



Movimento

ISSN: 0104-754X

stigger@adufrgs.ufrgs.br

Escola de Educação Física

Brasil

Silva Fonseca, Eline; Menezes Costa, Vera Lúcia  
Espetáculo "Velox": risco-aventura na dança contemporânea de Deborah Colker  
Movimento, vol. 16, núm. 2, abril-junio, 2010, pp. 93-109  
Escola de Educação Física  
Rio Grande do Sul, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115316043005>

- ▶ 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

# Espetáculo “Velox”: risco-aventura na dança contemporânea de Deborah Colker

*Eline Silva Fonseca \**

*Vera Lúcia Menezes Costa \*\**

**Resumo:** O objetivo deste artigo foi identificar o corpo em risco-aventura na dança contemporânea de Deborah Colker. O estudo é interpretativo, com abordagem qualitativa. Através do Vídeo Mix, foi analisada a coreografia “Alpinismo”, na qual bailarinos dançam num palco vertical, uma criação inédita. A descoberta desta linguagem abriu outros caminhos. Beleza, equilíbrio, corpos em dança por paredes verticais formam o espetáculo, levando a plateia à contemplação estética da ilusão do risco. Concluiu-se que o corpo em risco, construído numa produção estética nos espetáculos de Deborah Colker a partir dos seus atores-bailarinos, é uma das diferentes práticas sociais que envolvem o risco na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Dança. Movimento. Imagem corporal. Risco aceitável.

## 1 INTRODUÇÃO

O risco, próprio da pós-modernidade, surge em diferentes práticas sociais e é inseparável da emoção e da aventura. O termo composto risco-aventura surgiu para enfatizar um deslocamento importante dos sentidos modernos do risco, que recuperam a aventura como dimensão positiva. Para Beck (1992), sociólogo alemão autor do conceito “sociedade do risco”, vivemos em um mundo fora de controle, no qual não existe nada certo além da incerteza. Essa incerteza provoca uma certa desordem entre os homens, que, desprovidos das certezas da modernidade, se veem sem orientação para as decisões a serem tomadas diante do imponderável.

---

\* Professora de dança e bailarina formada pela Escola de danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Professora de Educação Física pela UFRJ. Especialista em dança pela UFRJ. Mestranda em Educação Física e Cultura pela Universidade Gama Filho. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: elines\_fonseca@yahoo.com.br

\*\* Doutora em Educação Física e Cultura e Líder do grupo de pesquisa LIRES-LEL do Programa de Pós-graduação da Universidade Gama Filho. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: veralmc@globo.com

Quando a ordem social está furtando-se à função antropológica de orientação da existência, experimenta-se o risco no próprio corpo, uma condição de confronto com o mesmo. Confere-se então legitimidade à vida, pela metamorfose simbólica do próprio corpo através do treinamento rigoroso, nascendo daí um novo homem, um super-homem, uma visão metafórica do “superser”, diz Le Breton (2000). Para o autor, há um jogo metafórico com a própria vida, suficiente para impulsionar uma troca simbólica que favorece uma relação no mundo em que o gosto de viver se reconquista pelo enfrentamento do risco.

A dança contemporânea, que surgiu no século XX e caracteriza-se pela liberdade de movimentos, de expressão, pela transmissão de sentimentos e ideias, também adotou em suas coreografias a temática do risco.

A dança contemporânea contrapõe-se ao balé clássico e à dança moderna. O primeiro difere dela por possuir movimentos determinados, como a utilização das cinco posições dos pés virados para fora, em rotação externa, o que se chama *en déhor*, e as cinco posições dos braços, com formas arredondadas. Quanto à segunda, a dança moderna, foi revolucionária em sua época, libertando os corpos dos movimentos rígidos, dos corpetes apertados, garantia do porte correto do corpo e do seu crescimento vigiado (VIGARELLO, 2008b), e abolindo as sapatilhas. Mas a liberdade de criação, a identidade e a mistura dos estilos de dança são particularidades da dança contemporânea, cada coreógrafo imprimindo sua marca, seu caráter, com movimentos aos quais dão significados.

