos costumavam estar atentos a essas emergências e, por vezes ressaltavam movimentações provenientes desse contexto e as utilizavam de variadas formas (solos, uníssonos, duos, trios, um movimento ou uma qualidade de movimento que passasse a ser comum a todos em determinado momento) na configuração coreográfica final.

Esse encaminhamento prévio dos corpos para aproximar os dançarinos do perfil de movimentação a ser trabalhado caracteriza uma das inúmeras

formas de se compor dança atualmente, uma vez que a dança contemporânea não se vale de apenas uma técnica específica para se embasar e preparar os corpos para diferentes trabalhos.

3.2 A entropia como possível aliada ao processo adaptativo de dançarinos à novas propostas coreográficas

“Eu achava que boa memória era uma dádiva, até descobrir que a vida é basicamente sobre esquecer.”
Autor desconhecido.

O dançarino profissional que integra Cia de dança com coreógrafo não residente precisa lidar com diferentes propostas em dança às quais deve buscar um processo de negociação e adaptação corporal entre as informações acessadas e seu repertório de movimentação em dança.

Quando essas informações apresentam algum grau de familiaridade e/ou afinidade com as já corporalizadas/*embodiment* pelo profissional, não há a necessidade de maiores esforços para o dançarino se adaptar a elas, uma vez que se tratam de informações similares em alguma medida e de fácil relacionamento a seus hábitos corporais.

Porém, quando se tratam de informações novas ou pouco conhecidas para o repertório corporal do dançarino, o processo de adaptação às informações do novo fazer em dança sofrerá maiores abalos podendo fazer com que o profissional enfrente a situação com certo grau de dificuldade, despendendo um maior gasto de energia para esse processo. Entendemos assim que, quanto mais distintas forem e menos afinidades houver entre as informações em dança e as corporalizações/*embodiment* do dançarino, naturalmente mais intensas serão as negociações enfrentadas e, provavelmente, maiores questões corporais emergirão como, por exemplo, quais musculaturas acionar para buscar determinada qualidade de movimento, equilibrar a energia e a tensão muscular utilizadas na execução do movimento para aproximar da proposta solicitada, cuidar para que acionamentos que estejam mais facilitados no corpo do dançarino não sejam utilizados de modo

inconsciente e/ou automático quando uma movimentação similar, porém diferente, for investigada.

Em uma composição coreográfica, seja qual for a situação enfrentada pelo dançarino (aprendizado de novas propostas de movimento ou repetição de movimento já aprendido), a entropia estará sempre presente no sistema por estarmos tratando de sistemas abertos (o dançarino e o processo coreográfico).

A entropia é uma grandeza física que difere os processos irreversíveis dos processos reversíveis. Ilya Prigogine, professor e químico russo, em sua obra “O fim das certezas”, nos explica que

A natureza apresenta-nos ao mesmo tempo processos irreversíveis e processos reversíveis, mas os primeiros são a regra, e os segundos, a exceção. Os processos macroscópicos, como reações químicas e fenômenos de transporte, são irreversíveis. A radiação solar é o resultado de processos nucleares irreversíveis. Nenhuma descrição da ecosfera seria possível sem os inúmeros processos irreversíveis que nela se desenrolam. Os processos reversíveis, em compensação, correspondem sempre a idealizações: devemos negligenciar a fricção para atribuir ao pêndulo um comportamento reversível, e isso só vale como aproximação (PRIGOGINE, 1996, p.25).

Em processos reversíveis, possíveis somente em situações ideais que necessariamente ignoram algum(s) aspecto(s) do sistema para serem considerados reversíveis, a entropia se mantém constante, já em processos irreversíveis, a entropia se apresenta crescente. Sistemas que apresentam a irreversibilidade em seus processos são “[...] sistemas afastados do equilíbrio, o que envolve a classe dos sistemas vivos, logo a classe dos sistemas cognitivos e observadores” (VIEIRA, 2008, p.80).

A entropia é definida basicamente pela termodinâmica como uma grandeza capaz de medir a energia dissipada pelo sistema ao gerar trabalho. Assim, quanto mais organizado e mais estruturado estiver um sistema, sua produção de entropia será menor. Todavia, quanto mais perturbações ele sofrer, mais entropia ele produzirá a fim de buscar novamente um equilíbrio e uma organização mesmo que momentânea. “[...] O nascimento do nosso universo traduz-se por uma explosão de entropia (PRIGOGINE, 1996, p.189” e é exatamente por isso que se caracteriza como um processo irreversível: ao explodir, energias ali contidas foram dissipadas, novas estruturas se

organizaram e novos sistemas emergiram na busca de organização e equilíbrio para a perturbação sofrida.

Adriana Bittencourt Machado (2007) nos apresenta em sua tese de doutorado intitulada “O Papel das Imagens no Processo de Comunicação: ações do corpo, ações no corpo” que a entropia está relacionada à auto-organização do sistema, à desordem, não pura e simples, mas em um sentido amplo de ganho de complexidade sistêmica e desestabilidade do sistema, provocando, portanto, a necessidade de um novo reajuste. Entropia entendida como crescimento em desordem.

O professor doutor em Comunicação em Semiótica, Jorge Albuquerque Vieira, nos afirma que “Um sistema aberto troca energia, matéria e informação com um sistema envolvente, o seu meio ambiente. Este, sendo também um sistema aberto, possui o seu conteúdo de entropia. [...] (VIEIRA, 2008, p. 80)”. Assim sendo, ambos os sistemas, por serem abertos, possuem seus graus de entropia. Ainda segundo o Jorge Vieira, a somatória da entropia interna do sistema e da entropia externa sempre será crescente, não impedindo que elas flutuem e que, por ora, uma ou outra decresça.

Para exemplificar a entropia em uma escala macroscópica, Jorge Vieira (2008) afirma que é a enorme dissipação de energia do Sol que alimenta a biosfera terrestre, sendo essa dissipação a produção de entropia solar.

Estamos propondo para esta pesquisa, pensar a entropia no processo adaptativo de dançarinos profissionais a diferentes propostas em dança pela entropia produzida em seus corpos quando estes acessam aspectos ainda não familiares do movimento. Buscamos assumir a entropia desse sistema (corpo do dançarino) como uma possível aliada para seu fazer profissional entendendo que ela pode gerar contribuições ao repertório corporal do dançarino de modo a proporcionar possíveis ganhos corporais.

Entendemos que, para o dançarino, a produção de entropia será maior quando ele acessar movimentações que não estejam próximas de seus hábitos de movimento. Assim, enquanto estiver lidando com o processo de adaptação à proposta de movimento, estará com alta produção de entropia, negociando seus hábitos em dança, desorganizando algumas informações que estarão envolvidas direta ou indiretamente nesse processo e reorganizando novas possibilidades de informação e aprendizado corporal. É necessário lembrar

que, obviamente, esse processo se dá ao longo do tempo, não sendo esses rearranjos corporais imediatos para o sistema, mas uma emergência de processos dinâmicos e irreversíveis.

Achamos interessante, portanto, que o dançarino profissional integrante de companhias de dança que não possuem coreógrafos residentes esteja em contato com práticas corporais e técnicas em dança que provoquem um aumento da produção de entropia em seus fazeres, para que seus corpos busquem, com certa freqüência, uma reorganização de seus repertórios corporais e hábitos em dança.

A improvisação em dança é uma prática onde, ao contrário das técnicas tradicionais em dança que tentam direcionar o corpo para um trabalho específico de movimentos padronizados, o que se busca é sempre a emergência de novas combinações de movimentos, de novos elementos corporais não previamente estabelecidos. Nesta busca é necessário mexer em condicionamentos já adquiridos no corpo do dançarino.

A esse respeito, Cleide Martins (1999) nos afirma que a improvisação se faz poderosa exatamente por seu caráter desestabilizador, por gerar um processo de negociação incessante entre o repertório corporal do dançarino e novos diálogos combinatórios em dança. Um jogo entre restrições e não restrições, denominando como restrições as trajetórias biológicas, evolutivas, culturais e biológico-culturais e como não restrições todas as possibilidades de movimento dentro desse contexto de corpo¹⁰.

Dessa forma, podemos notar que a improvisação pode provocar um aumento da produção de entropia do sistema (corpo do dançarino) permitindo que a proposta a ser alcançada pelo fazer improvisacional (novas combinações e emergência de movimentos) possa ser mais bem elaborada. Com o aumento da produção de entropia é possível que o dançarino acesse outras possibilidades de se mover no momento da improvisação, permitindo que ele saia de zonas habituais de movimentação.

Nesse contexto, é interessante para o corpo estar em constante busca de desestabilização de seus condicionamentos, pois ao contrário, chances de

¹⁰ Ver mais em “A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo”, de Cleide Martins, 1999.

novas combinações de movimentos se tornam extremamente dificultadas. O dançarino improvisador precisa saber quais são suas zonas de conforto no movimento dançado para buscar subvertê-las e escapar de possíveis automatismos em meio à improvisação. Sugerimos nesta pesquisa que essa também seja uma busca do dançarino profissional inserido em companhias que convidam diferentes coreógrafos a cada novo trabalho coreográfico, pois também lhes é interessante reconhecer essas possíveis zonas e ter consciência de seus hábitos em diferentes processos coreográficos.

Ainda em relação ao grau de estabilidade de um sistema, Cleide Martins nos apresenta o conceito de gramaticalidade no processo de improvisação. Ela nos afirma que, segundo Jorge A. Vieira,

[...] a gramática pode ser considerada como um conjunto de leis e regras que se aplicam [...] a um conjunto de signos, obrigando a ocorrência de conexões e proibem outras [...]” (1997, [s.p.] apud MARTINS, 1999. p.89-90).

A gramaticalidade está, portanto, baseada na recorrência de uma ou mais ocorrências dentro de um sistema. Um sistema mais aberto, que troca mais informações com seu entorno tende a apresentar uma gramaticalidade mais enfraquecida quando comparado a um sistema que seja menos aberto e que troque menos informações. Isso pode se dar pelo fato de que quanto mais informações estiverem no fluxo entre sistema e ambiente, menores serão as chances de uma ou mais ocorrências se repetirem no sistema, enfraquecendo sua gramaticalidade.

Se pensarmos em um sistema de uma técnica tradicional em dança, por exemplo, podemos perceber que há pouco espaço para trocas de informações, uma vez que os passos já estão codificados e as regras a serem seguidas, pré-estabelecidas. Com isso, a gramaticalidade da técnica tradicional em dança é maior se comparada a uma prática em dança que seja mais aberta, que não seja tão restrita e codificada, como apontam diversos fazeres em dança contemporânea. Isso se dá pelo fato de que as técnicas tradicionais buscam se relacionar sempre com as mesmas informações em dança, não permitindo que novas ocorrências aconteçam no sistema, buscando a recorrência de episódios.

