



Movimento

ISSN: 0104-754X

stigger@adufgrs.ufrgs.br

Escola de Educação Física

Brasil

Dantas, Mônica

De que são feitos os dançarinos de "aquilo..." criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea

Movimento, vol. 11, núm. 2, mayo-agosto, 2005, pp. 31-57

Escola de Educação Física

Rio Grande do Sul, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115316018003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea

Mônica Dantas*

Resumo: Este artigo propõe-se a discutir a formação do intérprete em dança contemporânea, com o objetivo de compreender como a sua participação na criação de obras coreográficas pode constituir-se um dos elementos centrais na formação desse dançarino. Para tanto, realizou-se um estudo predominantemente etnográfico, tendo-se como elemento central de coleta de informações entrevistas semi-estruturadas com dançarinos da Lia Rodrigues Companhia de Danças, quando da realização do espetáculo *Aquilo de que somos feitos*. Da análise dos dados, emergiram as seguintes categorias: do corpo treinado ao corpo disponível; pertencer ou não ao “mundo da dança”; autonomia dos dançarinos; impregnar a coreografia, apropriando-se da obra. Este estudo sugere que a participação na criação de coreografias proporciona uma experiência do corpo em movimento a qual desafia os padrões estabelecidos pelo ensino tradicional da dança, constituindo-se uma importante ação pedagógica para a formação de dançarinos.

Palavras-chave: formação de dançarinos, criação coreográfica, dança contemporânea.

Discutir a formação de dançarinos nos dias de hoje exige, em primeiro lugar, situar-se em relação à diversidade das manifestações de dança – de que dança estou falando? – na cena contemporânea. Os festivais competitivos de dança realizados no Brasil, dos quais o Festival de Joinville é o mais conhecido, são um exemplo dessa diversidade. Em 2004, as inscrições para esse festival eram divididas em sete gêneros: balé clássico de repertório, balé clássico, dança contemporânea, jazz, dança de rua, danças populares e sapateado. No entanto, os festivais com-

* Professora da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Mestre em Ciências do Movimento Humano
Doutoranda em Estudos e Práticas Artísticas pela Université de Québec à Montréal

petitivos de dança são apenas uma das instâncias – e das mais polêmicas – que legitimam a dança artística no Brasil. Festivais e mostras não-competitivos, como o Panorama Rio Arte de Dança (Rio de Janeiro), o Conexão Dança (Região Sul) e o Dança Brasil (Rio de Janeiro/Brasília), voltados especificamente para a dança contemporânea, constituem outras instâncias de difusão e legitimação da chamada dança cênica, realizada para ser apreciada e consumida como produto artístico.

Essa concepção da dança como arte segue a proposição de Schaeffer (apud Arbour, 1999), que apresenta uma visão pragmática da arte, distanciada de todo projeto normativo. Segundo Arbour (1999), trata-se de observar o funcionamento das fronteiras da arte, em vez de tentar fixar normas internas, o que resolveria a questão de saber se aquilo que é bom ou ruim é arte ou não. Assim, é arte o que é nomeado como tal, seja pelos artistas, pelos *experts* ou por uma certa comunidade. A questão do “valor” das obras não pertence à delimitação do campo artístico, mas sim à análise da relação que nos liga às obras. O artista terá determinado o que é arte, mas será necessário que uma comunidade inteira o acompanhe. Desse modo, no âmbito da dança, as associações de classe, a mídia e a crítica especializadas, os programadores de teatros, os curadores de festivais, bem como o público e a comunidade artística constituem algumas dessas instâncias legitimadoras.

Neste artigo, proponho-me a discutir a formação do intérprete em dança contemporânea, com o objetivo de compreender como a sua participação na criação de obras coreográficas pode constituir-se um dos elementos centrais na formação desse dançarino. Essa questão me interessa desde que, em 1986, passei a integrar o Grupo Haikai, um coletivo de dançarinas em que a criação coreográfica era uma tarefa compartilhada por todas. Minhas primeiras reflexões sobre o tema foram esboçadas na minha dissertação de mestrado e tomaram fôlego a partir das investigações efetivadas para a realização de meus estudos de doutorado. Desse modo, as proposições aqui articuladas referem-se a uma análise parcial das informações coletadas para a realização da minha tese junto aos dançarinos e à coreógrafa da Lia Rodrigues Companhia de Danças, durante a realização do espetáculo *Aquilo de que somos feitos*.

Possíveis definições em dança contemporânea

Não existe consenso para uma definição de dança contemporânea, e o termo pode crevestir inúmeras formas de dança.

Em geral, este termo é utilizado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje as quais não se enquadram nas classificações tradicionais, como balé¹ e dança moderna.² Historicamente, identificam-se, em coreógrafos como o norte-americano Merce Cunningham,³ na dança pós-moderna⁴ e na dança-teatro de Pina Bausch,⁵ algumas das matrizes conceituais e técnicas da dança contemporânea. Desse modo, os trabalhos mais recentes da geração da dança pós-moderna norte-americana; a *nouvelle danse* européia; a dança-teatro, o butô⁶ japonês e seus seguidores no Ocidente; e as criações brasileiras, latino-americanas e africanas que buscam uma identificação com a cultura local podem ser designadas como dança contemporânea. Por outro lado, essa denominação consolidou-se nos anos 80 e já viu surgir alternativas como *danse d'auteur* e *nouvelle danse* nos países de língua francesa, *new dance* na Holanda, nova dança em Portugal e no Brasil, além de termos mais específicos, como vanguarda pós-bauschiana (Lepecki, 1998). Autores como Lepecki,

- 1 O balé surgiu nas cortes italianas e francesas nos séculos XVI e XVII. O ensino do balé foi sendo sistematizado a partir da criação da Academia Real de Dança e Música por Luís XIV, em 1661, e segue princípios como a verticalidade, a projeção dos movimentos, o *en dehors* (rotação externa da articulação coxo-femural), o tronco como eixo bastante rígido.
- 2 A dança moderna surgiu no início do século XX, tendo como fim fazer da dança uma arte do seu tempo. Sem estabelecer um sistema universal de criação, interpretação e ensino em dança, como no caso do balé, a dança moderna estruturou-se a partir de diferentes métodos, instaurando diferentes poéticas.
- 3 Merce Cunningham (1919). Coreógrafo norte-americano que em 1952, cria seu próprio grupo, trabalhando por muito tempo em parceria com o músico John Cage. Seus princípios estéticos são: o movimento é expressivo para além de toda intenção; a dança é movimento, não emoção; o acaso regula as relações entre música, elementos cenográficos, luzes e movimento; o abandono da centralização e da hierarquização do espaço cênico; o espaço é fragmentado e as ações cênicas são múltiplas e simultâneas.
- 4 A dança pós-moderna é um movimento norte-americano que teve início nos anos 60, a partir da experiência de um grupo que realizava *performances* na Judson Church, uma igreja presbiteriana de Nova Iorque. Os pós-modernos colocaram em questão os valores e as práticas da dança – seja balé ou dança moderna – realizada até então, procurando abolir sua espetacularidade, aproximando-a de práticas de movimento cotidianas.
- 5 Pina Bausch (1940, Alemanha) estudou dança moderna na Alemanha e nos Estados Unidos, e, desde 1973, dirige o Wuppertal Tanztheater, onde vem desenvolvendo seu trabalho conhecido como dança-teatro. A coreógrafa afirma ser esta uma forma ligada tanto ao teatro quanto à dança, na qual as técnicas de dança são utilizadas não com o intuito de produzir o movimento dançado, mas sim para controlar a emoção e dissociá-la do gesto.
- 6 O butô é uma dança de origem japonesa, surgida no final da década de 40, que questiona tanto os valores tradicionais japoneses quanto os padrões de modernidade impostos pela americanização que começava a emergir com o final da Segunda Guerra Mundial.

(1998, 1998a) e Louppe, (1996, 1997) tentam identificar traços em comum para as manifestações de dança surgidas na segunda metade dos anos 90, as quais já estariam deliberadamente esquivando-se da denominação dança contemporânea.