Deborah Colker, coreógrafa e bailarina brasileira de dança contemporânea, socializa o risco-aventura e cria os movimentos das coreografias da Companhia que leva o seu nome a partir de uma estética do risco.

Os espetáculos *Velox*, *Rota*, *Casa*, entre outros, tiveram como tema a ousadia e o cotidiano. Mas o que causou a mudança na configuração dos espetáculos, antes tão formais e previsíveis? Talvez porque a arte tenha atualmente como um dos seus propósitos representar o real e a vida cotidiana, ela está impregnada de risco e incertezas.

Este artigo tem como objetivo analisar, na perspectiva da estética do corpo em risco, a coreografia *Alpinismo*, que faz parte do espetáculo *Velox*, de Deborah Colker.

Como metodologia, foi analisado o Vídeo Mix, junção de algumas coreografias dos espetáculos *Vulcão* e *Velox*, filmado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em setembro de 2000. Utilizou-se como categoria de análise o corpo disciplinado em risco, numa perspectiva estética.

## **2 CORPO E RISCO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA REFLETIDOS NA DANÇA**

Os meios de comunicação nos informam diariamente, em casa, no trabalho e nos lugares mais diversos, sobre guerras, crimes, acidentes, fraudes, balas perdidas etc. Estamos constantemente expostos a riscos, uma das características da sociedade contemporânea.

Embora risco seja um conceito moderno, não sabemos se vivemos em um mundo mais arriscado do que no passado. Não é a quantidade de risco, mas a qualidade do controle, ou a sua gestão, que faz a diferença. Por isso, Beck (1992) usa a expressão “incertezas fabricadas”, que são reforçadas por rápidas inovações tecnológicas e respostas sociais aceleradas, criando uma nova paisagem de risco global.

Para este autor, a expectativa institucionalizada de controle, mesmo as ideias-chave de *certeza* e *racionalidade*, estão em colapso. Não são as mudanças climáticas, os desastres ecológicos, as ameaças de terrorismo internacional, o mal da vaca louca etc. que criam a originalidade da sociedade de risco, mas a crescente percepção de que vivemos em um mundo interconectado que está se descontrolando. Também para Giddens (2002), o conceito de risco está diretamente relacionado ao conceito de modernidade reflexiva, que vem a ser as condições socioculturais e estéticas da era pós-industrial até os dias de hoje. Riscos, diz Beck (1992), são formas sistemáticas de lidar com os perigos e as inseguranças induzidas e introduzidas pelo próprio processo de modernização. O medo não é mais conferido a Deus ou às forças da natureza, mas ao progresso

e à modernização. Esses novos riscos são riscos fabricados, na terminologia de Giddens (2002).

Beck (1992) costuma afirmar que a problemática central na modernidade clássica era a distribuição da riqueza, enquanto na sociedade reflexiva a problemática passou a ser a distribuição dos riscos. Assim, enquanto a igualdade era a palavra-chave da modernidade clássica, a força motivadora da sociedade de risco é a segurança.

O que vem a ser risco, então? Perigo mais possível do que provável. Trata-se de um conceito ambíguo. Não é percebido somente pelo lado negativo das guerras, crimes, balas perdidas, mas também pelo positivo. O risco-aventura, abordado por Spink (2001), é um exemplo em que as pessoas escolhem deliberadamente vivê-lo (COSTA, 2000). Trata-se de risco desejado, termo usado pelos teóricos do risco Machlis e Rosa (1990, p. 162) quando se referem às “atividades ou eventos que têm incertezas quanto aos resultados ou consequências, e em que as incertezas são componentes essenciais e propositais do comportamento”.

E por que as pessoas buscam formas de prazer que envolvem risco?

A psicologia vem estudando o risco desejado como traço de personalidade, o qual denota a busca individual de experiências e sensações novas e a disposição de correr riscos físicos e sociais para a realização destas.