A improvisação em dança pode provocar a produção de um alto grau de entropia do sistema, não permitindo, contudo que uma gramaticalidade se instale de modo tão significativo quando comparado a uma técnica tradicional em dança. Nesse entendimento, queremos propor aqui que talvez seja bastante interessante ao dançarino que precisa lidar ao longo de sua carreira profissional com diversas propostas coreográficas em dança contemporânea buscar, sempre que possível, trabalhos corporais que envolvam um alto grau de entropia, como a improvisação em dança, por exemplo, como uma entre outras formas de se preparar para um novo trabalho coreográfico. Um sistema que lida com a entropia em um alto grau tende a apresentar baixa gramaticalidade que, neste contexto, pode ser entendida como as combinações de movimentos habituais de um determinado fazer em dança, e pode estar mais bem preparado para se relacionar com novas informações.

Por isso a improvisação é tão poderosa. Cada ignição combinatória possibilita que todo o sistema dialogue e se posicione face a essa nova combinação. Essa nova combinação irriga e desestabiliza todo o sistema. Ou seja, a improvisação é desestabilizadora do sistema e dialoga com as determinações lá exigentes.

Porém, o sistema luta para não ser desestabilizado; os sistemas querem permanecer (como aprendemos evolutivamente). Para tanto precisam usar os mecanismos de sobrevivência, ou seja, impor os seus hábitos a esse “estrangeiro” que chega e que quer combinar hábitos, repropor jogos de montagem nas restrições evolutivas.

Um sistema que é capaz de improvisar está mais apto a enfrentar uma situação nova, mas o sistema anterior à improvisação não quer a improvisação (MARTINS, 1999, p. 60-61).

Quanto mais tempo um sistema permanecer pouco aberto, ou seja, sem trocar muitas informações com o ambiente, mais restrições às mudanças ele vai desenvolver. “[...] Isto porque as informações ficam impregnadas, determinando as condições de adaptabilidade do sistema. [...]” (MARTINS, 1999, p. 61). As informações recorrentes ao sistema tendem a se estabilizarem ao longo do tempo.

Percebemos então como é perigoso para o dançarino contemporâneo se formar diariamente somente por um mesmo fazer em dança. Se é interesse que o corpo esteja aberto e disposto a se relacionar com diferentes propostas em dança, é possível que não haja vantagens em se relacionar com um mesmo fazer em dança diariamente. A repetição continuada de uma mesma

prática em dança tende a estabilizar hábitos de movimento, podendo dificultar o acesso a novas informações em dança, dificultando o fazer profissional do dançarino.

Para continuarmos essa reflexão, trouxemos para a pesquisa o trabalho do preparador corporal Klauss Viana, que buscou durante toda sua vida trabalhar e defender questões que também buscamos defender aqui.

3.3 A *antitécnica* de Klauss Vianna como busca de aberturas corporais

Dançarino, coreógrafo e preparador corporal, Vianna influenciou inúmeras gerações de artistas com seu modo inovador de como lidar com o corpo, que Lela Queiroz (2011) nos apresenta como sendo

[...] uma maneira de trabalhar o corpo que privilegia a experiência direta, a ruptura com códigos pré-estabelecidos, a percepção das limitações do corpo, para uma reestruturação, a partir do sistema ósseo-muscular-articular, através de um processo de autodescobertas na busca por um corpo presente em cena. (p. 223)

Esse interesse em lidar com o corpo na experiência direta é, para nós, um dos pontos centrais do trabalho de Klauss, pois assim como buscamos defender e valorizar nesta pesquisa as negociações e adaptações corporais via experiência profissional de dançarinos entendendo que estas se dão na e pela ação dançada, Vianna deixa claro em seu trabalho que é na e pela experiência que as modificações corporais, descobertas e possibilidade de desfazimento de condicionamentos acontecem no corpo. Ele assume o caráter processual do corpo, revendo todo um modo comum e tradicionalista de lidar com o corpo, quebrando fortes barreiras educacionais em dança para sua época.

Lela Queiroz discute o trabalho e as idéias de Klauss apresentando-as como uma *antitécnica*. Em seu livro “Corpo, dança, consciência: circuitações e trânsitos em Klauss Vianna” a autora apresenta de quais fundamentos o professor se valia em suas aulas para trabalhar os corpos de maneira inovadora para aquela época: a autoconsciência, oposições, espirais, os espaços articulares, o desfazimento de tensões musculoesqueléticas, uma aproximação e conhecimento mais anatômico do corpo para melhor compreendê-lo. A autora tece relações entre o trabalho de Klauss, a educação

somática e as ciências cognitivas, trazendo importantes contribuições para o trabalho do dançarino profissional e para a dança.

Vianna pesquisou durante todo seu trabalho em dança como os corpos dos dançarinos poderiam se desfazer de condicionamentos que estivessem estruturados a tal ponto de impedir que o corpo se desprendesse de certas formatações de movimento e criasse novos modos de se movimentar. Para Klauss, as técnicas em dança trabalhadas de maneira tradicional enrijeciam os corpos de modo a impedi-los de realizar outros caminhos para alcançar novas propostas de movimentos que não as já vivenciadas e familiarizadas corporalmente.

[...] Na concepção de Klauss, somente a desestruturação dos condicionamentos possibilitaria uma abertura. Abrir os espaços articulares para criar com mais liberdade. A forma de movimentos que já estavam no corpo treinado pela técnica, impediria em certo grau o lado criativo de movimentos, preponderando sua redundância (QUEIROZ, 2011, p. 120).

Klauss Vianna estimulava em seus dançarinos uma pesquisa/investigação corporal, assumindo que cada indivíduo tem para si um modo particular de realizar esse processo, a partir de suas experiências, condicionamentos e condições corporais. Tinha como principal objetivo desfazer condicionamentos e amarras corporais que as técnicas proporcionavam aos dançarinos.

Ao contrário de práticas mais tradicionais, Klauss entendia que era impossível o aluno abandonar suas questões pessoais para fazer aulas de dança, entendendo e afirmando o indivíduo enquanto complexo, considerando, portanto, o corpo como *corpomente* (grifo nosso). Com isso ele propunha inicialmente trabalhar a consciência corporal através do entendimento das leis gerais que operam no corpo, fazendo dessa consciência uma autoconsciência (QUEIROZ, 2011).

Antes do ensino de uma técnica corporal específica é necessário que se faça um trabalho de conscientização corporal, sem o qual o aprendizado poderá ser deficiente, pois o corpo vai adquirindo uma forma, criando uma armadura e consolidando ainda mais as tensões musculares profundas. (VIANNA, 2005, p. 112).

O ato aparentemente básico¹¹ de prestar atenção ao movimento que está sendo realizado no momento da ação já nos concede uma maior consciência e autodomínio da ação realizada, o que não acontece em movimentos já automatizados pela repetição diária. Em suas aulas, Vianna buscava dar instruções enquanto os alunos estavam realizando os exercícios, assim eles trabalhavam em um estado de consciência ativa no movimento realizado. Também o físico israelense, Moshe Feldenkrais, que foi grande defensor e incentivador do movimento consciente e criador do Método Feldenkrais, afirmava que “[...] a mais comum das ações, como levantar-se da cadeira, é um mistério, e que nós não temos absolutamente idéia de como isso é feito” (FELDENKRAIS, 1977, p.67 apud QUEIROZ, 2011, p. 40).

Ao estar atento na hora de se realizar um movimento, o jogo entre as ações e as reações operantes no corpo se tornam mais perceptíveis ao dançarino, o que possibilita explorá-las de maneira mais substancial na ação. “A percepção sensível interagente inaugura o ‘estar para’ que jorra do ‘eu’ na ação, alterando a experiência bruta. Desse modo, pode-se rastrear uma lenta transformação de automatismos [...]” (QUEIROZ, 2009, p.65). Aqui a autoconsciência e o autoconhecimento implicam diretamente no processo investigativo do movimento.

Em um entendimento sistêmico de corpo, indivíduo e ambiente é procedente entendermos que, ao se mexer nas estruturas musculares já bastante consolidadas de um indivíduo, modifica-se também o seu emocional, sua estrutura cognitiva e, conseqüentemente, sua maneira de estar/agir no mundo. Klauss tinha essa consciência e essa também era sua proposta. Ele entendia que um corpo alienado na dança também se apresentava alienado no mundo e, com o trabalho de conscientização e desfazimento das tensões musculares habituais criadas e consolidadas no dia a dia, essa mudança também se faria valer para outras questões sociais diárias. Não negligenciava, contudo, que esse processo geraria incômodo, desconforto, possível negação e estranhamento por parte do dançarino, pois, assim como o

¹¹ Chamamos de “aparentemente básico” aqui por se tratar de um fator que erroneamente pode ser considerado como simples e de fácil execução. No entanto entendemos e assumimos aqui que esse é um processo complexo e individual que envolve diversas instâncias corporais, não cabendo discutir, portanto, se é um processo de fácil ou difícil execução.

desfazimento de qualquer hábito, por menor e/ou mais simples que ele seja, estes estariam abandonando hábitos corporais já condicionados por uma maneira de pensar e entender o mundo, construídos ao longo da vida, corporalizados/*embodied*. Os dançarinos estariam iniciando, portanto, um processo onde modificariam suas autorreferências e também suas autoimagens.

Nesse sentido, um corpo livre de condicionamentos e dono de suas expressões em alguma medida revela-se um incômodo a ordem social existente, uma vez que busca recuperar a percepção da totalidade dentro de uma sociedade fundada exatamente na fragmentação. (VIANNA, 2005, p. 126-127)

Percebemos que em seu trabalho, além de possuir o caráter artístico e profissional em dança, também se assumia um caráter político-social do corpo, assumindo o indivíduo como ser complexo em todas as suas instâncias, buscando apresentar para dançarinos, atores e toda sorte de alunos o poder e autonomia que é/tem o corpo. Um legado de grande importância para se pensar, fazer, pesquisar e estudar dança até os dias atuais, entendendo que “[...] se perdemos essa capacidade de renovação, se fugimos às dificuldades que surgem, encerramos a própria vida (VIANNA, 2005, p.83)”.

Na obra de Lela Queiroz podemos entender que com o trabalho de autoconscientização corporal, as possibilidades de direções do corpo e das oposições se tornam mais perceptíveis ao indivíduo, modificando cognitivamente o nosso reconhecimento de nós mesmos. Essas oposições, vetores opostos de força em ação, buscam distribuição corporal agindo sobre um eixo postural, o que nos mostra a espiral como caminho natural do corpo para o movimento.

[...] o desenho muscular descreve uma diagonal espiralada que parte sempre do centro do corpo em direção às extremidades.[...]
As articulações atuam como verdadeiras dobradiças, desde a cabeça, passando pelo pescoço, esterno, a crista ilíaca, a coxofemoral, o joelho, o tornozelo e o metatarso. [...] Quando se abaixam, sentam ou levantam, percorrem um caminho sinuoso e espiralado. Outro fato interessante é observar o momento em que uma pessoa desmaia: o corpo nunca cai pra frente, mas em diagonal, passando pelas articulações laterais. (VIANNA, 2005, p. 128-129).

Sobre isso, Klauss retrata de maneira simples um desmaio, lembrando que esse, quando real, quando há abandono total do corpo e das forças que nele operam, sem resistência voluntária ou involuntária, o corpo cai em espiral, mostrando que esse é um meio de organização/sustentação natural do corpo.