De toda forma, para compreendermos esse fenômeno múltiplo chamado dança contemporânea, podemos seguir um entendimento similar ao proposto por Cauquelin (apud Arbour, 1999), para quem a arte contemporânea tem por singularidade embaralhar os limites tradicionais das técnicas, das ciências, do político e da ética. Nesse caso, a arte contemporânea participa de algo que era concebido até então como extra-estético; e como isso foi colocado à mostra pelo artista, torna-se diretamente provocador e também revelador de circunstâncias que afetam a sociedade. “Estamos longe da afirmação de que a arte mostra/constrói um mundo novo; não é um mundo novo que é mostrado, é aquele mesmo mundo onde nos encontramos e que o hábito nos impede de perceber”. (Arbour, 1999, p. 74)

Sendo assim, poderíamos expandir a idéia de dança contemporânea para a de cena contemporânea, uma vez que muitas das produções coreográficas realizadas a partir dos anos 90 provocam a diluição das fronteiras entre disciplinas artísticas como o teatro, a dança, a *performance*, as artes visuais, as artes midiáticas, o cinema, o vídeo e a música. Do mesmo modo, essas produções utilizam-se de referências técnicas, criativas e temáticas, pertencentes a diferentes contextos representacionais, como o tradicional, o moderno, o clássico, o popular, o folclórico, a cultura de massa, etc. A partir desses pontos de vista, poderíamos expandir a idéia de dançarino contemporâneo para a de intérprete ou *performer*, uma vez que esses artistas são solicitados a atuar de maneiras diversas, segundo o contexto de cada coreografia.

Existe, portanto, uma modificação do papel do dançarino; pois, em dança contemporânea, os coreógrafos tendem a solicitar de seus intérpretes desde a participação nos processos de criação até atuações atléticas virtuosíssimas, passando por sutis alterações de estados de corpo e nuances interpretativas. Nesse sentido, Lepecki (1998) ressalta as novas “funções” dos dançarinos contemporâneos, destacando o seu papel como co-criadores:

O corpo do dançarino não é mais o receptáculo da vontade-em-movimento do coreógrafo. Atualmente, o coreógrafo de vanguarda espera mais; ele exige que o dançarino seja o intermediário. O corpo do dançarino se transforma de receptáculo mimético a uma extensão ativa do corpo do coreógrafo. O dançarino deve

aprender a escutar, a olhar, a transpor o real para o interior da sala de ensaio. Ele deve saber como reescrever este real a fim de fornecer ao coreógrafo, não mais uma matéria primeira, mas já um “arranjo artificial”. A matéria para a composição já está composta. A tarefa do coreógrafo consiste então em extrapolar esta matéria e encontrar uma lógica que lhe sirva melhor, sem deixar de preservar a pureza de sua essência. (p. 186)

Esses novos papéis do intérprete em dança contemporânea solicitam novas abordagens para sua formação. Assim, tal formação passa pelo estudo de diferentes técnicas de dança e de outras práticas corporais (esportes e lutas, técnicas teatrais, práticas em educação somática,⁷ entre outras), pelo trabalho com diferentes coreógrafos e pela autoria e co-autoria de obras coreográficas. Diversos autores (Davida, 1993; Dantas, 2004; Fortin, 1996; Fortin, Long e Lord, 2002; Foster, 1997; Louppe, 1996, 1997; Lepecki, 1998) abordam essas novas circunstâncias de formação de dançarinos contemporâneos. Uma parte dessa discussão centra-se na assimilação de diferentes técnicas de movimento e no trabalho com inúmeros coreógrafos como a base de formação, prática esta que engendraria corpos ecléticos (Davida, 1993), híbridos (Louppe, 1996) ou corpos de aluguel (Foster, 1997). Autores como Fortin (1996) e Fortin, Long e Lord (2002) abordam as novas tendências pedagógicas que incorporam diferentes práticas somáticas às técnicas de dança mais convencionais. Apenas recentemente, iniciaram-se as discussões sobre o papel da criação artística como elemento formador do intérprete.

Decisões metodológicas

Os propósitos deste estudo conduziram a uma investigação qualitativa, de caráter predominantemente etnográfico. Utilizando-me de “estratégias” e instrumentos de coleta de informações oriundos da pesquisa etnográfica – observação participante e entrevistas – busco compreender as relações entre os processos de criação e manutenção de obras coreográficas e a formação de intérpretes em dança contemporânea.

A escolha da Lia Rodrigues Companhia de Danças deu-se por diferentes motivos, dentre os quais destaco o fato de que

⁷ A educação somática é uma disciplina em emergência, que se constitui a partir da reunião de diferentes práticas de educação pelo movimento, tais como os métodos desenvolvidos por Matias Alexander, Moshe Feldenkrais, Irmgard Bartenieff, entre outros. De um modo geral, esses métodos desenvolvem um trabalho de refinamento da sensação e da percepção do movimento com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo.

suas obras coreográficas são reconhecidas pela crítica, pelo público e por seus pares como criações em dança contemporânea e são apresentadas em circuitos de difusão da dança cênica no Brasil e no exterior. Por outro lado, acompanho o trabalho dessa coreógrafa desde 1993. Tive também a oportunidade de participar de *workshops* de composição coreográfica ministrados por Lia Rodrigues, em que pude conhecer seus métodos de criação em dança, baseados na participação e na estreita colaboração dos dançarinos.

Meu trabalho de coleta de informações junto à Companhia deu-se durante os ensaios preparatórios para a apresentação do espetáculo *Aquilo de que somos feitos* em São Paulo. As observações dos ensaios começaram no Rio de Janeiro, no local onde a Companhia trabalha normalmente, e continuaram em São Paulo, no local onde o espetáculo foi apresentado, ou seja, em três andares ou mezaninos que constituem uma parte das instalações do Instituto Cultural Itaú, onde estava sendo realizada a exposição de artes visuais “Anos 70: Trajetórias”. Durante esse período, realizei entrevistas com nove dançarinos e com a coreógrafa, e utilizei um diário de campo para registrar minhas impressões. Para este artigo, trabalhei com sete entrevistados: a coreógrafa e seis dançarinos (Amália Lima, Jamil Cardoso, Marcela Levi, Marcele Sampaio, Micheline Torres e Rodrigo Maia).⁸ A escolha desses intérpretes deu-se em função de seu tempo de permanência na Companhia (de 6 a 2 anos, na época da realização do trabalho de campo) e de sua participação na criação de um ou mais espetáculos de Lia Rodrigues. Utilizei também, como documentos auxiliares, programas de espetáculos, material de divulgação da Companhia, matérias publicadas na imprensa escrita e artigos da crítica especializada. As entrevistas foram gravadas e transcritas na íntegra, e analisadas a partir da identificação de unidades de base e da posterior elaboração de categorias para análise e interpretação.

A fim de situar o leitor no contexto da Companhia e da obra coreográfica que servem de base para a presente reflexão, apresento uma descrição do “cenário” onde realizei minha coleta de informações: a companhia Lia Rodrigues de Danças, o espetáculo *Aquilo de que somos feitos* e os seus intérpretes. Num segundo momento, discuto as categorias que emergiram da análise e da interpretação dos dados.

8 Com o consentimento dos entrevistados, decidi desvelar suas identidades.

O Cenário

A Lia Rodrigues Companhia de Danças

A Companhia foi criada por Lia Rodrigues em 1990, na cidade do Rio de Janeiro. Desde o seu início, Lia Rodrigues desenvolveu suas coreografias a partir de processos de criação que incluem o estudo detalhado do gesto e do movimento; o engajamento do dançarino como co-criador; e uma relação minuciosa com o tempo cênico, mediante o trabalho detalhado de estruturas rítmicas, incluindo o uso não só da música, como também da palavra pelos intérpretes. Outra característica da trajetória dessa coreógrafa é uma continuidade poética entre as obras, o que se traduz em uma continuidade de métodos e de material coreográfico de uma obra para outra. Esse é caso, por exemplo, de *Gineceu* (1990) e *Ma* (1993), em que o universo feminino e a maternidade perpassam a criação das duas coreografias. Algo semelhante ocorre entre *Ma* e *Folia I e II* (1996, 1998): o estudo das parlendas está presente em *Ma* e em *Folia I e II*, sendo que, nas duas últimas obras, as parlendas tornam-se um dos principais elementos a estruturar a coreografia.