Segundo Gullone e Moore (2000), o risco desejado vem sendo expandido para além dos comportamentos de risco tradicionais. As autoras abordam quatro tipos específicos de risco: *thrill seeking*, comportamentos arriscados, mas socialmente aceitáveis, como os esportes radicais e, no presente caso, os espetáculos de dança contemporânea; *rebellious behaviors*, que incluem os ritos de passagem típicos da adolescência, como fumar e beber; *reckless behaviors*, comportamentos passíveis de ter resultados negativos – como dirigir alcoolizado ou fazer sexo desprotegido –, que são usualmente inaceitáveis para os adultos e os comportamentos antissociais, inaceitáveis tanto para os adultos quanto para os próprios adolescentes.

Neste artigo vamos focar apenas o risco *thrill seeking*, ou seja, comportamentos arriscados mas socialmente aceitáveis. Em nosso caso, na dança contemporânea de Deborah Colker, trata-se de movimentos corporais que instituem beleza e maestria, transformando o risco em espetáculo estético. Portanto, delimitar-nos-emos aos riscos físicos e a uma encenação dos corpos dos bailarinos como representação da ousadia de desafiar a lógica de tempo e de espaço até então reinante no movimento da dança contemporânea.

A dança contemporânea não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. Ela parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, imperfeições e qualidades dos seres humanos, falando de si próprios, sem disfarces e para uma plateia que se identifique com o que vê. Suas coreografias buscam interpretar temas do cotidiano

Elizabeth Dempster (1998), no seu ensaio *Women writing the body: let's watch a little how she dances* (Mulheres escrevendo o corpo: vamos ver um pouco como ela dança), chega ao conceito do corpo tal como um organismo em fluxo. Para ela, o corpo não é uma entidade fixa nem imutável, mas uma estrutura viva que se adapta e se transforma continuamente, disponível para muitos discursos. A dança, nesta perspectiva, dirige-se a um processo de construção de muitos corpos, uma escritura do corpo, o que permitiu a Deborah Colker discursar em suas coreografias sobre corpos que ousam dançar o risco nos planos elevados e verticalizados, representando a saga de escaladores em seu cotidiano. Por outro lado, Silva (2005), ao interpretar Dempster, diz que a dança se apresenta condicional, circunstancial e, acima de tudo, transitória; é uma escritura que apaga a si mesma no mesmo momento em que está sendo escrita. O corpo apresenta-se, então, também como instável, transitório, fugaz, leve, sujeito de muitas representações, segundo Silva (2005), mobilizando novas qualidades do corpo e participando de novos dispositivos sociais, como disse Vigarello (2008a). No caso do risco na sociedade contemporânea, a dança de Deborah Colker o transforma em espetáculo.

**Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 93-109, abril/junho de 2010.

Para transformar o risco em espetáculo estético, na dança, faz-se necessário uma disciplina rigorosa e um treinamento intenso, para preparar o corpo e torná-lo capaz de executar movimentos com alto grau de dificuldade, que contextualizem a imagem do risco, expressando com arte a beleza da gestualidade.

### **3 A ESTÉTICA DO RISCO**

As imagens invadiram a vida diária, a tecnologia impôs sua presença, permitindo construções temporais dramatizadas, seja no cinema, seja na televisão ou seja na dança, a exemplo das alterações dos tempos, das durações nas montagens dos espetáculos contemporâneos, mais curtos. Alterações profundas aconteceram na sociedade do espetáculo, assinala Debord (1997), levando-a a assumir cada vez mais a dimensão estética. Surgiram novas matérias-primas, como o plástico, que contribuiu com sua maleabilidade e variedade de possibilidades de cores para a estetização do espetáculo e da vida pós-moderna. Também o risco, integrado na estetização das artes e da vida cotidiana, possibilitou que até as tragédias se tornassem espetáculos admiráveis.

Na sociedade contemporânea ocidental, grande importância é conferida ao corpo. A visão exerce um poder supremo sobre os outros sentidos, configurando desta forma uma super valorização da imagem corporal, da qual parece depender a nossa situação na sociedade. Atualmente, investimos muito no corpo, na imagem do belo, porque ele passou a ser considerado aquilo que nos é mais imediato, próximo e característico, ou seja, somos sujeitos do nosso próprio corpo e ele exalta a nossa imagem maior de subjetividade e de nossa história.