Também ao andarmos, o movimento natural é espiralar, pois quando a perna esquerda se encontra à frente, o tronco torce naturalmente para a esquerda, levando o braço direito para frente, formando uma espiral. Esse padrão espiralar da ação de andar é natural do corpo humano.

Das forças que atuam no corpo, Vianna queria nos atentar não só para os opostos existentes, mas para o caminho entre eles, os espaços que são possíveis de serem explorados entre um e outro.

Todo resultado de um gesto, ou de uma ação, provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos. Seu gerador é sempre par, ainda que essa ligação se faça através de um aparente distanciamento [...] (VIANNA, 2005, p.93).

Lela Queiroz ainda afirma que

[...] Ele enfatizava o meio, momento em que nossa ação desenrolava, o durante, para que a ação seguinte não matasse a anterior. Assim nascia a sua concepção de espaço intermediário, escuta e presença (QUEIROZ, 2011, p. 154).

Assim seria possível encontrar outras possibilidades de movimento ainda não experimentadas e desfazer tensões músculo-esqueléticas que estivessem condicionadas em algum grau, ampliando o repertório corporal e a possibilidade criativa do dançarino.

Ele não negava o uso da técnica como formação corporal para seus alunos. Ele se valia das técnicas e das possibilidades de trabalho corporal que elas oferecem. O trabalho realizado não acontecia com a restrita finalidade de ir para a cena, não se trabalhava o balé clássico para dançar clássico em cena, mas como formação consciente para a busca de autoconhecimento corporal, o que nos permite entender o que Lela Queiroz propõe em sua obra: o trabalho elaborado por Klauss Vianna como uma *antitécnica*.

CONSIDERAÇÕES

Propusemos pensar as considerações apresentadas para esse trabalho como apontamentos futuros para nortear outras pesquisas e investigações em dança acerca do tema abordado: é o que desejamos ser possível.

Aliamos nesta pesquisa algumas teorias cognitivas e comunicacionais ao fazer profissional de Cias de dança contemporâneas brasileiras que trabalham com coreógrafos não residentes. Acreditamos que esse contexto profissional em dança reflete ainda poucas influências de teorias e discussões acadêmicas atuais sobre o corpo e seus desdobramentos. Essa pesquisa problematiza discussões acerca de dois ambientes que podem colaborar mutuamente com seu desenvolvimento e estudo: as Cias profissionais de dança com coreógrafos não residentes e a produção de conhecimento em dança na universidade. A aproximação de ambos nos permitiu realizar problematizações e possíveis apontamentos sobre como os corpos dos dançarinos são trabalhados para lidarem com diferentes propostas de movimentos, estados corporais e/ou idéias em dança.

Relacionar as teorias aqui escolhidas com a realidade profissional dessas Cias, nos permite inaugurar questões que visam contribuir com a realidade profissional de dançarinos brasileiros e firmar a dança enquanto ampla área de conhecimento.

Averiguamos nesta pesquisa que as três diferentes Cias profissionais de dança contemporânea entrevistadas ainda trabalham a técnica clássica como principal treinamento diário dos dançarinos. Percebemos com isso, que esses profissionais enfrentam problemas e dificuldades em seus fazeres devido a fatores como: pouco tempo para se adaptarem aos processos coreográficos, frustrações pessoais e profissionais. Ainda pudemos identificar pela coleta de dados algumas estratégias conjuntas e individuais que os dançarinos se valem para enfrentarem essas questões e superarem possíveis obstáculos no processo de adaptação à nova proposta coreográfica. Através das observações nas visitas às Cias e da realização de entrevistas, constatamos que essas estratégias, apesar de apresentarem semelhanças, como o treino diário não muito diversificado e centrado na técnica do balé clássico, entre outras,

também são muito particulares a cada ambiente de trabalho, a cada necessidade da Cia.

Entender e detalhar ainda mais essas estratégias, a fim de averiguar a fundo como elas são elaboradas em termos cognitivos e como se aliam ao fazer profissional em cada contexto profissional, são questões que apontamos para a realização de futuros estudos.

Entendendo que o corpo naturalmente seleciona e automatiza ações para se relacionar de maneira mais facilitada com o mundo, sabemos que, quanto mais uma prática for repetida e executada por ele, mais ela se tornará facilitada e acessível para o indivíduo (KATZ, 2005).

Sabemos que qualquer prática em dança realizada com certa frequência e por um determinado período de tempo, irá promover ao corpo determinadas afinidades de movimento que podem ser condicionadas com o tempo. Como estratégia natural, o corpo cria *rotas de atalho* (grifo nosso) para realizar suas tarefas, ações, movimentos. Sem que o indivíduo se dê conta a tarefa já foi realizada e ele estará, portanto, mais disponível para lidar com outras situações que não as já aprendidas e familiarizadas. Faz-se pertinente, então, pensarmos o quão interessante parece ser ao dançarino profissional que seu corpo esteja afeito a resolver questões corporais se valendo sempre dos mesmos recursos, sem que ele se dê conta.

Para o dançarino em contexto de companhias com coreógrafos não residentes, possuir alto grau de automatismos (rotas de atalho estabilizadas em torno de um conjunto de ignições) em dança, uma vez que este precisa estar acessível a diferentes propostas de movimento em seu ambiente profissional, parece ser o problema. Assim, reiteramos que não é interessante que os dançarinos pratiquem diariamente um mesmo fazer em dança. Um mesmo treinamento diário em dança pode limitar a criatividade e as possibilidades de mover do corpo, o habituando às mesmas maneiras de se movimentar, automatizando movimentos que podem vir a ser acessados sem que essa seja a intenção e/ou a vontade do dançarino, como apresentam os dados aqui coletados. Por esse motivo, nem as técnicas tradicionais nem as diversas práticas/técnicas em dança se apresentam como meio de trabalho satisfatório para esse contexto profissional, se trabalhadas de forma isolada.

Iluminamos a relação entre a prática diária e os fazeres coreográficos de Cias que trabalham com coreógrafos não residentes, a fim de valorizar questões enfrentadas pelos dançarinos profissionais nestes ambientes de trabalho, que são comumente negligenciadas.

Segundo o estudo, quando exposto a um fazer em dança em um curto espaço de tempo, o dançarino não alcança ganhos significativos para seu repertório corporal, pois parece não ser possível mexer significativamente em hábitos de movimento e negociar movimentações já corporalizadas.

A pesquisa indicou ainda algumas evidências da concepção corpo-máquina nos processos coreográficos, onde coreógrafos buscam resultados e formas corporais bastante específicas em um curto tempo de trabalho e os dançarinos, muitas vezes, ignoram questões corporais próprias para alcançarem o que lhes foi solicitado, provocando possíveis lesões e dores crônicas.

Nesse sentido, os dados coletados via questionários e entrevistas revelam que o treinamento diário oferecido pelas diferentes Cias entrevistadas parece ainda ser inadequado ao fazer profissional dentro do qual atuam. O levantamento mostrou que, neste contexto, não são apresentadas condições favoráveis de os dançarinos realizarem um trabalho de corpo diário que favoreça seu fazer profissional e atenda às demandas corporais exigidas em seu cotidiano de trabalho. Foi possível perceber que a manutenção dos dançarinos em uma boa forma física, com um bom trabalho muscular e afeitos a tecnicamente em dança, para que possam executar as movimentações solicitadas, parece ser o objetivo geral das Cias.

Indicamos que é de extrema importância que as Cias com coreógrafos não residentes repensem como estão treinando seus profissionais diariamente, no intuito de fornecerem melhores estratégias e condições adaptativas corporais aos dançarinos, dentro da realidade profissional de cada Cia.

Os conflitos enfrentados pelos dançarinos do Grupo Êxtase de Dança no processo de remontagem do espetáculo “Por Partes”, de Alex Neoral, exemplificam que, mexer em corporalizações requer maior tempo de exposição à prática almejada. Mostram também o quão profundas podem ser algumas afinidades corporais de movimento e/ou condicionamentos em dança e que, buscar uma desvinculação e/ou um descondicionamento, implica em mexer em

instâncias corporais muito particulares e próprias à formação corporal do indivíduo. Fazer com que o profissional se desprenda da prática corporal acessada frequentemente, portanto, não é tarefa nada simples.

O aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente. É claro, no entanto, que existem as individualidades - e o professor existe para reconhecê-las -, e esse tempo varia em cada um. A conclusão é a seguinte: o que você aprende rápido vai embora rápido. (VIANNA, 2005 p.51)

Se adaptar a novas informações e transformá-las em corpo requer tempo, negociações corporais e a busca de desfazimento de possíveis hábitos previamente condicionados.

Percebemos que os dançarinos profissionais se sentem bastante afetados pela falta de tempo para estarem em contato com uma nova proposta de movimento e se adaptarem a ela. O tempo de exposição a uma nova experiência em dança, portanto, nos parece ser um fator que influencia diretamente o fazer profissional de dançarinos, permitindo que o processo de negociação e adaptação corporal a novos artefatos cognitivos seja melhor enfrentado. Isso não parece ser levado em conta nos vários contextos em que as companhias trabalham.

Vemos evidenciado nos dados coletados, um acesso à espacialidade corporal pelo tempo de contato a um fazer em dança. Um tempo mais dilatado de experiência e contato a certo fazer em dança, possibilita ao profissional descobrir “lugares” e outras maneiras para a movimentação trabalhada e, assim, adaptar-se a ela de modo mais facilitado sem que se perca a proposta de movimento solicitada pelo coreógrafo. Propomos, portanto, pensar no corpo enquanto espaço acessado no/pelo tempo, enquanto lugar de processos adaptativos evolutivos em dança, pelo contato e experiência no tempo.

Assim, através desta pesquisa foi possível notar que parece haver uma urgência em elaborar um cotidiano prático em sala de aula que busque atender, entre outras questões, as seguintes:

- 1) práticas investigativas que provoquem maior produção de entropia nos corpos dos dançarinos, para que seja possível uma busca de desfazimento de hábitos corporais de movimento,

- 2) buscar aprendizados corporais nas variadas técnicas em danças e de suas diferentes coleções de informações e artefatos cognitivos que sejam aliados ao fazer coreográfico trabalhado no momento, tendo em vista não ficar reduzido a ensinamentos corporais guiado apenas por ideais estéticos,
- 3) discutir e problematizar, juntamente com os dançarinos, a necessidade, a possibilidade e os objetivos de se trabalhar cada prática corporal, para que possam contribuir amplamente para a formação do dançarino,
- 4) estar de acordo com o fazer coreográfico que estiver sendo trabalhado pela Cia, de modo a buscar práticas que facilitem e tenham afinidade com as movimentações da coreografia trabalhada no momento.

Descobrimos também que, estar em contato com diferentes coreógrafos e fazeres em dança pode provocar nos intérpretes questionamentos pessoais e profissionais que influenciem no trabalho em dança realizado.