De 1997 a 2001, a Lia Rodrigues Companhia de Danças recebeu apoio financeiro da Secretaria das Culturas da Prefeitura do Rio de Janeiro, por meio do programa de subvenção à dança, o qual beneficiou outros nove grupos da Cidade. Esse programa ajudou a Companhia a dedicar-se, durante quase dois anos, à criação de *Aquilo de que somos feitos*, que estreou em 2000 no Rio de Janeiro e tem tido uma longa carreira, percorrendo várias capitais e cidades brasileiras, e apresentando-se também na Europa e nos Estados Unidos.

Aquilo de que somos feitos: o avesso do corpo, o avesso do mundo

Aquilo de que somos feitos segue dois eixos: uma pesquisa sobre a materialidade do corpo, do tempo e do espaço – o que eu chamo de avesso do corpo – e um conjunto de questionamentos e de denúncias sobre o mundo contemporâneo, formulados em forma de dança – o que eu chamo de avesso do mundo.

Na primeira parte do espetáculo, corpos nus criam formas dispersas por entre o público. Lia Rodrigues conta que, durante a criação da coreografia, pedia aos dançarinos que experimen-

tassem posições e seqüências em que o corpo parecia estranho, esquisito, bizarro: “[...] era um coisa muito íntima, essas posições estranhas, às vezes nos ensaios dava nojo, pareciam frangos, pareciam *aliens*” (Rodrigues, 2001, p. 3). Uma das perguntas que ela fazia aos dançarinos era esta: “Como o corpo pode virar uma coisa que não estamos acostumados a ver?” Para provocar esse estranhamento, a coreógrafa e seus colaboradores trabalharam também sobre a temporalidade, propondo uma dilatação do tempo de observação dos corpos. Lia Rodrigues desejava encontrar o tempo necessário para que o olho do espectador pudesse perder suas referências quando olhava para esses corpos.

Interessava-me trabalhar o tempo. Você fala a mesma palavra várias vezes, ela perde o sentido. Com o olho, acontece a mesma coisa: como o olho perde o sentido? Eu cronometrava qual o tempo para o meu olho perder o sentido olhando aqueles corpos. Eu estava interessada num outro tempo, o da qualidade da informação, um tempo mais alargado, eu pensei em dar algo para quem está assistindo. Tem sempre que acontecer algo? [Esse tempo era necessário] para que o público pudesse criar o que deseja nesses corpos. (Rodrigues, 2001, p. 12)

A utilização do espaço também é emblemática: não há separação entre o público e os dançarinos, e as pessoas podem circular pela sala. Uma das influências importantes nessa operação de descentralização do olhar foi a obra da artista brasileira Lygia Clark.⁹ Em 1998, a Companhia foi convidada a fazer a abertura da Retrospectiva da obra de Lygia Clark, no Museu do Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Segundo Lia:

A experiência com a obra de Lygia Clark levou a companhia a perseguir uma nova forma de trabalho, algo ligado à improvisação, uma mistura de dança e performance, que é uma espécie de liberdade estudada. Queríamos enfatizar o viés político, com um sotaque dos anos 70, a simbologia de transgressão e revolta daqueles anos. Mas também queríamos apresentar o corpo sem artifícios, por isso todos aparecem nus criando novas formas, brincando com imagens. (Rodrigues, apud Pavlova, 2000, p. 12)

Os dançarinos nus, que, no começo do espetáculo, se transmutam em formas insólitas que secretam uma estranha beleza, tornam-se seres humanos sem identidade, nivelados pela exposição de seus corpos enfileirados em posições estáticas e por sua transformação em carne, quase em cadáveres: corpos empilhados uns sobre os outros, que tremem de tempos em tempos.

9 Durante os anos 60 e 70, Lygia Clark começou a produzir obras que exigiam a participação do público e a abolição definitiva da distinção entre o espaço da obra e o espaço real.

Eu ficava olhando aquelas fotos com pilhas de corpos do Kosovo, com pilhas de presos assassinados no Carandiru, com filas de corpos de sem-terra assassinados em Eldorado dos Carajás e não conseguia sentir mais nada. Mas eu preciso sentir, nós precisamos, para poder dizer, fazer alguma coisa. Tenho que me importar para poder passar este sentimento aos meus filhos. [...] e depois ir ao ensaio, ficar horas discutindo e aprimorando um movimento de mão. Este conflito entre o real e a arte e para o que ela serve está no centro desse trabalho (Rodrigues, apud Lopes, 2000, p. 10. [Ou ainda] fazer dança no país, no mundo, muda alguma coisa? Isso faz o que para o mundo? Qual a importância de fazer dança? (Rodrigues, 2001, p. 3)

A cena descrita anteriormente serve de transição à segunda parte do espetáculo, em que os dançarinos retornam vestidos para executar movimentos ritmados por uma música que lembra paradas militares. Eles gritam palavras de ordem – “Peace”, “O povo unido jamais será vencido” – e *slogans* publicitários – “Nikkon-Sakê-Picachu”, “Porque eu mereço” –; divertem-se, cantam e dançam em círculo; e finalizam o espetáculo com uma marcha em que sussurram “*Hay que endurecer, pero sin perder la ternura jamás*”.

A criação dessa segunda parte teve como ponto de partida a idéia de *slogans* que colam no corpo. Segundo Lia Rodrigues, o trabalho foi desenvolvido “[...] a partir da memória imediata do que nos vinha à mente ao longo dos ensaios. Tem um pouco de cada um no espetáculo” (Rodrigues, apud Riani, 2000, p. 5). Assim, há uma hibridação de passos de balé; de movimentos cotidianos; de gestos conotados (como, por exemplo, um braço elevado com um punho serrado); de movimentos de caratê; de maneiras de se dançar numa festa ou de dançar como os ídolos populares, como Michael Jackson, Gretchen ou o grupo É o Tchan. Enfim, inúmeras referências gestuais que se misturam aos *slogans* falados, mas que não funcionam como traduções dessas palavras.

A formação dos intérpretes de *Aquilo de que somos feitos*

Na época em que realizei a coleta de informações, a Lia Rodrigues Companhia de Danças era formada por 11 pessoas: a coreógrafa, cinco dançarinas, dois dançarinos e três dançarinas estagiárias. Como referido anteriormente, para este artigo, utilizarei as entrevistas realizadas com seis intérpretes: Amália, Jamil, Marcela, Marcele, Micheline e Rodrigo.

A formação desses intérpretes é diversificada, variando de uma formação mais tradicional em dança a uma formação inicial

em teatro e em expressão corporal. Entre as mulheres, Amália, Micheline e Marcele apresentam sólida formação em dança. Micheline começou a praticar balé aos quatro anos de idade e, desde então, não interrompeu seus estudos em dança, tendo interpretado papéis de destaque do repertório clássico, como Giselle e Don Quixote. No final da adolescência, começou a praticar dança contemporânea e decidiu estudar filosofia. Um pouco mais tarde ingressou na faculdade de teatro. Amália também estudou dança desde a infância (a partir dos cinco anos de idade), num estilo mais próximo à dança criativa¹⁰ e ao jazz,¹¹ na escola onde realizava seus estudos regulares. Na adolescência, começou a estudar balé e, logo depois, dança contemporânea. Marcele, que durante a infância havia praticado balé e jazz, e na adolescência havia parado de dançar, retoma seus estudos em dança e consolida sua formação na Escola Angela Viana, onde o ensino das danças moderna e contemporânea e do balé é embasado em uma visão particular do corpo em movimento, proveniente de práticas somáticas diversas. Micheline ingressou na companhia em 1997; Marcele, em 1999; e Amália, em 2000.