Nosso corpo transformou-se em imagens, as quais nos colocam diante da valorização do risco no esporte, no mercado financeiro, no trabalho e no espetáculo. Há um estímulo ao risco por meio da fragilização do corpo, que é pensado e atravessado por diferentes tecnologias que o tornaram virtual, demandando novas relações com o mesmo.

Deborah Colker, à frente de seu tempo na dança contemporânea, utilizou-se da tecnologia e levou ao palco seu espetáculo “Velox” com esse conteúdo visual do risco.

**M**ovimento, Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 93-109, abril/junho de 2010.

#### 4 O ESPETÁCULO VELOX

*Velox*, em latim, quer dizer veloz. Este espetáculo de dança contemporânea, criado por Deborah Colker em 1995, é composto por vários temas. Ele nos fala sobre os esportes, a mecânica dos movimentos, o questionamento da gravidade e a autossuperação. A cenografia e a direção de arte são de Gringo Cárdia, colaborador habitual da Companhia, e a trilha sonora é composta por Berna Ceppas e Sergio Mekler.

Deborah Colker cursou psicologia e foi jogadora de vôlei, o que lhe permite identificar convergências entre esporte e dança, como o equilíbrio e a concentração. A temática dos esportes e a transgressão encontram-se presentes em suas criações.

Sucesso absoluto de público, *Velox* recebeu também críticas: “Os especialistas diziam que o que eu fazia era muito atlético”, lembra Colker (2006). “E essas mesmas pessoas falam hoje que aquela coreografia com a parede foi um gol de placa,” referindo-se a *Alpinismo*, terceiro movimento do espetáculo, inspirado no alpinismo e sendo assim denominado, onde há a presença de um palco vertical, localizado no fundo da cena, no qual o chão e a parede se confundem, tal e qual uma parede de escalada.

Colker coloca corpos em risco tal como os escaladores esportistas o fazem, em um plano vertical elevado, perpendicular ao solo, somente com apoio de mãos e pés. Os bailarinos iniciam a coreografia enfileirados de costas para o público, correm de encontro ao paredão e atiram-se numa escalada como se neste momento atravessassem um portal antropológico darwiniano descendente. E, como camaleões mutantes, não trocam somente de cor, mas de espécie, transformando-se de bípedes em répteis e símios, completamente inseridos no seu novo habitat. Grudados nesta simbólica montanha-paredão, sobem, descem, dançam, saltam com extremo controle e beleza corporal, adquiridos pela técnica através dos mecanismos de treinamento, que lhes permitem fazer com seus corpos o que desejarem.

Mas quem escala o paredão? Um corpo esférico, móvel, elástico em cujo interior repousam os répteis e os símios,

**Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 93-109, abril/junho de 2010.

metamorfoseados em bailarinos. No desejo de elevação, os corpos tentam frustrar o fenômeno da gravidade, a fim de subir, descolar-se do solo; trocando de agarras no palco vertical, elevam-se e sustentam seu peso corporal, executam inclusive sustentações invertidas, contra a ação da gravidade, num balé vertical a partir de sua própria força, potência, flexibilidade e precisão.

Deslizando e alongando-se no paredão em formas contorcidas, eles variam seus apoios nas agarras, ora com quatro, ora com três, ora com dois e até com um apoio. Saltam de uma agarram a outra, ficando por um momento sem apoio no ar, perdendo o contato das agarras. Uns saltam sobre os outros, tendo como apoio seus companheiros.

Surgem bailarinos de todos os lados, alguns colados no paredão e outros quase soltos. Em certo momento, grudam-se entre si, sobem, descem, aparecem e somem rapidamente, de cabeça para baixo ou de lado. Contra a ação da gravidade, os corpos se apresentam em diversas situações. Ora parecem répteis locomovendo-se grudados, ora executam saltos simiescos como pulando de um galho para outro, transmitindo-nos a sensação de estarmos em uma montanha selvagem contemplando diversas espécies animais que brincam umas com as outras, integradas em uma harmonia que só a divindade conseguiria criar.