Cada experiência de uma nova composição coreográfica permite mexer em questões que os levam a se entenderem enquanto intérpretes criadores, como artistas fazedores e co-responsáveis pelo processo criativo. Identificamos esse aspecto nas falas de dançarinos do Grupo Êxtase de Dança, ao afirmarem que alguns processos coreográficos desestabilizam e provocam mudanças em seus corpos e em suas movimentações, mexendo também em zonas de conforto de movimento e, conseqüentemente, no entendimento de dança tido por eles até o momento.

Também, parece haver uma aceitação comum entre coreógrafos, dançarinos e diretores de que o dançarino situado em contexto de Cia com coreógrafo não residente é um profissional “eclético”, com maiores aberturas corporais, na espera de que esse profissional seja versátil e consiga executar diferentes propostas em dança ao longo de sua carreira. Isso faz emergir a seguinte questão: como são formados esses dançarinos e onde adquirem experiência antes de ingressarem nas companhias?

Em nossa argumentação pensamos a entropia como aliada ao trabalho necessário a esses dançarinos em contextos de Cias com coreógrafos não residentes. A entropia como possibilidade de descondicionamento e investigação de novas formas de movimentação, indo ao encontro do trabalho

realizado por Klauss Vianna, que apontamos aqui como antitécnica, segundo Lela Queiroz, por ter como característica uma desestruturação de hábitos corporais cristalizados, desfazendo condicionamentos físicos para liberar a capacidade de criação de movimentos em dança em contato com as predisposições evolutivas do corpo, de forma mais instintiva.

A principal consideração parecer ser que, faz-se necessário, por parte dos coreógrafos convidados e dos dirigentes de Cias brasileiras de dança contemporânea, repensem o treinamento diário oferecido aos dançarinos, no intuito destas buscarem contribuir com aspectos individuais enfrentados por seus profissionais, repensar a real necessidade de uso das diferentes práticas/técnicas em dança para o treinamento diário de dançarinos profissionais, buscando entender com qual(is) função(s), em qual(is) sentido(s) e em qual(is) contexto(s) determinados fazeres em dança precisam ser trabalhados e/ou investigados corporalmente. Considerar métodos de treinamento com maior grau de entropia, sistemicamente falando, parece incrementar as possibilidades de encontrar maior adequação entre o fazer corporal cotidiano e o fazer artístico profissional dos dançarinos, afim de facilitar os processos de negociação e adaptação corporal desses profissionais em contexto de Cias com coreógrafos não residentes. A improvisação, dentro da conscientização corporal, como uma forma bastante presente de educação somática do movimento é apontada como uma metodologia interessante e bastante pertinente no sentido da intensificação de maiores zonas de entropia.

Reiteramos aqui a necessidade de maior aprofundamento das questões levantadas nessa pesquisa, bem como a de realização de outras pesquisas acerca do tema abordado, ainda bastante negligenciado tanto academicamente, quanto em contexto prático profissional de Cias de dança. Investigar processos adaptativos em dança e estratégias que auxiliem nesse processo, pode potencializar o fazer profissional de Cias com coreógrafos não residentes, de modo a compreenderem processos coreográficos enquanto processos cognitivos em dança.

Olhar a dança sob um entendimento cognitivo valoriza aspectos corporais, reconhece o dançarino profissional enquanto único, processual e dinâmico, reconhecendo e valorizando também a área enquanto área de conhecimento específico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bossi. São Paulo – Martins Fontes, 2007.

AGUIAR, Daniela. **Sobre treinamentos de dança como coleções artefatos cognitivos**. Dissertação de mestrado. Dança. Universidade Federal da Bahia, 2008.

_____. **Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto a tudo?** IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte, 2007.

BASTOS, Helena. **DançaCorpos ViraCorpos. Trânsitos Compartilhados**. Sala Preta. v. 10, p. 155-162, 2010.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte – Fabiana Dultra Britto, 2008.

DAMÁSIO, António R. **E o cérebro criou o homem**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo – Companhia das Letras, 2011.

DANTAS, Mônica. **De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea**. Movimento. Proto Alegre. v. 11, n. 2, p. 31-57. Maio/agosto de 2005.

DOMENICI, Eloisa. **Diálogo com o texto “Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto a tudo?”, de Daniela Aguiar**. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2007.

GERALDI, Sílvia. **Representações sobre técnica para dançar**. Húmus 2. Organização de Sigrid Nora. v. 2, p. 75-87. Caixias do Sul- Lorigraf, 2007.

GOMES, Alberto Albuquerque. **Apontamento sobre a pesquisa em educação: usos e possibilidades do grupo focal**. Eccoc Revista Científica. v. 7, n. 2, p. 275-290. Universidade Nove de Julho. São Paulo. Julho/Dezembro, 2005.

GREINER, Christine. **Articulações do corpomídia na dança**. Ensaio Geral. Belém. v. 2, n. 3, p. 22-29. Janeiro/Julho, 2010.

_____. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo – Annablume, 2005.

_____. **Indagações sobre o que pode (ser) um processo**. Suti violências e o espelho midiático: uma abordagem crítica da cultura contemporânea. Porto Alegre – Editora da UFRGS, p. 79-85, 2007.

ICLE, Gilberto. **Sobre os limites do corpo**. Conceição. Universidade do Rio Grande do Sul. v. 1, n.1, p. 14-29. Porto Alegre. Dezembro, 2012.

KATZ, Helena Tania. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte – Helena Katz, 2005.

_____. **A dança, pensamento do corpo.** O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo. Organizado por Aduino Novaes. p. 262-274. São Paulo – Companhia das Letras, 2003.

_____. **Castro Alves celebra 25 anos de seu corpo de baile.** Crítica Jornalística. O Estado de São Paulo, Caderno 2. São Paulo, [s.p], 2006. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71170169994.jpg>

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **A natureza cultura do corpo.** Lições de dança 3. Organização de Sílvia Soter e Roberto Pereira. n. 3, p. 77-102. Rio de Janeiro – UniverCidade Editora, 2001.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge western thought.** New York: Basic Books, 1999.

LIMA, Maurício Barbosa de. **Repetição da diferença.** Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Salvador. 2013.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **O Papel das imagens nos Processo de Comunicação: ações do corpo, ações no corpo.** Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

MARCONI, Marina de Andrade, LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração de análise e interpretação de dados.** 7ª Ed. São Paulo – SP. Ed. Atlas, 2008.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo.** Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1999.

_____. **Improvisação Dança Cognição: Os processos de comunicação no corpo.** Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas do Corpo.** Tradução de Larissa Latif Plácio Sare. Acervo pessoal. [s.l.], [s.d].

MEYER, Sandra. **A cognição como ação corporificada e a dança como conhecimento.** Cadernos do GIPE-CIT: Grupo de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro/ Escola de Dança. Organização de Ciane Fernandes. Salvador – UFBA/PPGAC, 2010.

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia.** Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

NÖE, Alva. **Action in perception**. Cambridge – MIT Press, 2004.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo – Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. **Corpo, Mente, Movimento e contato. BMC e Dança, Arte e Ciência**. Fortaleza – Expressão Gráfica Editora, 2013.

_____. **Corpo, dança e consciência: circuitações e trânsitos em Klauss Vianna**. Salvador – EDUFBA, 2011.

_____. **Corpo, mente e percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo – SP. Annablume, Fapesp, 2009.

QUEIROZ, Lela. **Embodiment/Corporalização BMC em Dança**. Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Porto Alegre. 2011.

_____. **Húmus**. Organização de Sigrid Nora. Caxias do Sul – RS. 3ª edição, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo – Editora Horizonte, 2010.

SANTOS, Carlos Alberto Pereira. **Cascas conexas: corpo-dança-ambiente**. Dramaturgia do corpo-espaco e territorialidade. Organização de Ana Carolina Mundim. Uberlândia – Composer, 2012.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengua. **Companhias oficiais brasileiras e seus desdobramentos: O caso das companhias 2 na mídia**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo – Summus, 2005.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia Sistêmica e Complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza – Expressão Gráfica e Editora, 2008.

ANEXOS

ANEXO I – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E PRÉ-ESCLARECIDO

Eu, _____ estou ciente de que farei parte da amostra da pesquisa provisoriamente intitulada “Negociações e adaptações corporais: a corporalização/embodyment de um corpo que dança em contexto de companhias profissionais com coreógrafos não residentes”, desenvolvida pela discente mestranda **Jussara Braga Bastos**, do curso de Pós-Graduação em Dança da UFBA sob a orientação da especialista pesquisadora responsável **Clélia Ferraz Pereira de Queiroz**, Doutora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Para a obtenção das informações necessárias ao estudo, será realizado um questionário que consiste em trazer para a pesquisa uma mostra de como bailarinos profissionais de algumas companhias brasileiras que não possuem coreógrafos residentes percebem e realizam seu fazer artístico e profissional em seu ambiente de trabalho.

São apresentadas questões de múltipla escolha tendo sempre a opção de complementar sua escolha com uma escrita explicativa, caso ache necessário. Em algumas questões apresentadas mais de uma opção poderá ser escolhida, desde que seja considerado necessário por você para que sua resposta se aproxime de suas percepções e considerações sobre seu trabalho.

Agradecemos a colaboração dos entrevistados e solicitamos, **se de acordo**, assinar no espaço preservado abaixo, deste consentimento, o qual ficará arquivado.

Declaro que compreendi as explicações, estando livre para aceitar ou recusar a minha participação. Entendi que terei acesso aos dados registrados, e que poderei desistir de participar da pesquisa a qualquer momento, sem penalidades ou perdas de benefícios aos quais tenho direito. Assim sendo, após refletir sobre o assunto, decido aceitar participar da pesquisa, sem ter sido submetido à coação, indução ou intimidação.

Salvador ____/____/____

Assinatura ou impressão digital do entrevistado

ANEXO II – CARTA EXPLICATIVA

CARTA EXPLICATIVA – PESQUISA

Primeiramente agradecemos sua disponibilidade e interesse em ler e responder esta pesquisa.

Meu nome é Jussara Braga Bastos e sou aluna do programa de pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, onde me encontro no segundo ano do mestrado em Dança, sendo orientada pela Pra. Dra. Clélia Queiroz.

Apresento aqui o questionário da minha pesquisa, ainda em andamento, intitulada “Negociações e adaptações corporais: a corporalização/embodiment de um corpo que dança em contexto de companhias profissionais com coreógrafos não residentes”.

É foco deste trabalho o processo de adaptação corporal que o bailarino enfrenta ao ter contato com diferentes propostas coreográficas trabalhadas por diferentes coreógrafos.

Consideramos essa pesquisa bastante relevante, pois buscamos investigar e valorizar o processo individual de adaptação e negociação corporal do bailarino, entendendo que este precisa ser levado em consideração tanto pelo coreógrafo quanto pelas diretrizes do grupo, para que a configuração em dança a ser alcançada seja resultante de um processo coreográfico que não exclui o que os corpos em cena possuem de vivência e possibilidade de movimentação.

Este questionário consiste em trazer para a pesquisa uma mostra de como bailarinos profissionais de algumas companhias brasileiras que não possuem coreógrafos residentes percebem e realizam seu fazer artístico e profissional em seu ambiente de trabalho.