Seja no Brasil ou em outros países sul-americanos, como a Venezuela e a Argentina, quanto nos países norte-americanos e europeus, as famílias de classes média e alta incentivam suas filhas a praticarem dança durante a infância e a adolescência, enfatizando-se a aprendizagem do balé. Esse estilo tende a reforçar determinadas qualidades, como a graça, a leveza, a delicadeza, a disciplina, a boa postura e o alinhamento corporais, atributos ainda hoje presentes e desejados em certos “modelos de feminilidade” (Foster, 1997; Fauce, 2000). Por outro lado, a maior parte das companhias de dança contemporânea no Brasil e no exterior possui intérpretes com sólida formação em balé. Ter sido bailarino clássico não é um fator de discriminação em dança contemporânea, desde que o indivíduo seja capaz de atender às diferentes solicitações do coreógrafo e de cumprir suas funções como intérprete e *performer*.

10 A dança criativa é um método de ensino em dança que não tematiza uma técnica específica, mas que aborda os fundamentos do movimento: espaço, tempo, ritmo, forma e dinâmica.

11 O jazz é uma forma de dança que se originou da hibridação das danças e músicas africanas e européias nos Estados Unidos. Durante a década de 20, a dança jazz foi absorvida pelo *show business* e gradualmente foi-se transformando em técnica e estilo codificados, assumindo influências do balé e da dança moderna.

No caso dos homens que integram a Companhia, a formação em dança começa a partir da idade adulta. No Brasil, geralmente há uma série de dificuldades e preconceitos em relação à prática da dança masculina, principalmente em se tratando do balé e das danças moderna e contemporânea, por estarem ainda tão relacionadas a esses estereótipos femininos. Ao entrarem para a Companhia – Jamil em 2001 e Rodrigo em 1999 –, ambos já possuíam longa experiência em teatro, com destaque para a prática do teatro físico.¹² Jamil destaca que o trabalho de professores como Moacir Góes, no Rio de Janeiro, influenciado pelas abordagens de Stanislavsky,¹³ foi uma das principais referências da sua formação. O ingresso no curso de teatro da UniRio possibilitou o aprofundamento dessas experiências, em função do trabalho desenvolvido com um grupo que pesquisava as possibilidades de construção de personagens mediante a elaboração de partituras de movimento, buscando estruturar a cena teatral a partir do corpo e da gestualidade dos atores. Jamil começou a estudar dança na Escola de Angel Vianna com o propósito de aperfeiçoar seu trabalho em teatro: “Eu comecei fazendo teatro, na verdade eu nem tinha pretensão de começar a dançar, eu estava procurando um trabalho de corpo para me auxiliar no trabalho de pesquisa de gesto no teatro” (Cardoso, 2001, p. 1). A partir de então, ele concluiu o curso técnico de formação de bailarino – dança contemporânea – na Escola Angel Vianna e iniciou sua carreira em dança.

Rodrigo também optou por aperfeiçoar sua formação teatral mediante o estudo de técnicas de teatro físico. Ele situa sua experiência com Massud Saidpur como fundamental, pois esse artista, que trabalhou com Jerzy Grotowski,¹⁴ desenvolveu um método baseado em um intenso treinamento físico e vocal, que “desperta” o corpo e coloca-o em um “estado de alerta”, intensificando a presença cênica do intérprete. Antes de ingressar na Companhia, Rodrigo havia feito dois meses de aulas de dança contemporânea.

12 Teatro físico designa um conjunto de manifestações teatrais que têm em comum uma abordagem do trabalho do ator centralizado nos aspectos físicos – em particular o corpo e a voz. O teatro físico utiliza uma variedade de estilos, técnicas e linguagens, como a mímica, o circo, a dança, as artes marciais e rituais, e todos os seus desdobramentos.

13 Constantin Stanislavski (1863-1938), encenador e teórico russo, desenvolveu o Método das Ações Físicas.

14 Jerzy Grotovsky (1933-1999), polonês, desenvolveu uma abordagem particular do trabalho do ator, incorporando influências das práticas teatrais tradicionais do oriente.

Marcela, que integra a companhia desde 1995, possui uma formação inicial em expressão corporal.¹⁵ A expressão corporal pode ser praticada com fins educativos, terapêuticos ou artísticos. Neste caso, pode ser utilizada como auxiliar na formação de dançarinos e atores ou como estilo próprio de criação e apresentação artística. Esse foi caso de Marcela, cujo trabalho com a professora Rossela Terranova resultou em *performances* e intervenções realizadas em ruas e parques da cidade do Rio de Janeiro. Assim como Jamil, Marcela também conclui o curso técnico de formação de bailarino – dança contemporânea – na Escola Angel Vianna.

De que são feitos os dançarinos de *Aquilo*

A seguir, discuto quatro categorias relacionadas à criação coreográfica e à formação de intérpretes em dança contemporânea: do corpo treinado ao corpo disponível; pertencer ou não ao “mundo da dança”; autonomia dos dançarinos; impregnar a coreografia, apropriando-se da obra. Embora apresentadas separadamente, essas categorias são interdependentes. Com elas, espero traçar argumentos que sustentem a importância da participação em processos de criação coreográfica para a formação de dançarinos. Nesse sentido, minha intenção é privilegiar o ponto de vista dos intérpretes de *Aquilo de que somos feitos*.

Categoria 1: do corpo treinado ao corpo disponível

Se nem todos os intérpretes da Companhia possuem uma formação inicial em dança, todos possuem um corpo treinado, exercitado, trabalhado por diferentes técnicas e sistemas de movimento. Para Lia, a coreógrafa, isto é fundamental: é dever do intérprete manter-se em forma, para que ele esteja disponível para a realização do trabalho coreográfico. Isso se constitui também como um princípio para o funcionamento da Companhia, conforme destaca Lia:

Tem uma coisa muito clara de funcionamento, no sentido de hora de trabalho, de disciplina. A minha formação é assim: a gente tem que ter aula de dança. Você estava no dia em que eu dei uma dura, porque ninguém fazia aula? Para mim, isso é uma imaturidade muito grande... você vê, eu estou pagando para que eles façam aula... acho incrível que um bailarino não faça aula. (Rodrigues, 2001a, p. 3)

15 A partir dos anos 70, a expressão corporal se desenvolveu e se afirmou como uma prática que utiliza-se de técnicas de intervenção provenientes da dança, da mímica e de certas abordagens da interpretação teatral.

Neste episódio referido por Lia, a Companhia retomava os ensaios depois de três semanas de pausa, e eles trabalhavam sobre uma sequência específica da coreografia. Lia destacava que suas correções referiam-se sempre aos mesmos problemas: falta de precisão e de limpeza na realização dos movimentos. Mais de uma vez, ela chama a atenção para a necessidade do treinamento diário, para que os dançarinos pudessem responder com acuidade às suas solicitações:

Eu tenho a impressão que vocês têm que correr atrás de ficar em forma: isso é dança, a gente precisa do corpo. Senão fica difícil pegar o trabalho. Isso é uma preocupação de vocês, vocês têm que estar com o corpo pronto para o que a gente vai trabalhar. Têm que estar em forma, não importa a técnica que vocês querem fazer; sinto vocês pesados; tem que ter um tempo para vocês se treinarem. É uma preocupação que deve vir de vocês, não de mim; vocês sabem que teatro, dança, música tem que ter treinamento. (Rodrigues, apud Dantas, 2001, p. 9)

Não tenho por propósito, neste artigo, discutir a questão específica do treinamento do dançarino contemporâneo, mas é necessário especificar que este é constituído de práticas diversas e, dentro de uma mesma companhia, ele não é homogêneo: os dançarinos fazem suas escolhas pessoais. Em geral, o treinamento dos dançarinos entrevistados passa pela realização de uma aula de dança – aulas de balé são as preferidas, mas há os que elegem as danças moderna e contemporânea – e pela prática de técnicas somáticas, além da participação nos ensaios da Companhia.

De uma forma bastante rápida, podemos dizer que as aulas de dança têm por objetivo a aprendizagem e o aperfeiçoamento de coordenações indispensáveis à realização do gesto dançado, bem como a manutenção regular do sistema proprioceptivo do dançarino (Coulin-Praud, 2000). Já as práticas somáticas proporcionam um trabalho voltado especificamente para o refinamento sensorial, incidindo principalmente sobre a propriocepção, permitindo desenvolver novas formas de aprendizagem e assimilação do movimento (Fortin, 1996; Fortin, Long e Lord, 2002).