Um bailarino surge saltando e girando ao mesmo tempo no ar, tendo como apoio para o impulso apenas as pequenas agarras; pernas entrelaçam-se, passando por dentro umas das outras com extrema beleza e complexidade. São executados, também, balanceamentos e passagens das mulheres suspensas pelas mãos dos homens, lembrando o *rappel*, sem a corda. Uma bailarina move-se continuamente, mudando de formas como um caleidoscópio, ao centro do paredão de cor azul onde existe um círculo vermelho centralizado, o qual nos induz à imagem do alvo, que é o interior, onde a flecha, símbolo universal da ultrapassagem de condições normais e da liberação imaginária da distância e da gravidade, irá transcender os limites da condição humana de ser.

Os atores bailarinos escalam esta montanha-paredão, simbolicamente encontro do céu e da terra, ao mesmo tempo centro e eixo do mundo, ponto onde juntam-se desejo e poder, risco e segurança. Outros, sustentando-se somente pelas mãos, transformam suas pernas em pêndulos que balançam.

Com controle, leveza e precisão, os bailarinos têm seus corpos dominados, o que lhes permite viajar libertos para fora deles, para bem longe deles, e voar, transportar-se para onde quiserem e ser quem quiserem. Transcendem o que fisicamente um corpo pode fazer enquanto dança. Espalham beleza e arte em vertical.

Neste momento, não existe palco, paredão, nem plateia, só uma sensação indescritível de prazer e liberdade, um orgasmo artístico, uma saída de corpo, um êxtase, uma transcendência, uma vertigem tragada pela voragem de participação naquele movimento que atinge o vórtice, um êxtase que acontece no campo da sensibilidade, destacando sua humanidade (SCHILLER, 1995). Ainda, para o mesmo autor, por esse impulso do belo, o homem recria e recupera a liberdade. É por meio do impulso lúdico que o homem desfruta a liberdade no mundo sensível. E, quanto maior a habilidade técnica, maior a possibilidade de alcançar o vórtice. A beleza é o objeto da forma viva e acima dela só existe o sublime.

Como ponteiros de relógio, tendo como eixo de fixação as mãos, bailarinos giram em torno de si 360º graus, como se dominassem o tempo e o espaço, enquanto outros sobem, chegando ao cume da montanha-paredão, conquistando as alturas, lugar dos deuses, permitido para poucos, para aqueles que conquistaram o até então inconquistável.

Arriscam-se com segurança, legitimam a própria vida, simbolicamente metamorfoseando o próprio corpo em simulacros de escaladores-bailarinos, nascendo o “superser” bailarino de Le Breton (2000). A música da coreografia é contínua e intensa, instrumentos de percussão lembrando tambores africanos nos remetem a um ambiente primitivo e selvagem, próprio dos esportes de aventura. O ritmo da percussão vai acelerando em sintonia com os movimentos dançados e a expressão dos bailarinos, uma mescla de quem está desafiando o risco e de quem acabou de superá-lo.

O público, impactado, tem a ilusão do risco que aqueles corpos treinados, ensaiados, comunicam e todos, bailarinos e espectadores, interagem numa vertigem espetacular. O bailarino inventa-se dançando e, segundo Suquet (2008), este não cessa de fabricar em si uma emoção que gera no observador uma sensibilidade sobre o corpo (do espectador), minimizando a distância entre eles, subjetiva, promovendo uma ressonância no corpo do espectador, que a autora chamou de efeito de transporte, uma empatia cinestésica. Daí ambos, em comunhão sensorial introspectiva, envolvem-se pela beleza do espetáculo.

A coreografia termina com sete bailarinos dançando na montanha-paredão-palco e uma oitava bailarina entrando e entremeadando-se nos corpos dos demais, prendendo-se a um deles; então, todos, ao mesmo tempo, voltam seus olhares para frente, como se somente neste momento percebessem que estavam sendo observados por uma plateia que os assiste em êxtase, totalmente envolvida nessa *performance* espetacular de metamorfose, arte e beleza, o sublime.