São apresentadas questões de múltipla escolha tendo sempre a opção de complementar sua escolha com uma escrita explicativa, caso ache necessário. Em algumas questões apresentadas mais de uma opção poderá ser escolhida, desde que seja considerado necessário por você para que sua resposta se aproxime de suas percepções e considerações sobre seu trabalho.

Agradecemos sua atenção e em breve pretendemos retornar para apresentarmos as considerações e possíveis apontamentos da pesquisa.

Atenciosamente,

Jussara Braga Bastos e Clélia Queiroz.

ANEXO III – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS DANÇARINOS

QUESTIONÁRIO DE PESQUISA

1.DADOS PESSOAIS

Nome:

Nome artístico, se houver:

Idade:

Naturalidade:

Cidade que mora atualmente:

Contato:

Email:

Companhia ou grupo atual:

Se houver, anterior:

1)Tempo de experiência profissional com dança:

1 ano

3 anos

5 anos ou mais

Outro: _____

2)Tempo de atuação nessa companhia:

Menos de 1 ano

1 ano

2 anos ou mais

outro: _____

3) Possui DRT?

Sim

Não

4) Possui formação superior?

Sim

Não

Caso afirmativo:

Curso _____

em andamento

concluído em _____

2.ESTRUTURA DE TRABALHO

1) Vínculo empregatício:

Remunerado

Não remunerado

Outro

2)Vínculo atual nesse grupo/companhia:

Integrante fixo

Convidado para montagem

Estagiário

Outro

3)Treino diário (caso necessário, marque mais de uma opção):

Balé Clássico

Dança moderna

Alongamento

Contemporâneo

Capoeira

Danças brasileiras/ Populares

Qual(is)? _____

Pilates

Artes Marciais

Qual(is)? _____

Outros

4)Tempo de treino diário:

2hs – 4hs

4hs – 6hs

6hs – 8hs

Outro: _____

5)Sente falta de treinamento(s) ou trabalho(s) corporal(is) para companhia?

Sim

Não

Caso afirmativo, qual(is)?

6)Trabalhou anteriormente com outros coreógrafos?

Sim

Não

Caso afirmativo, quantos? _____

Nome(s) do(s) coreógrafo(s):

7) Nesta companhia, com quantos coreógrafos já trabalhou?

8) Tempo de permanência do coreógrafo convidado em montagem para companhia?

Varia segundo o coreógrafo

Varia segundo a montagem

Sempre mesma duração

Especifique qual a duração média do coreógrafo na companhia: _____

9) O coreógrafo costuma apresentar expectativas pré-estabelecidas em relação ao seu corpo?

Sim, sempre.

Sim.

Não, nunca.

Não.

Outro.

10) Para você, como se dá a interação do coreógrafo com os bailarinos neste grupo/companhia:

Sempre com todo o grupo

Individualmente

Com narrativas e relatos

Com pouco diálogo

Através de ensaio por repetição

Participando da aula técnica e ensaio

Oferecendo aulas de preparo para o trabalho a ser realizado

Ensaio com supervisão do assistente de direção

Outro

11) Com quais métodos o coreógrafo convidado costuma trabalhar neste grupo/companhia:

Dá instruções detalhadas no corpo

Laboratórios de improvisação

- Coreografa antes e você reproduz
 - Transmite a ideia e você constrói corporalmente
 - Solicita que decore a coreografia através de vídeo
 - Outro
-
-

12) Para você, o coreógrafo demonstra:

- Estar criando com vocês
 - Estar criando para vocês
 - Estar criando por vocês
 - Trazer elementos composicionais novos
 - Apresentar alguma linha de apoio teórico, qual?
-
- Estar trabalhando sozinho
 - Estar trabalhando com assistente
 - Estar trabalhando com colaboradores
 - Estar em contato anteriormente com o grupo
 - Outro
-
-

13) Para você, o que os bailarinos demonstram, de modo geral, ao iniciarem um trabalho com um novo coreógrafo:

- Interesse pelo contato com um novo coreógrafo
 - Neutralidade com a vinda de um novo coreógrafo
 - Resistência com novos trabalhos
 - Divergência de atitude de acordo com o perfil do trabalho a ser iniciado
 - Outro
-
-

14) Como você considera o tempo de montagem/elaboração de um novo trabalho no grupo/companhia:

- muito curto
- curto
- razoável
- suficiente
- longo

15) Você se considera apto à demanda corporal exigida pelo seu trabalho?

- Sim
 - Não
- a) Se afirmativo, você se sente apto:
- Pela proximidade da técnica trabalhada
 - Pelo tempo que integra a companhia
 - Por possuir um corpo bem treinado
 - Pela intensidade do trabalho
 - Pela linguagem trabalhada
 - Outro
-
-

b) Se negativo, você não se considera apto:

- Pela falta de proximidade com a técnica trabalhada
- Pela falta de tempo para se adequar ao trabalho
- Pelo tempo que integra a companhia
- Por considerar não possuir um corpo bem treinado
- Pela intensidade do trabalho
- Pela linguagem trabalhada

() Outro

16) Para você, o que poderia proporcionar ao bailarino uma maior facilidade para acessar diferentes propostas coreográficas?

17) Você acha que seu grupo ou companhia segue determinada linguagem em dança?

() Sim

() Não

Se afirmativo, diga qual:

18) Você acha que seu grupo ou companhia segue determinada classificação para selecionar os coreógrafos com os quais irá trabalhar?

() Sim

() Não

Caso afirmativo (caso necessário, assinale mais de uma alternativa):

() Por formação

() Por técnica

() Por tipo de dança

() Por experiência com vários grupos

() Por tempo profissional do coreógrafo

() Por prêmios

() Por entrosamento com a linguagem trabalhada pelo grupo

19) Você percebe que a relação entre a linguagem dominante da companhia e a escolha dos coreógrafos para elaborarem novos trabalhos seja:

() Contraditória, estabelecendo uma relação contrária ao trabalho realizado no grupo/companhia

() Aleatória

() Próxima, estabelecendo uma relação de continuidade ao trabalho realizado no grupo/companhia

() Outros:

3. EXPERIÊNCIAS E ENVOLVIMENTO COM A DANÇA

1) Quais estilos de dança você já experienciou e por quanto tempo? (caso seja necessário, assinale mais de uma alternativa)

() Ballet Clássico

Tempo: _____

() Jazz

Tempo: _____

() Dança Moderna

Tempo: _____

() Dança de Rua

Tempo: _____

() Dança Contemporânea

Tempo: _____

() Sapateado

Tempo: _____

() Dança Flamenca

Tempo: _____

() Outros

Tempo: _____

2) Tem alguma linguagem de dança que você identifica que tem mais facilidade de se adaptar? Se sim, qual? Por qual razão você acredita que haja facilidade para esse estilo?

3) O que facilita para você a aprendizagem de uma nova movimentação ou linguagem de dança ainda não familiarizado para seu corpo?

- Repetição
 - Observação do movimento sendo realizado em outro corpo
 - Detalhamento na explicação oral do movimento, por parte do professor ou coreógrafo
 - Outro
-
-

4) Você percebe alguma diferença no modo em que você dança um trabalho logo após ele ser elaborado e quando o dança após algum tempo de repetidas apresentações?

- Sim. Sinto mais facilidade em dançar um trabalho que acabou de ser elaborado.
 - Sim. Sinto mais facilidade em dançar um trabalho que já danço há algum tempo.
 - Não. Não sinto diferença.
 - Outro
-

Se sim, o que você considera como sendo essa mudança e como você consegue explicar essa modificação?

5) Depois que uma coreografia já trabalhada não será mais dançada pelo grupo, você sente que algo do trabalho fica em você?

- Sim
- Não

Se afirmativo, o que você considera que fica em você, como você entende que isso se dá e como você lida com isso?

ANEXO IV - QUESTIONÁRIO APLICADO AOS DIRETORES**QUESTIONÁRIO – DIRETORES**

Nome:

Nome artístico:

Idade:

Natural de:

Contato:

Email:

Companhia ou grupo atual:

Função atual:

1) Como você considera o fato do grupo não possuir um coreógrafo residente e trabalhar com coreógrafos diferentes?

2) Como você acredita ser a formação mais adequada atualmente para um bailarino profissional que atua nesse perfil de trabalho com variados coreógrafos e por quê?

3) Os bailarinos costumam integrar a companhia já com algum preparo corporal? Se não, como adquirem esse preparo aqui na companhia?

4) Você acredita estar oferecendo uma formação satisfatória/adequada/suficiente à demanda corporal exigida aos bailarinos do grupo que você dirige pelo perfil de trabalho? Por quê?

5) Quais são suas expectativas para o grupo que você trabalha atualmente?

6) Você já atuou profissionalmente como bailarino(a) antes de se tornar diretor(a)? Caso afirmativo, em qual(is) grupo(s) trabalhou e por quanto tempo? Caso negativo, vá direto ao item de número 10.

7) Enquanto bailarino(a) você trabalhou com diferentes coreógrafos e diferentes propostas coreográficas? Aproximadamente quantos?

8) Você se sentia preparado(a) corporalmente para a demanda corporal de trabalho que você enfrentava? Caso negativo, o que, na sua percepção, faltava na sua dinâmica de trabalho para se alcançar uma melhor preparação corporal dos bailarinos?

9) Sua experiência enquanto bailarino(a) profissional colabora de alguma maneira na sua função atual?

10) Qual importância você vê em um diretor(a) de um grupo ou companhia profissional de dança já ter atuado como bailarino(a) profissional anteriormente? Por quê?

11) Relate brevemente abaixo como o grupo que você dirige se formou e se consolidou até os dias de hoje.

ANEXO V – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O GED

- Quando chega um coreógrafo com toda carreira de vocês que foi muito contrastante com o que vocês tem de repertório corporal como é esse acesso novo? O dia a dia de trabalho é cotidiano que permite essa preparação múltipla.

- Por não ter um coreografo residente a gente tem que além de preparar as aulas de uma forma de que o corpo tem que estar preparado para a linguagem que vier de qualquer coreógrafo que vier de qualquer lugar, acaba que o trabalho fica muito difícil, por exemplo, o primeiro trabalho do Fernando era todo articulado estava super que a gente não estava acostumado teve que soltar, pesar quadril, fazer um monte de coisa, e no segundo trabalho ele veio com uma outra coisa porque ele não tem uma linguagem muito especifica, a gente acaba sem saber o que esperar, então eu acho que é maior dificuldade encontrar a rotina que prepare a gente para o que vier

- Eu acho que não dá pra falar rotina, quando a gente fica sabendo de um nome que já tem um estilo próprio a gente já começa a trabalhar em cima dessa linguagem desse cara, isso torna nosso trabalharem mais difícil que dos outros.

- Volta pra linha da composição coreográfica...Isso! O Fernando é bem complicado de trabalhar, ele não tem uma linha, tem uma pesquisa que ele fez que viajou o mundo, ele procura estados corporais e não uma técnica, é muita imagem, improvisado é muito você consigo mesmo, e o tempo pra isso é muito pouco e era preciso 2 anos pra preparar para um espetáculo porque o tempo que a gente tem é muito curto pra toda informação nova.