É importante ressaltar que, em dança contemporânea, normalmente os coreógrafos não têm a preocupação em estabelecer um sistema próprio de treinamento e em codificar uma técnica que servirá de base para a criação coreográfica, como é o caso da dança moderna e do balé. O que se espera do dançarino, conforme já ressaltado, é uma disponibilidade corporal que lhe permita atuar como colaborador nos processos de criação e interpretação coreográfica. Assim, ele extrapola a função de reprodução de um determinado estilo coreográfico e pode tornar-se atuante na elaboração de linguagens coreográficas.

Esses são alguns dos motivos que me levam a acreditar que a participação nos processos de criação coreográfica é um dos elementos centrais na formação de dançarinos contemporâneos. Para Coulin-Proud (2000), as práticas de criação em 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” (p. 150).

Nesse sentido, os dançarinos também destacam o trabalho com a Companhia – tanto os processos mais específicos de criação quanto os ensaios e as apresentações – como parte importante da sua formação.

Micheline fala num exercício constante de “descoberta” que a experiência na Companhia proporcionou-lhe:

Quando você faz um espetáculo muito tempo, você não pode achar que já sabe tudo do espetáculo, senão é uma cilada, ele fica monótono, então você tem que estar sempre descobrindo coisas novas. No meu solo, eu coloquei uma regra para mim: eu tenho sempre que criar uma parte nova no meu solo, eu tenho sempre que improvisar, eu tenho um tempo certo, eu sei que eu tenho 3 segundos para improvisar numa determinada parte. E o espetáculo foi se transformando e vai se transformando: você tem certas coisas determinadas, você sabe que tem que ir daqui até ali, que você tem que falar isso, mas o meu motor é que eu tenho que estar sempre criando uma coisa nova, o meu trabalho é esse, tem que estar sempre descobrindo, e sempre tem coisas para descobrir. E às vezes você se surpreende, por exemplo, as seqüências já estão inscritas no meu corpo, e então um dia eu fiz uma cabeça diferente e eu mesma notei, na hora, que eu fiz essa cabeça diferente e aquilo me tirou do lugar e depois eu voltei e então tem esse jogo: você faz uma coisa diferente e você se dá conta: isso é novo! Você vai lidando com isso na cena, o que não pode é parar e se você está no ensaio, você não pode estabilizar, na sua criação, você não pode parar. Eu tenho que estar sempre fazendo coisas e criando. E é assim em cada ambiente da minha vida, em aula, por exemplo, você não pode se entediar numa aula de balé clássico, só porque você já fez 11 anos desta técnica! Você tem que estar sempre descobrindo: eu posso fazer com uma qualidade diferente, eu posso agora pensar na mão, no antebraço e agora nos detalhes. Porque é assim, minha profissão é essa, eu estou sempre atenta e procurando estar viva. (Torres, 2001, p. 20-21)

Jamil ressalta a importância do trabalho na Companhia para a sua formação profissional e pessoal:

Acho que arte se aprende assim, acho que a gente tem que freqüentar escolas, acho que a gente tem que ter formação, mas acho que a arte se aprende fazendo arte e eu acho que a gente aprende com o artista. Então, eu acho que os profissionais são formados pelos ambientes em que eles trabalham, muito mais do que pelas escolas que eles freqüentam. Acho que é no trabalho que a gente aprende mesmo.

E eu acho que eu estou sendo formado por ela, pela Lia. E acho que eu aprendo até a ser profissional, aprendendo a lidar com dinheiro, aprendendo a lidar com o trabalho, aprendendo a lidar com as pessoas, aprendendo a lidar com a Lia, aprendendo a me relacionar. (Cardoso, 2001, p. 20)

Categoria 2: pertencer ou não pertencer ao “mundo da dança”

A questão de pertencer ou de não pertencer ao “mundo da dança” aparece de forma interessante nas entrevistas. Conforme já ressaltado, as mulheres da Companhia, com exceção de Marcela, possuem uma formação tradicional em dança. Micheline é um exemplo de pertencimento ao mundo da dança, com sua trajetória – praticamente toda a sua vida – dedicada à dança, pois, como vimos, começou as aulas de balé aos quatro anos de idade, nunca parou de dançar, dá aulas de dança e realiza trabalhos próprios como coreógrafa, independentemente da atuação na Companhia. Mas isso não significa que seus interesses restrinjam-se à dança, pois ela estuda filosofia e teatro na Universidade, muito embora consiga fazer convergir as diversas experiências em elementos para sua dança:

[As experiências] vão-se inscrevendo no meu corpo e então não tem mais como se desfazer delas, você vai somando. Como vai somando no corpo, o corpo que eu digo é no pensamento todo, no pensamento da ação, porque se eu penso, se eu leio os livros que eu leio, tudo isso faz a minha dança ser diferente, não tem separação. [...] É preciso afastar essa idéia de que movimento e pensamento têm separação, o que você pensa influi no seu movimento, o que você move influi no seu pensamento [...] Eu posso me movimentar, eu tenho uma história de movimento no meu corpo, mas eu posso transformá-la, desenvolver essa história de movimento e quando eu leio coisas de física quântica, que eu estou lendo agora, eu penso muito sobre isso, me abrem novas perspectivas e eu fico transpondo isso para a coreografia e o movimento. (Torres, 2001, p. 14)

Examinando a trajetória de Amália, podemos percebê-la como alguém que sempre desejou dançar, que “se esforçou muito” para atingir um bom nível técnico em balé e dança contemporânea. Desse modo, ela conseguiu constituir-se e afirmar-se como profissional de dança já aos 20 anos de idade, tendo mudado de cidade – de João Pessoa para o Rio de Janeiro – a fim de ter boas oportunidades de aperfeiçoamento e de trabalho em dança. Marcele também ressalta que teve de recuperar o tempo perdido, pois, durante a adolescência, havia deixado a dança:

eu tinha aquela defasagem por ter ficado muito tempo parada, a técnica clássica tinha ficado parada no tempo e eu tinha que fazer aulas até morrer [...] fiz

muita aula de dança, muita aula de balé. Por outro lado, meu corpo entendeu de maneira muito fácil a dança contemporânea e em pouco tempo eu já era assistente da Duda Maia, eu compreendi muito bem o seu trabalho. (Sampaio, 2001, p. 3)

Por outro lado, há os que, como Rodrigo e Marcela, não se percebem como pertencentes ao “mundo da dança”. Rodrigo revela que sempre sonhou em trabalhar com dança, mas que nunca imaginou que seria capaz. No entanto, no seu trabalho em teatro, o que lhe dava mais prazer eram as práticas voltadas para o corpo e o movimento. Além disso, Rodrigo tem uma larga experiência em esportes como a escalada, o surfe, o futebol de praia, o voleibol e em práticas como a capoeira. Do mesmo modo, Marcela não se percebe como dançarina; ela diz que a dança entrou na sua vida quase por acaso: “[...] eu nunca fiz balé clássico desde criança, eu sempre fiz alguma coisa mais ligada ao corpo através do esporte, eu fiz natação muitos anos, eu fiz ginástica olímpica quando pequena”. (Levi, 2001, p. 1)

Independentemente de sua formação de origem, todos os intérpretes da Companhia possuem uma experiência significativa da cena, seja em teatro ou em dança. Além disso, essa circulação entre o teatro, a dança e a *performance* é permanente para alguns membros da Companhia. Jamil, Marcele, Marcela e Micheline participam de outras experiências como *performer* e dedicam-se também à criação coreográfica desvinculados da Companhia, “por conta própria”. Jamil é bastante preciso sobre o tema:

[...] para mim não tem muita distinção, então eu sou fiel a mim quando falo em construir uma cena de teatro ou uma cena de dança, para mim não tem diferença. [...] eu trabalho é a cena, não trabalho ou dança ou teatro; eu sou intérprete, eu faço cinema também, como intérprete, como ator, o que para mim também não tem distinção. (Cardoso, 2001, p. 2, 6)

Nesse sentido, é importante destacar a noção de técnica trazida por Marcela, que comporta conceitos como presença cênica e disponibilidade corporal, reforçando esta visão do dançarino contemporâneo como alguém que conhece, habita e domina a cena através da ação do corpo em movimento.