No agradecimento, momento de alegria e descontração, a música tocada é um samba, uma batucada, para festejar a chegada ao cume da *performance*. Agora é o momento de relaxar, de cair no samba, de divertir-se para comemorar a conquista dessa montanha-paredão, de subir ao pódio e estourar a champanhe, de festejar com os deuses a grande vitória.

No entanto, a segurança desta estética do corpo em risco é feita por meio do treinamento físico intenso que, segundo relato da coreógrafa, suscitou nove meses de ensaios exaustivos, com muita disciplina e determinação. Um treinamento legitimado por um desenvolvimento metódico, próprio da formação do físico no século XX, segundo Vigarello (2008b), um jogo com o limite do corpo, um domínio cada vez maior da habilidade, ligados aos gestos e a seus efeitos, um desabrochar de si, diz o autor. Além do domínio técnico do corpo em uma nova linguagem espacial, cujos apoios e planos se modificaram ante as danças convencionais, fazia-se necessária a beleza dos movimentos, para que pudessem ser transformados em uma dança vertical inédita. Uma dança cuja linguagem aérea fosse traduzida em imagens dos voos dos corpos que dançam, da verticalidade, da criação

rápida do instante dinamizado, suscitando em nós, admiradores, uma realidade de leveza e claridade, a impressão de nos banharmos numa luz do sonho de ascensão.

Como os corpos dançarinos sustentam-se contra a gravidade? Que imagens são construídas que permitem a inscrição desses e nesses corpos de movimentos tão significativos, contrários à força da gravidade? Acostumados a equilíbrios e desequilíbrios em saltos e giros, eles ousaram desafios mais complexos, nos quais reduzidos pontos de apoio se constituem em múltiplos centros de força. Eles inscrevem em seus corpos modos específicos de subjetivação do equilíbrio e do movimento.

O corpo disciplinado do bailarino apresenta a relação controle-disciplina discutida por Foucault (1987), isto é, o controle impõe a melhor relação entre o gesto e a atitude global do corpo, condição de eficácia e de rapidez. A disciplina, segundo Foucault, fabrica corpos submissos e exercitados, corpos dóceis, o que é a base de um gesto eficiente. Aumenta a força do corpo em termos econômicos de utilidade e diminui estas mesmas forças, em termos políticos de obediência. Trata-se do exercício da função maior de aumentar a capacidade do corpo, adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor de seu potencial, para o uso do próprio domínio. O poder do domínio eficaz e artístico.

O que estava inerente na atividade do espetáculo *Velox* era alcançar o ponto mais alto da criação inédita, em que os bailarinos, em superação contínua por meio da transposição de obstáculos com dificuldades complexas, fizeram de seus corpos lugares expressivos e de ações nas quais tomam forma e concretizam suas possibilidades. A criação desses movimentos nasce do treinamento e da recompensa, um superpoder, diz Serres (2004).

Em *Velox*, corpos ágeis, flexíveis e belos se movimentam pelos ares, desenhando movimentos e promovendo uma experiência visual impactante na plateia, concedendo o partilhamento de sentimentos e emoções comuns, um imaginário, uma forma específica e orgânica de laços sociais, marcados pela comunhão grupal e pela efervescência, de acordo com o pensamento de Maffesoli (1997).

A segurança com que os bailarinos fluem em seus movimentos causa um impacto ilusório de risco nos espectadores, levando-os a sensações de vertigem que culminam em êxtase diante do espetáculo.

O corpo abandona o chão e seus pontos de apoio, escala os fluxos e desliza nas interfaces, serve-se apenas de linhas de fuga, vеториза-se, cita Deleuze (2002). Torna-se o lugar expressivo e de ação do ser humano e nele tomam forma e se concretizam as suas potencialidades. Nesta valorização estética, subentende-se uma valoração dada ao corpo como lugar de experiência do mundo, tornando-se visível a consumação da experiência vivida.