- Falando assim um pouco desde o inicio a gente tem um Mário como pioneiro, ele começou com a gente, é como se fosse nosso padrinho. a gente teve esse primeiro contato com ele e pega a técnica dele como nossa. Quando eu e a Ana Carol dávamos aula dávamos com a técnica dele. Quando tivemos o contato com outros coreógrafos nos soltamos um pouco da técnica dele. Ai veio a rosinha que tem um estilo diferente de trabalhar com o corpo, Alex neural também, nós temos o estilo do Mário, aí quando vem um coreógrafo que já tivemos contato, tentamos transferir a aula pro jeitinho dele, se é um técnica mais calma diminuimos a tensão, trabalha mais alongamento, e se for o Mário nascimento a gente volta pra técnica, porque vira e mexe ele tá dando aula pra gente, e acaba que como a gente fica com o trabalho quase um ano, fica difícil trazer uma outra técnica nesse meio tempo, porque enfraquece o espetáculo em si, então de acordo com as aulas que esse coreografo dá enquanto vem, eu ou quem for dá aula, elaboramos algo parecido, não só de movimento, mais de intensão o que eu quero mexer pra descobrir o que, pra desenvolver o quê, buscando qualidade de movimento e tônus corporal que uns exigem e outros não.

- A estratégia que vocês estão usando hoje então é aproximar a aula de contemporâneo?

- Eu tive aula da pós com Bongiovani não foi muito prática e não sei como foi uma aula de contemporâneo dele e ninguém teve contato e ninguém teve contato e estamos em fase de pré estréia, e tá com o tempo corrido e nem temos tempo de fazer aula direito, mas se fosse pra fazer seria Fernanda, porque não dá pra fazer algo com ele sem conhecer, mas se eu conhecesse, aí sim eu já estaria preparando o grupo com as intensões que eu sei que ele

busca pra quando ele chegasse, já encontrasse alguma coisa meia preparada, mas eu fico tranquila porque sei que ele trabalha muito com a técnica clássica, e como todo mundo faz balé...

- E vocês acham que isso é uma estratégia satisfatória de trabalhar? Dentro do tempo tudo bem, mas se pudesse mudar, até o tempo se tivesse outro jeito de montar essa estratégia, qual seria? Se está sendo suficiente?

- Acho que varia muito de coreógrafo para coreógrafo, por exemplo, quando o Mario vem ele joga tudo a gente engole e de repente o corpo tá fazendo. Já o Fernando não, ele pode jogar que a gente não vai engolir de primeira, demoramos muito pra digerir, isso tá muito ligado à técnica dele porque ele não tem uma definida, é uma questão de experiência de estado corporal, e é muito difícil acaba que desenvolve umas coisas que alguns ainda não percebem, não se conectam. Quando ele só vem para dar aula a gente consegue se integrar mais, mas quando ele está em um processo de criação, fica tudo mais difícil, porque a gente fica naquela ansiedade de acertar, de fazer correto e aí as coisas se misturam, porque a gente perde uma visão de onde está vindo o movimento para como o movimento se realiza, sabe? Eu faço mais superficial do que 'por dentro'. Então quando tem um tempo calmo, quando ele vem sem fazer montagem e só dar aula, aí é mais interessante, porque a gente pode fazer com mais calma, a gente pode pesquisar mais como o corpo dele está se movendo para eu poder mexer o meu. Aí quando ele já vem para a montagem a gente já fica naquele desespero de pegar o movimento, decorar a sequência e acaba que fica uma coisa superficial.

- E isso é uma coisa geral?.

- Acho que também envolve compromisso, né? Quando é aula, é aula. Quando tem que montar tem que mostrar um trabalho, né? É diferente. Acho que não só um preparo para o coreógrafo que vem, mas também um preparo depois que o coreógrafo vem. Porque, se fosse pensar, já que a gente não tem um coreógrafo, já que a gente não segue uma linha, era para a gente ter aula de tudo de alongamento, flexibilidade, sei lá, aula de contemporâneo, de moderno, ser mais variado e no entanto, a gente ao mesmo tempo que não tem uma linha, a gente tem sabe? a gente fica nessa do Fernando. Antes, falando por mim, quando eu entrei aqui, era muito Mário nascimento, a Carol dava Mário. Mário nascimento no sentido de muita quarta, muito corpo forte, muito grandes os movimento, pêndulo... Então sempre tinha muito isso, esse trabalho mais corporal, mais físico mesmo. Agora já tem outra cara o trabalho. Tanto pela preparação para o espetáculo, para o coreógrafo... a gente meio que se volta para o que está sendo feito no momento, tipo as aulas são preparadas para o Fernando, pra chegar na proposta que ele quer, porque é difícil chegar a isso, é um trabalho muito complexo que tem uma teoria muito embasada "

- Essa estratégia eu acho que funciona a partir do momento que a gente conhece o coreógrafo. Vai vir o Bongiovani a gente sabe que ele trabalha com linhas mais clássicas, mas se fosse uma pessoa x, aleatória, que a gente não conhecesse o trabalho e não soubesse a forma com que ele leva a criação, acho que ia ser bem mais complicado de direcionar uma aula... teria que ser uma aula que funcionasse para tudo.

- Só entrando na questão de que fosse uma aula que funcionasse pra tudo, que deveríamos ter uma aula que funcionasse pra tudo, é mais afunilado porque o grupo êxtase de dança é um grupo de dança contemporânea, então fazemos o balé clássico com a língua corporal que o bale clássico dá, com a aula de

dança contemporânea, com o alongamento que ela dá e sua preparação física que o instrutor põe pra cada um, e eu acho que é por isso que não temos essas outras coisas...dança moderna, sapateado... Porque não é tão aberto assim, são grupos específicos para cada tipo de dança. E como a gente dança o balé e ele dá essa liberdade corporal.

- Acho que a gente tem uma boa preparação pro bailarino, temos aula de balé, condicionamento físico, contemporâneo, mas o único problema que acho é o horário que tem que ser de seis às dez, e estamos meio cansados e outra é que teve com o Fernando, foi diferente, sempre vem um coreógrafo e fica uma semana e joga aquilo ou, quando tem um contato antes, aí dá para trabalhar e depois coreografar, aí fica bom! Quando o Fernando veio ele ficou mais tempo, não ficou uma semana, ele ficou um bom tempo trabalhando o espetáculo dele. Então isso foi bom! Agora, quando um coreógrafo vem e faz um espetáculo em 3 dias e joga aí, complica, porque a gente tem que trabalhar o estilo dele e trabalhar o espetáculo... É meio difícil. Mas em termos de preparação, acho que a companhia tem uma boa estrutura.

- E como é que fica individualmente, uma situação pessoal de um coreógrafo chegar, colocar, ir embora rápido, sentem uma diferença quando fazem aula? Como funciona essa estratégia para vocês? Como vocês se viram com isso?

- Pegando o exemplo do Fernando, dá uma diferença de quando estamos fazendo uma aula e de quando está montando, e como ele normalmente fica mais tempo, uma semana, a princípio ele vai colocando mais depois vai dando uma adaptada, quem tá conectado pega aquilo pra si e para o corpo também e depois que ele vai também a gente vai estudando e fazendo a questão de limpar movimento, então a gente também vai encontrando o caminho, baseado no que entendemos pelo que está trabalhando naquele momento.

- Pesquisamos, achamos caminhos, por exemplo, o Fernando gosta do corpo da Maju, de como ela responde à movimentação dele, então ela fica como modelo de quando tenho alguma dúvida de limpeza, de como o movimento acontece, posso pegar o jeito dela e seguindo assim.

- Eu concordo com o que foi dito que a gente tem muita coisa, mas na minha opinião entendemos muita coisa, mas não dominamos quase nada. Outro dia estava montando uma dança pra minha turma que não tenho estilo de seguir determinada linha, porque eu já convivi com tanta gente que pensa diferente, com tanta cabeça doida, que acaba que eu não tenho uma linha, quanto mais coisa a gente tem, pior fica pra conseguir uma técnica.

- Quando um cara vem coreografar e fica 2, 3 dias, fica mais difícil por que temos uma bagagem de um monte de gente, é bom, mas ficam várias linhas, aí vem um que fica 3 dias, é difícil, temos que pegar o jeito dele, tirar o nosso, abraçamos isso, acostumamos assim, mas é complicado.

- Pois é, como é que você acostumou assim, como é isso? E quando tem esses conflitos no seu corpo, que o coreógrafo te pede, pessoalmente como é essa sensação?

- Pelo fato da companhia não ter um coreógrafo residente, aí sempre vem e acabamos nos acostumando. Sofremos isso duas vezes, quando vem um coreógrafo de contemporâneo e outro de danças urbanas, o Fernando tem um estilo próprio dele, de construir o movimento que é dele e se for pra dança de rua, não fica bom, já que a dança de rua é mais explosivo, enquanto o dele é mais pra ele, pra dentro, dá um nó na cabeça.

- Aprendemos a respirar fundo, na montagem, tem a dança de rua, tem o contemporâneo, igual ano passado, tiveram 3 coreógrafos diferentes, cada um com um estilo, e depois ainda tinha montagem de balé nisso. Dança um espetáculo, chegava aqui a noite fazia aula de balé, e chegava mais a noite e tinha dança de rua ainda.

- Como é pessoalmente?

- Eu tento descobrir, essa pessoa é balé mais pra cima, contemporâneo é assim, a dança de rua é mais forte, tento fazendo assim, achar uma forma, tentando, não sabendo se encaixa direito, é difícil. As coisas que eu vejo é que não dominamos nada, experimentamos tudo, mas dá pra enganar, mas dominando não.

- Hoje se o Fernando vem, ninguém não sai com o braço alongado, sabemos a artimanha da movimentação dele, da técnica que ele gosta, porem a primeira vez que ele veio, ninguém sabia como ele trabalhava, mas ele já sabia da gente, então a primeira vez dele foi uma improvisação, era livre tal, íamos movimentando, ele ia só cortando, foi aos poucos tirando, porque a primeira vez em improviso o que é que se faz? um movimento que você já conhece, aí eu fazia Mário, e ele só fazia retirar, então percebi que era só pra dar uma neutralizada, deixar o corpo só mexer, sem marca, eliminando todos os códigos que já tínhamos. Primeiro ele tentou nos deixar neutro, e não jogar o dele por cima.

- Como vocês se sentiram quando ele estava tirando?

- Muito desconfortável, e caímos na real como éramos condicionados, foi um cutucão em todos, saíamos todos destruídos, frustrados.

- O que vocês fizeram pra lhe darem com essa frustração?