A técnica, eu acho que é a capacidade de você estar presente, de você se colocar presente artisticamente. Eu não acredito que o intérprete tenha necessidade de estar sentindo o que ele está fazendo, ele tem que ter rigor, ele tem que ter prática. Técnica para mim talvez seja uma prática diária, quer seja clássico, yoga, pouco interessa. Mas é um mecanismo para que você possa se colocar num estado de presença, num estado alerta, num estado de corpo disponível para o que está acontecendo no momento. Um corpo inteligente, talvez, um corpo que saiba...

Como para você poder pensar, tem que estudar, eu acho que você tem que colocar o seu corpo em movimento diariamente, para ele poder estar acordado, para ele poder responder aos impulsos necessários do momento. Mas eu acho extremamente equivocado um corpo adestrado, técnica não é adestramento para mim. E eu vejo que tem bailarinos que são técnicos, entre aspas, e que são engaiolados, presos. E técnica para mim, seria uma liberdade, mas liberdade que não tem nada a ver só com intuição: é uma coisa extremamente construída, mas é uma construção consciente. É uma capacidade de fazer um corpo inteligente. Eu trabalho com um sistema de treinamento físico que veio do Grotovsky e que tem influência da yoga: tem uma estrutura estabelecida, você faz a sequência todos os dias. E com esta estrutura, você tem a capacidade de desenvolver um corpo “animal”, um corpo que responde a impulsos, um corpo que elimina o lapso de tempo entre o pensamento e a ação. Assim, você não premedita uma ação, você desenvolve a capacidade de agir... é o mais próximo possível do pensamento-ação. É interessante, porque você treina para que isso aconteça quase que por impulso, mas através de uma estrutura extremamente rigorosa. Eu acho que o rigor liberta, porque senão pode ser qualquer coisa. (Levi, 2001, p. 4)

Essa noção de técnica encontra apoio nas concepções trabalhadas por Barba e Savarese (1988), criadores e divulgadores da antropologia teatral. Volli (apud Barba e Savarese, 1988) faz uma distinção entre técnicas corporais cotidianas e extracotidianas. Em geral, as técnicas extracotidianas produzem um desvio considerável do uso “normal” do corpo; uma alteração dos ritmos, das posições, da utilização da energia, da dor e da fadiga. Essas alterações do uso “normal” do corpo permitem ao *performer* uma intensificação da sua presença corporal.

O treinamento ao qual se refere Marcela também foi praticado por Rodrigo:

Eu gostava muito de fazer esse treino durante meia hora, porque ele é intenso, é extremamente aeróbico e você começa a sentir seu corpo bastante acordado. Eu tenho uma sensação muito próxima a essa quando eu escalo, você fica num estado de vigília muito grande. E essa atividade, este treino, proporciona bastante isso e quando você entra em cena, você está com o seu corpo mais aberto, mais acordado. (Maia, 2001, p. 4)

As metáforas do “corpo animal” e do “corpo vivo” revelam algumas qualidades que são fundamentais nos métodos de criação utilizados em dança contemporânea. Um desses métodos é a improvisação. A improvisação é um jogo cuja regra principal é estar sensível e atento às propostas que estão surgindo. Há na improvisação uma predisposição para atuar de acordo com o momento: o improvisador está pronto para transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e dispõe-se a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo. A improvisa-

ção lida com o imprevisto: “[...] a improvisação tem um quê de agressivo que aceita o imprevisto justamente para trabalhá-lo, e se abandona às coisas só no intuito de submetê-las” (Pareyson, 1983, p. 86). Em dança, o movimento e a capacidade de antecipação são os principais motores da improvisação. Por isso, Coulin-Praud (2000) define a improvisação como uma espécie de composição instantânea que demanda disponibilidade para a ação. Como veremos na próxima seção, a improvisação como princípio para investigação e composição coreográfica é um dos principais métodos utilizados na criação de *Aquilo de que somos feitos*.

Categoria 3: autonomia dos dançarinos

Desde o começo das minhas observações junto aos dançarinos, notei uma grande autonomia nos seus comportamentos e nas suas ações como membros da Companhia, dentre os quais destaco estes: realizar o aquecimento e a preparação para a realização da coreografia individualmente, à exceção dos dias em que havia aulas de balé; ensinar trechos da coreografia para os colegas; repassar trechos da coreografia sozinhos; realizar o ensaio completo do espetáculo; trabalhar sozinhos ou em grupos as tarefas para o processo de criação; realizar o espetáculo, em caso de necessidade, sem a presença da coreógrafa; discutir exaustivamente algumas decisões administrativas e, principalmente, questões relativas ao espetáculo.

A própria Lia reconhece essa característica do grupo e aponta-a como uma necessidade para o bom funcionamento da Companhia:

eu acho muito bom ver como eles são independentes para ensaiar, agora, não são? Eles vêm, vão fazendo as coisas, a Micheline senta, já vai corrigindo, já sabe o que fazer. Isso eu acho o mais bacana, é muito bom. Eu sempre briguei um pouco para ser assim, porque eu tinha um pouco de aflição – como eu faço muita coisa, eu faço a produção da companhia, que é um trabalho muito difícil, tem que ter tempo, tem que encontrar as pessoas fora daqui e às vezes eu não posso estar presente nos ensaios – e me afligia que as pessoas não pudessem trabalhar sozinhas, sem a minha presença. E então eles foram desenvolvendo um jeito de trabalhar muito interessante. (Rodrigues, 2001, p. 2)

Penso que podemos perceber melhor essa dinâmica examinando os processos de criação. Quando solicitados a falar da criação de *Aquilo de que somos feitos*, os dançarinos destacaram o trabalho coletivo como uma prática constante na Companhia. No caso deste espetáculo, partiu-se de algumas questões norteadoras: Como você se coloca no mundo? Como você vê o Brasil? Como

você se vê no Brasil? Você é estrangeiro no seu país? Quanto vale o trabalho que fazemos? Essas perguntas deveriam ser respondidas por meio de depoimentos escritos e propostas de movimento.

[...] a criação do Aquilo aconteceu totalmente em cima das pessoas que o criaram [...] A gente partiu de algumas perguntas e fazia improvisações e todo o material levantado para fazer o trabalho partiu de cada um, das pessoas que estavam fazendo a criação e, no trabalho, tem partes de cada um, por exemplo, o solo que eu faço é a minha movimentação, que eu levantei. (Torres, 2001, p. 3)

Para Micheline, uma das respostas possíveis para essas questões estava em Sertãozinho, cidade onde moravam seus avós e onde ela ia passar as férias durante sua infância. Ser brasileira, para ela, passava por rememorar (recordar/reviver) a presença de seus avós, a relação com as pessoas na cidade, os encontros na praça, dançar como sinônimo de brincar: “Para mim é totalmente presente a minha família, meus avós e a cidade chamada Sertãozinho, [...] e sempre que eu danço eu tenho isto presente, porque faz parte de mim e para eu fazer meu solo, por exemplo, é sobre lá que eu falo [...] isso é o meu estofo” (Torres, 2001, p. 6)

Utilizando como exemplo a criação do seu solo, Micheline explica que os movimentos foram inspirados por uma canção de ninar que sua avó cantava para sua mãe e que sua mãe cantava para ela. Para compor sua seqüência, ela começou cantando essa música e realizando movimentos correlatos a esse tema. Lia Rodrigues fez várias intervenções, sugerindo modificações que foram incorporadas e, algumas vezes, transformadas pela dançarina. É provável que, na seqüência final, tenha restado uma tênue referência ao seu motivo primeiro. Essa referência não precisa ser explícita para o público, mas pode servir para o intérprete tentar recuperar, nesse motivo primeiro, a qualidade de execução de determinados momentos da coreografia. Trata-se, como diz Micheline, do “motor” das suas ações em cena.