O corpo em risco é objeto de todo um conjunto de transformações fisiológicas e bioquímicas, que o vão adaptando a seus limites. Parece que encontrar um limite físico é algo que justifica o sacrifício do corpo. Mesmo que este seja sede de um grande sofrimento, ele é consciente, desejado, passível de ser associado ao prazer que decorre do objetivo concretizado.

Le Breton (2000), ao tratar do limite, diz que procurá-lo é uma necessidade antropológica, podendo a busca do mesmo significar, em última análise, uma solicitação da morte para garantir a existência. Mas Deborah Colker e os bailarinos de sua Companhia não buscam a morte, eles desafiam os limites de suas possibilidades em ação num palco, buscam a realização de si em seus movimentos, como também a admiração da beleza dessas realizações. Morrem, simbolicamente, limites ultrapassados, desafios conquistados e surge, em plenitude, a existência de movimentos surpreendentes.

É necessário ter um corpo preparado e eficiente para realizar coreografias com maior grau de dificuldade. Atualmente, na dança contemporânea, ele é construído, em relação à técnica e ao treinamento físico, por meio de inúmeras horas de ensaios especificamente para a exigência de cada montagem coreográfica e são ilimitadas as possibilidades de criação dos movimentos. Repetições intensificam-se até o movimento estar refinado, aprimorado no corpo, então, inscrevem-se as particularidades da sua cultura, que decorrem do refinamento, das sensibilidades, das repetições.

Como um mecanismo de treinamento, a repetição é um meio de transformação do movimento quantitativo em qualitativo. Quando repetimos um movimento, embora ele pareça o mesmo, não o é, cada um é diferente do outro porque quem o executa não é o mesmo, afirma Deleuze (1988). Em cada movimento, vivenciamos uma experiência única, embora pareça igual; se não fosse assim, não haveria o aprendizado ou o domínio deste movimento, ou seja, um sem número de repetições quantitativas não se transformariam em aprimoramento qualitativo. Os desportistas não conseguiram superar marcas anteriores, os bailarinos não atingiram o domínio corporal da técnica da dança, os pianistas não conseguiram executar uma obra com um virtuosismo tal que beira a aparente naturalidade.

A repetição transforma o cultural em aparência natural. Ela não muda nada no que se repete, mas muda algo no espírito que a contempla.

O bailarino, quando dança, demonstra aparente naturalidade, fluidez, leveza na execução dos movimentos, porque adquiriu domínio da técnica corporal, através da busca obsessiva da qualidade, com a repetição. Para atingir o grau de perfeccionismo desejado em dança, no caso de uma coreografia em que o risco se apresenta, há que se repetir até que a segurança dos atores-bailarinos nos movimentos planejados esteja pronta. O risco é controlado e a *performance* o transforma em ilusão, transferindo a importância da execução para a beleza estética dos movimentos e, aos olhos dos espectadores, a impressão de facilidade por aqueles que o praticam.

Schiller (1997), em seus estudos, afirma que o Belo ou o juízo sobre ele nunca é inteiramente puro, uma vez que o homem sempre se entregará à contemplação estética, conforme o seu estado de espírito do momento, tornando-se necessário um equilíbrio perfeito para essa apreciação. Isso os corpos dos bailarinos de *Velox* alcançaram com perfeição, mobilizando a contemplação dos espectadores com suas *performances*.

Um dos fundamentos da filosofia estética de Schiller (1995) é a dinâmica do fenômeno estético, um momento de fruição artística, uma arena transitória de liberdade, uma confluência tem-

**Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 93-109, abril/junho de 2010.

poral e espacial da mesma. Ele sugere que ali se encontre um campo energético de grande receptividade: lúdico, no caso do Belo, ou de grande intensidade, patético, no caso do sublime, que o indivíduo trate de aproveitar da melhor maneira que lhe aprouver.

Beleza, equilíbrio, corpos em dança por paredes verticais formam a estética dos espetáculos de Deborah Colker. Para ela, a descoberta desta nova linguagem abriu outros caminhos, como por exemplo a coreografia *Rota*, onde os bailarinos dançam em uma roda-gigante – ou seja, uma vertical em movimento.