- No começo percebi que não sabia fazer nada, e realmente era uma adaptação totalmente diferente, uma soltura das articulações que a gente entendia que não era, e era outra coisa, e ele procurou estudar no corpo dele antes e foi passar pro nosso, e foi tudo muito angustiante, porém bom ao mesmo tempo já que foi uma grande descoberta para todos, como ele fala – tirou a gente e colocou em outro lugar – tão difícil a terem momentos de se questionar o que eu estava fazendo ali, quem sou eu como artista, porque estou lá já que estou sofrendo tanto assim, foi um desafio. agora com essa nova montagem eu achei mais tranquilo, pois ele já buscou outro estágio corporal que a gente tinha, teve que mudar da água pro vinho, mas sabemos como controlar isso, também fazemos tanta coisa, universidade pra cá, é academia e casa...

- Em relação a vários coreógrafos, a proposta de ser pouco tempo dificulta, tem um lei de incentivo pra isso, tem um projeto que tem que ficar pronto em um determinado prazo então isso vai encurtando um pouco as apresentações, público tem alvo.

- Uma coisa que eu aprendi a lhe dar com esses tanto de gente é tentar entender o que é que a pessoa tá pensando o que ela vai ver da gente. O Fernando apontava o que tinha de ruim e corrigia, mas foi bom porque dava uma atenção diferenciada a cada um, e enfatizava a qualidade.

- O complicado é quando temos aula no mesmo dia com coreógrafos com estilos totalmente diferentes, chegando um querendo a coisa toda impecável, depois vem outro querendo que desconstruas tudo.

Além de lhe dar com o coreógrafo, lhe damos com o artista que está atrás dele, e com o ego dele, principalmente, daí vai um trabalho psicológico muito grande. e ficamos até frustrados em não alcançar o nível que esperam da gente.

- E de bom nisso tudo?

- Embora a gente tenha dificuldade de sair de um para entrar no outro, a gente já aprendeu a se desligar mais rápido, sabe? Eu acho que tem cias que não conseguiriam em tão pouco tempo se desconectar de uma forma e entrar em outra completamente diferente. Então essa facilidade de estar entrando em outros corpos, entrando em outras técnicas com agilidade... Não gastar 3 meses para poder pesquisar, pesquisar, pesquisar, pesquisar, pesquisar... Até conseguir entrar, sabe? A gente já tem essa facilidade, essa agilidade. A gente sofre, sofre... Mas vai em tempo hábil!

- Então vocês acham que ainda tem o momento que o coreógrafo chega assim e diz – não, não é por aí – e vai formatando bem o que ele quer, e usa disso que você tem pra o que ele quer?

- É interessante e enriquecedor! Ao mesmo tempo que você pode dar o que você já tem, você também aprende coisa diferentes. Não é que a gente clica e troca de código, mas uma coisa que a gente possa ter do Mário, que a gente adquiriu, a gente também pode usar para o Fernando de uma outra forma. a gente nunca perde por completo. Acho que hoje em dia o mercado também é isso. pra quem quer ser bailarino profissional e seguir alguma carreira, acho que quanto mais versátil melhor. Poder se enquadrar em qualquer companhia que quiser e ter o corpo preparado pra chegar. Ser um bailarino versátil eu acho que é interessante, ao mesmo tempo que eu acho que às vezes o que falta e que a gente tem de sobra, seria a pesquisa individual de cada bailarino para se descobrir também. Tirar um tempo para pesquisar ele como bailarino, ele como artista, o que ele quer, o que ele gosta, já que a gente tem tanta coisa, já que a gente é rico de tantas linguagens, parar também para pensar o que quer, já que tem o corpo preparado. o que eu quero, o que eu posso fazer disso... Acho que são pontos muito positivos essa versatilidade. Por exemplo o grupo corpo, é só um coreógrafo, então ele já tem uma característica... É aquilo. Se você quer entrar pro corpo você sabe que tem que ter aquele corpo, você tem que ter aquele biotipo, tem que bater aquela cabeça, tem que ter a meia ponta, entendeu? Tem que ter o corpo para entrar naquele colant... É um direcionamento mais afunilado. Eu sinto que quando tem um coreógrafo fixo, é meio que assim... Vai afunilando, e a gente que não tem, agente vai meio que abrindo.

- Pensem que essa pesquisa é um espaço para chegar nos coreógrafos e nesses outros grupos, e é uma busca pessoal minha para mostrar que não somos máquinas, de chegar cada dia e dizer pra fazer de uma forma diferente. Não, não é assim. Assim vai ter uma hora que pararemos de dançar, porque ninguém consegue lhe dar com isso.

- Entramos nesse conflito quando se fala de lhe dar com o ego dos coreógrafos, porque também temos, não somos máquina, tem coisa que aceitamos e tem coisa que não. É um período de montagem que estamos muito bem com um coreógrafo ou não.

- Sabe o que é engraçado? Às vezes a gente tentar se colocar nos dois lugares. Enquanto bailarina, eu espero muito do coreógrafo e sei também que eles esperam muito da gente. Aí chegam alguns momentos que ele precisa tirar a gente de onde a gente está e ele não tira, ele fica esperando que a gente

saia. aí quanto mais ele espera que saia e não sai, vai se distanciando, sabe? Então eu espero muito que eles tenham essa sacada de falar assim: 'não, deixa eu fazer isso aqui porque eu sei que vou ajudar ela, vou ajudar todo mundo, sei que eles vão conseguir' e também ter paciência, sabe? Principalmente saber que a gente não tem um coreógrafo fixo, a gente trabalha com vários coreógrafos, então o corpo demora um pouquinho, tem dificuldades... Até dificuldades anatômicas mesmo! O corpo não vai! Não é porque eu não quero ou tenho preguiça. o corpo simplesmente não vai! Chega uma hora que a articulação não mexe, a cabeça não gira, o braço não torce... Tem isso também, tem esse outro lado que é físico, não é preguiça! E a gente também de entender que o coreógrafo está tenso, tem responsabilidades, ele tem que fazer em tal tempo, tem que deixar pronto para tal dia, ele tem que pensar ainda em outras coisas. Então a gente também tentar dar e receber... Acho que é mútuo! dar e receber e ser paciente acima de tudo! Lembrar que estamos tratando com pessoas e não máquinas.

ANEXO VI – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ALEX NEORAL

- Pra mim já aconteceu isso, de eu chegar e falar: ‘Nossa! Essa leitura não é nada disso que eu estou fazendo, mas a leitura desse bailarino me interessa!’ Mostra uma nova cara para a coisa que eu já estou levando.
- Quando eu fui para o Êxtase com uma remontagem, existia um assunto. Então, se a gente consegue ter outras interpretações mas com aquele assunto, ou trazer novas possibilidades para aquele assunto, é bacana.
- Eu procuro enchê-los com imagens e intenções, porque assim, um abraço vai ser um abraço em qualquer aula, né? De balé, de hip hop... entendeu? Enchê-los de imagens... porque o seu abraço vai ser o seu abraço e aí eu vou conseguir ler o que você faz, né? Às vezes eu dou uma aula... no Êxtase eu comecei dando uma aula, mas como eu tenho que montar, é: se aquece e vamos montar! Muitas vezes é bacana, assim... na Cia (Focus Cia de Dança) eu dou aula, a gente vai construindo toda uma coisa desde a aula
- Você pode enxergar assim: ‘Nossa essa interpretação dele é bacana!’ E é bom para mim, porque eu estou lendo uma nova interpretação. Mas ao mesmo tempo, se você for focar no bailarino... ‘Poxa! Ela não está deixando se afetar pelo que eu estou levando.’ Entendeu? Então são situações muito diferentes.
- Para eu conhecer, eu levo uma proposta de improvisação para eu ver como eles se movem ou eu levo uma frase pronta... como eles vão fazer o meu material, né? Ou em duo, porque assim, às vezes... na São Paulo Cia de Dança aconteceu isso: eu levei uma frase. As pessoas faziam bem, não faziam... mas era assim: quem você quer e quem você não quer? Aí, em um período seguinte já não tinha... era uma Cia de 30, já não tinha uns 10. Eu comecei a ensinar um duo, aí quem de repente não foi tão bem na frase separado, se dava muito fazendo duo. Então assim, às vezes é o específico: tem pessoas que são melhores fazendo duo, outras são melhores dançando sozinhas.
- Às vezes eu levo, por exemplo, até formas repetidas que eu já fiz na minha Cia que eu sei que vão ser diferentes quando eu propuser em uma Cia nova para outro trabalho. Por exemplo: existe um trabalho da Cia que se chama “Outro Lugar” que eu comecei pegando cada um, cada bailarino meu e falei: ‘Me mostra uma sequência que você dançou em outro lugar’, aí eu mexia a sequência inteira. Então qualquer sequência que a pessoa me apresentar, eu consigo fazer isso bem... de transformar a sequência. Então ele vai fazer, mas ao mesmo tempo... mas de outra maneira. Vamos fazer uma nova, mas a gente pega essa célula e vamos fazer de outro jeito. E muda mesmo! Vira outra coisa.
- A gente pode adaptar. Já aconteceu de adaptar para alguma coisa que o bailarino consiga fazer e que até torna interessante, porque assim, o ideal... que acontece comigo, como coreógrafo para minha Cia também, eu não quero deixar o bailarino desconfortável, né? Mas ao mesmo tempo, se você trabalha na facilidade dele o tempo inteiro, que crescimento ele tem? Não se permite. Ou fala: ‘Poxa! Deixa eu ter um tempo aqui que eu vou superar e vou ganhar um conforto, né?’, e ficar à vontade com esse material, e transformar, e ceder...
- A remontagem eu acho que você traça mais rapidamente o tempo, né? Assim, de você conseguir ter uma meta: ‘Ah, eu tenho que fazer isso em uma semana!’ Você esquematiza, você separa, você afinidades corporais. Assim

aconteceu no Êxtase: de repente tinha um solo de uma menina que precisava fazer um movimento 'X', que tinha que ter uma flexibilidade no braço: passar a cabeça dentro do braço todo entrelaçado. A menina que fez esse solo, de repente nem seria a minha escolhida. Era o único solo do trabalho e quando eu montei originalmente, era um solo para aproveitar a flexibilidade da menina em questão. Era todo elástico o solo. No Êxtase, a menina que fez, só fez porque tinha esse movimento, entendeu? Então de repente, se eu ficasse mais tempo, eu poderia falar: 'Não, eu prefiro que fulana faça o solo', mas eu estava à procura daquele movimento porque ele já estava pronto.

- Esses dois meninos, especialmente, eles conseguiram se destacar bem mais na montagem, porque aí eu consegui aproveitar bastante. Inclusive o início do espetáculo era a partir de uma frase de hip hop de um menino que eu coloquei em cima da cadeira, todos sentados fazendo hip hop. Foi desse... 'Uma frase que já dançou', ele me mostrou uma frase de hip hop e eu falei: 'Vamos botar isso na cadeira, adaptando'. Então assim, além dele, já influenciou todo mundo e influenciou o trabalho. Traz um ouro, uma outra qualidade de movimento. Então, no trabalho novo, eles tiveram a oportunidade de se mostrarem mais, de ganharem mais espaço.