Nem sempre a criação de alguma seqüência ou cena segue esse padrão relatado. Rodrigo lembra que numa seqüência – os chamados quartetos – utilizou-se outro procedimento de composição coreográfica: a partir de uma estrutura de movimentos e gestos preexistentes, foram-se acrescentando movimentos criados pelos dançarinos. Em outro momento, uma movimentação utilizada pelos dançarinos com o objetivo de aquecimento para o ensaio foi aproveitada pela coreógrafa e transformada em uma cena importante do espetáculo, a cena dos “faniquitos” ou “pei-

xes pulando fora d'água", em que os dançarinos deitados começam a tremer e a deslocar-se até formar um amontoado de corpos. Assim relata Rodrigo:

Quando a gente estava se aquecendo para poder trabalhar, a gente foi se esfregando com o corpo no chão, de forma cada vez mais rápida; e eu lembro da Lia pedir para a gente tentar fazer uma coisa meio convulsiva e a gente começou a fazer isso, faniquito, como a gente chama ou tremelique ou peixe pulando fora d'água. (Maia, 2001, p. 11) Ainda na fala de Micheline, podemos perceber que a participação dos intérpretes na criação não se limita a trazer material que será transformado pela coreógrafa, o que configura uma prática bastante comum em dança contemporânea. Mais do que isso, neste caso, os intérpretes opinam e interferem na utilização desse material, podendo ser os responsáveis pelo "produto final". Do mesmo modo, eles também podem influir em cenas das quais não fazem parte, discutindo a adequação ou não de movimentos, posturas, falas, etc.

A Lia não chega com uma movimentação, com nada específico. No máximo ela chega com uma pergunta e a gente discute muito, todo mundo opina muito. Para uma coisa chegar em cena, ela já foi muito bombardeada, porque se alguém acha que não está bom, a gente discute, está bom, não está; tudo passa por um crivo. Se a coisa chegou em cena é porque ela passou por um crivo, se a coisa está em cena ela foi vencedora. [...] Mas sempre é a partir dos intérpretes, do que eles oferecem, do que a gente discute, tudo é muito discutido e para acontecer tudo é assim: cada um levanta o seu material e discute, e a gente resolve e a Lia dirige e todo mundo opta. (Torres, 201, p. 3)

É certo que essa interferência dos intérpretes é vinculada à sua própria experiência como criadores e à familiaridade com o modo de trabalho na Companhia. Jamil, que passou a integrar o grupo depois da estréia do espetáculo, fala de uma certa hierarquia, definida pelo tempo de trabalho na Companhia, pois é necessário tempo para poder compreender a obra coreográfica, bem como a maneira de trabalhar da coreógrafa. Nas suas palavras:

Existe um entendimento do trabalho que é o tempo que dá e como a Lia é uma pessoa hiper-atarefada, ela precisa delegar poderes, ela precisa organizar as coisas. Dessa maneira é que se estabelece essa hierarquia, quer dizer, as funções: quem olha o quê, quem organiza o quê e quem dá a palavra final, que é a Lia. Mas na ausência dela, quem resolve as questões? É a Marcela. (Cardoso, 2001, p. 17)

Assim, Marcela e Micheline eram, na época do trabalho de campo, as mais antigas na companhia e também as que mais interferiam nos ensaios. Nas palavras de Marcela: "[...] eu conheço a Lia há muito tempo e ao longo desses anos, eu acho que a gente conseguiu estabelecer uma certa parceria, de discutir a criação, de eu poder ter espaço de falar e de propor coisas..." (Sampaio, 2001, p. 2) Quando entrevistei Marcela, esta relatou que sua função na companhia estava mudando e que faria a

experiência de trabalhar como assistente de Lia, pois lhe interessava mais a criação e o trabalho de bastidores, de ensaios e de co-direção – “colocar o espetáculo em cena”, nas suas palavras – do que o trabalho de intérprete.

Categoria 4: impregnar a coreografia, apropriando-se da obra

Esta categoria refere-se menos aos processos de criação do que à manutenção da obra coreográfica. Por manutenção entendendo os procedimentos de ensaios cotidianos, de ensaios no local das apresentações e das apresentações propriamente ditas, que não deixam de ser processos de recriação artística. Nos ensaios cotidianos, a coreografia é trabalhada em detalhes; alguns trechos são examinados minuciosamente; algumas seqüências são refinadas, podendo ser modificadas. Nos ensaios realizados nos locais de apresentação, podem ser feitos ajustes na coreografia a fim de adaptá-la às dimensões espaciais disponíveis, também se levando em conta outros elementos técnicos, como os recursos de iluminação e a provável localização do público. Nas apresentações, a presença do público pode ser um dos fatores de desestabilização e transformação da obra. Isso é ainda mais presente em *Aquilo de que somos feitos*, em que boa parte da ação coreográfica dá-se num espaço compartilhado pelos dançarinos e pela assistência. Assim, mesmo depois de a obra coreográfica já ter sido encenada uma ou várias vezes, ela não está necessariamente pronta ou acabada, pois a cada apresentação, é preciso refazê-la, recorrendo ao corpo dos intérpretes para dar forma à dança. Assim afirma Jamil:

O espetáculo não fica pronto, ele é construído todos os dias. Não é porque a gente repete a mesma seqüência de movimento que ele está pronto, ele não está pronto nunca, porque todo o dia eu preciso acordar e me espreguiçar e aquecer meu corpo. E então eu preciso me lembrar daqueles movimentos todos os dias e na medida em que me lembro deles, eu estou reconstruindo-os e eles já não são os mesmos. (Cardoso, 2001, p. 12)

Esta é a rotina em dança: a cada ensaio e a cada apresentação, reviver no corpo a coreografia para poder habitá-la. Nesse sentido, os depoimentos dos dançarinos revelam a necessidade de impregnar a obra com a sua presença e de apropriar-se da coreografia, tornando-a cada vez mais sua.

[No trabalho como intérprete], eu sei que tem coisas que eu tenho que cumprir, mas como cumprir essas coisas é o espaço, é a fresta, é onde eu me encontro, é onde se misturam o trabalho da coreógrafa com o meu: de que maneira eu vou

conseguir estar à serviço do espetáculo e como eu coloco o espetáculo a meu serviço também, porque desse modo ele acontece todo impregnado de mim. Todas as apresentações tiveram grandes diferenças para mim, todas elas foram muito diferentes, com algumas coisas muito novas e com muitas outras a serem trabalhadas, porque não param de surgir coisas novas e tem coisas que são recorrentes, mas que retornam de maneiras diferentes. Então há mudança a cada apresentação. Mas a grande diferença que eu sinto é essa: talvez eu me sinta mais confortável dentro do trabalho, neste momento, talvez eu me sinta mais dono do trabalho agora, e talvez por isso eu consiga perceber que ele é feito a cada dia. (Cardoso, 2001, p. 13-14)

Assim, impregnar a obra refere-se ao modo único como cada dançarino coloca-se em cena, realiza os movimentos, fala, canta, dança, enfim, como cada um deixa sua marca e imprime sua presença na coreografia.

Concretamente, é interessante examinar como ocorrem certas trocas de funções dentro da coreografia. Desde que *Aquilo de que somos feitos* estreou, em junho de 2000, até a realização das entrevistas, em outubro e novembro de 2001, houve modificações no elenco. Micheline relata que a entrada de um novo intérprete reestrutura a obra, não sendo uma simples questão de substituição de papéis. Cada vez que alguém passa a executar uma parte da coreografia que era realizada por outra pessoa, deve-se fazer um trabalho de recriação e não de reprodução dos movimentos existentes.

Aprende-se o universo [o contexto] do vocabulário gestual, da movimentação, mas cada um vai transformando-o. A partir do momento em que uma pessoa entra para dançar algo novo, isto torna-se dela, você tem que se apropriar, você não vai dançar nada de ninguém, você se apropria da coisa, você coloca sua forma de fazer. Mas ao mesmo tempo, o trabalho, a obra existe, se alguém sair, ela vai continuar existindo. (Torres, 2001, p. 12)

Desse modo, a autoria do movimento, ou seja, a questão de quem cria ou de quem inventa as seqüências de movimento dilui-se nessa prática de impregnar a obra e de apropriar-se da coreografia. Assim relata Micheline:

E então cada intérprete – e até a Lia – fala: mas eu nem sei mais quem fez aquele movimento, se fui eu ou se foi você. Na verdade foram as duas pessoas juntas, porque o meu corpo faz diferente, a gente não trabalha com espelho, então a gente tem que saber se observar, olhar para si e para os outros. (Torres, 2001, p. 10)

A coreógrafa apresenta uma posição semelhante sobre o tema. Em um debate sobre sua obra, quando questionada sobre a criação dos movimentos, Lia respondeu o seguinte:

Se você considera que o pensamento também faz parte do corpo, sim, eu participo da criação dos movimentos, tanto quanto os bailarinos. Faço coisas com o meu

corpo. O que eu faço eu não vejo, mas isso é visto pelo outro. O outro imita ou não, eu não sei se o que o outro está fazendo é aquilo que eu fiz, é tudo híbrido, misturado. Tem um impulso gerador, o que eu faço é dar o impulso primeiro para mover o corpo. No fundo não tem muita importância [quem é o autor da coreografia]: colaborador, criador, tento achar um jeito mais apropriado de dizer isto. (Rodrigues, 2001a, p. 8)

Por outro lado, tanto Lia quanto os intérpretes reconhecem que existe uma assinatura, que as suas obras apresentam traços indicadores de que são concebidas por ela. Os dançarinos reconhecem o importante papel da coreógrafa e o quanto Lia é capaz, junto com eles, de fazer emergir um material de qualidade e de compor com esse material. Assim afirma Jamil:

O trabalho é dela [Lia] e por mais que seja uma colaboração – e isso é muito vivido mesmo, é uma franca colaboração em tudo, somos intérpretes-criadores – mas é dela e isso também é muito claro; e isso é muito bom, eu acho muito bom vê-la pensando e poder participar, e estar recebendo e aprendendo (Cardoso, 2001, p. 19)

Considerações finais

Um dos aspectos que me parecem mais significativos para compreender como a participação em processos de criação coreográfica pode tornar-se um dos elementos centrais na formação de intérpretes em dança contemporânea diz respeito ao fato 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.

Em dança e, mais especificamente, na dança apresentada pelos intérpretes de *Aquilo de que somos feitos*, o processo de criação da obra interroga os dançarinos, invocando seus pensamentos, suas ações, suas lembranças e sua corporeidade – seu modo de ser corpo e movimento. Nesse processo, os dançarinos descobrem outras maneiras de trabalhar o corpo em movimento.

Como explicam Fortin, Long e Lord (2002), no ensino tradicional da dança – seja no ensino de técnicas de balé ou de dança moderna – enfatiza-se o modelo visual apresentado pelo professor, sendo que o objetivo do aluno é reproduzir os movimentos do professor com a maior precisão possível. Neste e em outros

artigos (Fortin, 1996; Fortin e Long, s.d.) os autores apresentam, como alternativa a esse modelo, propostas de ensino do movimento baseadas na ênfase do sentido cinestésico como informação sensorial fundamental para aprendizagem em dança, o que se concretiza em propostas pedagógicas que incorporam práticas de educação somática ao ensino da dança. Penso que a participação na criação de coreografias pode ser vista de forma análoga a essas propostas pedagógicas, pois proporciona uma experiência do corpo em movimento que não depende de modelos ou padrões construídos. Ao contrário, busca-se na investigação coreográfica, novas maneiras de mostrar o corpo e realizar os movimentos. Acredito que, dessa maneira, a criação coreográfica é também uma ação pedagógica, que transforma as pessoas que dela participam. Como destacam os entrevistados, a atuação no espetáculo transformou sua maneira de dançar e compreender a dança, bem como sua maneira de estar presente no mundo.

**Of what the dancers of “aquilo...” are made
choreographic creation and interpreters' training in
contemporary dance**

Abstract: This manuscript intends to discuss the interpreter's training in contemporary dance, with the purpose of understanding how their participation in the creation of choreographic works can constitute one of the crucial elements in that dancer's training. For this, a predominantly ethnographic study was conducted, having, as the crucial element of data collection, semistructured interviews with dancers of the Lia Rodrigues Dance Company, during the realization of the show *Aquilo de que somos feitos* (What we are made of). From the data analysis, the following categories have emerged: from a trained body to an available body; pertaining or not to the “world of dance”; the dancers' autonomy; pervading the choreography and assuming the work. This study suggests that the dancers' participation in the creation of the choreographies proportionates a moving body experience which defies the patterns established by the traditional teaching of dance, thus constituting an important pedagogic action for those professionals' training.

Keywords: Training of dancers, Choreographic Creation, Contemporary Dance.

**De que son hechos los danzarines de “aquilo...”
creación coreográfica y formación de intérpretes
en danza contemporánea**

Resumen: este artículo se propone a discutir la formación del intérprete en danza contemporánea, con el objetivo de comprender cómo su participación en la creación de obras coreográficas puede constituirse uno de los elementos centrales en la formación de ese danzarín. Para tanto, se a realizado un estudio predominantemente etnográfico, teniéndose como elemento central de colecta de informaciones entrevistas semiestructuradas con danzarines de la Lia Rodrigues Companhia de Danzas, cuando de la realización del espectáculo *Aquilo de que somos feitos* (Aquello de que somos hechos). Del análisis de datos, emergieron las siguientes categorías: del cuerpo entrenado al cuerpo disponible; pertenecer o no al “mundo de la danza”; autonomía de los danzarines; impregnar la coreografía, apropiándose de la obra. Este estudio sugiere que la participación de los danzarines en la creación de coreografías proporciona una experiencia del cuerpo en movimiento la cual desafía los patrones establecidos por el ensino tradicional de la danza, constituyéndose una importante acción pedagógica para la formación de esos profesionales.

Palabras-clave: Formación de danzarines, Creación coreográfica, Danza Contemporánea.

Referências

ARBOUR, R. M. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal: Éditions Prendre Parole, 1999.

COULIN-PRAUD, D. L'atelier en danse: une pratique utopique? In: GINOT, I. (org.) *Danse et Utopie, Mobiles 1*. Paris: L'Hartmann, 1999, p. 149-157.

CARDOSO, J. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 22 de novembro de 2001.

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

DANTAS, M. Diários de observação de campo. São Paulo, novembro/dezembro de 2001.

Movimento, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.31-57, maio/agosto de 2005

DANTAS, M. Perspectivas sobre a construção de corpos dançantes. Anais do 18º Seminário Nacional de Arte e Educação. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2004, p. 65-71.

DAVIDA, D. Le corps éclectique. Montréal: *Cahiers du théâtre jeu/Find*, 1993, p. 19-33.

FORTIN, S. L'éducation somatique: nouvel ingredient de la formation pratique en danse. *Nouvelles de danse*, n. 28, 1996, p. 15-30.

FORTIN, S., LONG, W. e LORD, M. Three Voices: researching how somatic education informs contemporary dance technique classes. *Research in Dance Education*, v. 3, n. 2, 2002, p.155-179.

FOSTER, S. L. Dancing Bodies. In: DESMOND, J.C. (ed.). *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 235-257.

LEPECKI, A. Par le biais de la présence. *Nouvelles de danse*, 36/37, 1998, p. 183-193.

LEPECKI, A. Rien, pas même le corps. *Nouvelles de danse*, 34/34, 1998a, p. 114-122.

LEVI, M. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 01 de dezembro de 2001.

LÓPEZ, N. A coreógrafa Lia Rodrigues estréia espetáculo-manifesto que discute as desigualdades sociais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 2000.

LOUPPE, L. Corps hybrides. *Art Press*, n. 209, 1996, p. 54-59.

LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

MAIA, R. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 29 de novembro de 2001.

PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAVLOVA, A. De peito aberto para debater e pensar a dança. *O Globo*. Rio de Janeiro, 02 de julho de 2001.

RODRIGUES, L. Palestra proferida no Festival Internacional de Dança, Belo Horizonte, novembro de 2001.

RODRIGUES, L. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 25 de novembro de 2001a.

SAMPAIO, M. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 24 de novembro de 2001.

TORRES, M. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 21 de novembro de 2001.

Recebido em: 24/02/2005
Aprovado em: 17/03/2005

Mônica Dantas
Escola de Educação Física
Rua Felizardo, nº 750
Porto Alegre – Rio Grande do Sul
CEP: 90690-200
e-mail:
modantas@yahoo.com