- No outro, assim, especialmente pro Êxtase ou para outros grupos, é... também tem isso: eu sei mais ou menos o trabalho que eles vão dar conta. Não adianta eu ver um trabalho que... sei lá... que eu sei que precisa de bailarinos mais velhos, mais maduros e eu botar para uma garotada de 15, 14 (anos), entendeu? Então assim, parte de mim tem uma noção anterior de que... para combinar, de que eles vão conseguir fazer. Então assim, esses dois meninos, para eles estarem ali, eles já estão sendo preparados para... mesmo que eles tenham um pouco de dificuldade, não tenham feito balé clássico ou jazz... o corpo esteja brigando por um pouquinho mais de desenvoltura, não só com a qualidade do hip hop, que é maravilhosa, específica e difícilíssima, mas eles estão abrindo para dançar outras coisas, eles têm o mínimo. Eu tento tirar ao máximo, mas é uma pena porque, como eu tenho tempo para cumprir, não dá para ficar uma tarde inteira em um movimento como eu fico com a minha Cia. a gente fica horas trabalhando o olhar: 'Não, é aqui! Ah não, é aqui, ó...', sabe? Tem um detalhe, né? Que eu acho que é por isso que é bacana de ter tanto tempo e ter a possibilidade de trabalhar junto. É você ir: 'Sai do grande, vem para o pequeno, para o detalhe, percebe outra coisa, e não dá para fazer isso como visitante. E você tem que deixar o trabalho apresentável, redondo em pouco tempo. E assim, sabendo que você vai sair de lá e é muito fácil mudar o trabalho, né? Porque sai o coreógrafo que não vai estar, principalmente em uma remontagem, pedindo para você, te lembrando o que é. Ou você tem uma ensaiadora um pouquinho mais atenta: 'Ó.. não! É muito isso!', ou já conhece o estilo do coreógrafo. Mas ao mesmo tempo, eram trabalhos que não eram tão rigorosos assim: 'Ah, é assim e pronto!'. Ao mesmo tempo, eu queria também trabalhar com a interpretação deles. Me interessava isso, deixar eles bem, entendeu? Então é esse equilíbrio o tempo inteiro: estar usando também do que o bailarino pode te dar. Porque não é assim... a dança contemporânea tem vertentes diferentes, que são mais rigorosas, mas também ela não balé clássico que ali é ali e todo mundo vai saber no palco. Você caiu do fouetté, você caiu do fouetté e a minha mãe sabe! Todo mundo sabe que você caiu! É muito conhecido o movimento. Dança contemporânea abre: existe um assunto, existe uma coreografia, um movimento 'X', mas você trabalha com

interpretações, você trabalha com as possibilidades. Tem um assunto... você busca dizer aquela palavra, mas a minha voz é diferente da sua, né? Então, em uma remontagem, você vai procurar vozes parecidas para já ter o movimento... tamanhos parecidos, né?

- Eu vejo uma pena de você não ter tempo de conhecer mesmo, sabe? A pessoa. Porque às vezes é isso, sabe? Tem bailarinos que precisam de mais tempo. Eles assimilam mais lento que outros. Então, muitas vezes, os que são mais rápidos, os que mostram mais rápido para você, te ganham, porque você acha que aquilo é confiança, né? Porque você não conhece, então assim, quem pegou rápido você vai querer. É tão ágil que os mais rápidos normalmente vão estar. Então, se você trabalha com multicoreógrafos, você tem que trabalhar sua agilidade para você conseguir se mostrar mais rapidamente para o coreógrafo. Se você fica um tempo... o corpo precisa de um tempo, não adianta. Isso não se ensina, né? É difícil... mas ao mesmo tempo, se você tivesse mais tempo... quer ver uma coisa que aconteceu? Eu estava na São Paulo Companhia da Dança e eu montei um trabalho. De 30 bailarinos eu escolhi 6. Cheguei a montar outros elencos, mas acabei trabalhando só com os 6. E logo depois de mim veio uma remontadora do Forsythe. Era uma remontadora que já tinha remontado esse trabalho para o mundo todo, para vários lugares e ela foi escolhendo. O nível de tensão ali era impressionante, porque todo mundo queria dançar e é chato, porque tem um clima de audição constante. Cada coreógrafo que chega... a diretora não chega no meu ouvido e dia assim: 'Escolhe fulano', é quem você quiser! Então, assim, eu fico livre e a remontadora também. Está todo mundo querendo dançar. Ela foi escolhendo e cada vez ela trocava: 'Não, agora você é do primeiro elenco e você é do segundo.' Até a estréia ninguém sabia quem era do primeiro elenco e do segundo. Porque isso acontece, infelizmente: tem bailarinos que já sabem que são do primeiro elenco e acomodam, e aí eles não vão render tanto quanto eles poderiam. Assim, é uma psicologia de pressão que faz a pessoa correr atrás se ela quer muito. É um pensamento, não estou julgando se é certo ou errado. Mas acaba que fica assim: todo mundo pronto, os 2 ou 3 elencos, todo mundo lutando por aquele lugar. Lá é um lugar bacana, que mesmo assim as pessoas são amigas, isso é mais legal ainda porque não fica um querendo o lugar do outro, mas todo mundo quer dançar. E é bom para o trabalho, todo mundo fica a fim de fazer. Eu, na minha Cia... na minha cia, com certeza, nas outras, eu tento: eu tento deixar todo mundo feliz, dentro do possível. Que todo mundo se sinta importante naquele trabalho, às vezes não consigo.

- Não sei o que toma mais tempo: você conseguir fazer o movimento... copiar o movimento ou a gente conseguir ter esse diálogo e você conseguir... a gente conseguir ter esse diálogo e achar uma coisa em comum que interessa para os dois: 'Poxa, isso que você está me dando é bacana!' Eu não sei precisar o quê que é mais rápido. Acho que depende da formação, depende como é o corpo, o treinamento dessa pessoa.

- Se eu estou trabalhando um casal... eu gosto bastante de trabalhar duo! Se eu estou trabalhando com um casal, às vezes não dei certo e o casal lá de trás conseguiu aí, ao invés de adaptar em cima desse corpo do casal que eu estou trabalhando, a gente fica buscando aquilo que eles conseguiram e aí, às vezes não sai muito do lugar, entendeu? Então, pela resolução que os corpos conseguem entre eles, isso às vezes atrapalha. Porque assim: sempre é o fator tempo! Eu tenho um tempo para fazer aquilo e conseguir a melhor performance

daquele casal. Se tem um outro aprendendo, aí é difícil! Remontagem é a mesma coisa, porque aí eu vou ter um movimento que a pessoas vai empacar e não vai conseguir fazer. Aí eu tenho que ficar... ou vou adaptar para aquele casal que vai fazer..." (fala de Alex).

- Eu gosto disso! É um poder da gente, assim, de você olhar vários bailarinos e você pegar os que você mais gosta. É bacana para o seu trabalho, mas é um risco, porque nessa de você estar olhando é o seu primeiro olhar. É quem te chamou atenção de início, mas, ao longo do trabalho, você pode descobrir preciosismos, coisas preciosas com outra pessoa. Eu fiz uma coreografia para o Bolshoi, para a Escola do Bolshoi... eles estavam se formando, e aí eu comecei com uma parte das meninas... aí a menina LÁ de trás e eu falei: 'Olha só a menina!' Tipo, ela estava mais gordinha, entrando para o Bolshoi... aí ela começava o trabalho, os professores todos ficaram impressionados, porque assim, eu dei uma injeção de ânimo nela que nenhum dos professores dava porque ela era acima do peso. Acima do peso para o Bolshoi, para a estética Bolshoi que é a do balé clássico, mas elas estavam em uma turma de dança contemporânea. Foi uma pena, porque no caso dela eu não tinha deixado ninguém substituí-la e eles falaram: 'Me fala alguém para substituir.' Aí, eu falei: 'Então, tal menina', a menina que era a preferida do Bolshoi, 'Bota ela!' Eles começaram a colocar esse menina para ser mais vezes que a menina que eu escolhi, porque eu estava longe. Essa menina começou a engordar, e aí engordou mesmo e eu não tinha como falar. Eu voltei a menina estava gorda e a outra muito boa, porque ela ficou trabalhando e o Bolshoi ficou dando estímulo para ela. Aí eu vi: 'Nossa, essa menina é boa mesmo!'. Quando eu estava lá ela não funcionou, ela não funcionava comigo, não me chamou a atenção, entendeu? Aí a gente vê também como o estímulo e o incentivo faz você crescer, né? Todo mundo precisa de estímulo.

- Eu que o que atrapalha é quando... ou que eu acho uma pena é quando o bailarino não se deixa afetar. Nem o coreógrafo se deixa afetar, nem o bailarino e nem... porque aí são escolhas: às vezes o coreógrafo vai levar uma obra e ele quer que seja aquela obra e reproduz... e é uma escolha, né? Tem coisas que são marcas e que é bacana levar: 'Vamos tentar repetir isso!' Outros, assim... como é que eu vou... com a minha vivência, com a minha bagagem... como eu vou encontrar um corpo falando aquilo e esse corpo vai responder o que eu estou pedindo, né? Então é bacana ter um encontro, ter uma troca para os dois aproveitarem. Não só o coreógrafo ficar: 'Toma a minha obra, eu vou ganhar meu dinheiro e você dança.' Tá! Você vai representar aquilo, mas como é interpretar, né? Tem o representar e o interpretar. Então, sem julgamento, eu muitas vezes gosto que as pessoas interpretem e não representem.

- Eu gosto muito quando me convidam, de ter esse momento. Acho que é uma escolha da Cia, acho que é rico. Isso pode deixar o bailarino versátil, pronto para receber estímulos diferentes e isso parte do bailarino, como eu falei, de estar aberto, de querer receber aqui e não já de estar pronto, estar rápido: 'Olha como eu vou seduzir os coreógrafos!'. Existe todo um diálogo e o quê que vai ser melhor para o trabalho... das escolhas, do momento, o quê que você está buscando. Eu não sei, assim... pra mim, eu gosto... acho sempre enriquecedor ver uma nova leitura, principalmente com outros corpos. É bacana eu ver: 'Ah, isso eu quero!', 'Ah! Isso eu não quero!', 'Ah! Essa forma de fazer é boa!' Em cias maiores, eu questiono a forma que eu trabalho: 'Eles trabalham tantas horas.', 'Eles trabalham assim, será que é bacana?' A minha

Cia não faz balé clássico... não faz. Mas ao mesmo tempo, quem olha a gente dançando fala: 'Impossível vocês não fazerem balé clássico!', entendeu? Então, é uma opção, mas a gente usa... na minha aula tem grand plié, tem tendu, tem rond de jambe, tem foundue, tem elementos de balé, mas... é isso que falei: são formas diferentes. Vamos buscar isso de... até que uma hora seja uma primeira arabesque e é isso, e vamos entrar nisso! Mas o quê que eu posso achar nele de novo? Eu acho que é isso que é investigação em dança contemporânea e, quando eu percebo que existe esse interesse, é isso que eu tento levar para quando eu vou coreografar em outro lugar. É dividir... 'Ó, meu interesse é esse. Será que interessa a vocês também?', né? Porque... ó, vai ser assim, pronto e é só mandar? Para mim, não me interessa! Eu acho que... quando eu sinto que há uma troca, pra mim deu tudo certo!