A imaginação dinâmica presente no estudo coreográfico *Velox* revelou o valor estético do sonho de voo, sonhos de elevação, ascensão e leveza, tal como disse Bachelard (1990). Os bailarinos trazem em seus calcanhares as asas de Mercúrio (Hermes), cujos impulsos fazem a criação rápida de um instante dinamizado.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto, o risco próprio da pós-modernidade surge em diferentes práticas sociais e é inseparável da emoção e da aventura.

Deborah Colker socializa o risco-aventura e cria movimentos, nas coreografias da sua Companhia, a partir de uma estética do risco. Explorou, com êxito, novas possibilidades de lidar com a gravidade, subvertendo, modificando e criando novas relações do corpo em movimento com o espaço. Por esta razão, o espetáculo *Velox* com a coreografia *Alpinismo*, que mistura os movimentos do *rappel* e da escalada aos saltos com passos da dança, foi um divisor de águas na dança contemporânea do país, marcando o uso do espaço elevado e estabelecendo um jogo do corpo com o risco e a aventura na dança, uma dimensão estética do risco.

Tal acontecimento veio no momento exato em que as formas sistemáticas de lidar com os perigos e as inseguranças, introduzidas pelo próprio processo da pós-modernização, estavam a exigir mudanças.

O conceito de risco não é mais percebido somente pelo lado negativo das guerras. Associado à aventura, surge o *risco-*

*aventura*, do qual Deborah Colker, com os novos movimentos introduzidos na dança, serve como excelente exemplo. Ela instituiu no espetáculo, entre os espectadores, a contemplação estética da ilusão do risco. Para eles, tal como em espetáculos circenses, tudo aparenta facilidade numa essência de exaustivo trabalho corporal, arte e segurança.

Só nos falta, para concluir o artigo, encontrar a compreensão da busca do prazer envolvendo risco. Talvez a necessidade de experiências e sensações novas justifiquem tal busca, pois muitos daqueles que não se satisfazem com objetivos comuns buscam a concretização dos seus objetivos nos riscos físicos e sociais. Daí a criação do risco-aventura ou risco-desejado nas várias práticas sociais.

***Velox show: Risk-Adventure in the contemporary Dance of Deborah Colker***

**Abstract:** The aim of this article is to identify the body at risk-adventure in Deborah Colker's contemporary dance. It is an interpretative study with a qualitative approach. Through the Mix Video, the choreography *Alpinismo* (Alpinism) was analyzed. In this choreography, the dancers dance on a vertical stage, an innovative creation. The discovery of this *language* opened the door to other ways. Beauty, balance, dancing bodies on vertical walls compose the show, leading the audience to the esthetics contemplation of the risk illusion. It has been decided that the body at risk, elaborated in an esthetic production in Deborah Colker's shows from the actors-dancers, is one of the different social practices which involve the risk in our contemporary society.

**Keywords:** Dancing. Movement. Body image. Acceptable risk.

**Espetáculo “Velox”: Riesgo-Aventura en la Danza contemporánea de Deborah Colker**

**Resumen:** El objetivo de este artículo fue identificar el cuerpo en riesgo-aventura en la danza contemporánea de Deborah Colker. El estudio es interpretativo, con abordaje cualitativa. A través del Video Mix, fue analizada la coreografía *Alpinismo*, en la cual bailarines danzan en un escenario vertical, una creación inédita. Este lenguaje abrió otros caminos. Belleza, equilibrio, cuerpos en danza por paredes verticales forman el espectáculo, llevando la platea a la contemplación estética de la ilusión del riesgo. Concluimos que el cuerpo en riesgo, construido en una producción estética en los espectáculos de Deborah Colker a partir de sus actores-bailarines, es una de las diferentes prácticas sociales que envuelven el riesgo en la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** Baile. Movimiento. Imagen corporal. Riesgo aceptable.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BECK, Ulrich. **Risk society: towards a new modernity**. London: Sage, 1992.
- COLKER, Deborah. **Revista Veja Rio**, n 29, p. 16, 06 de set. 2006
- COSTA, V. L. M. **Esportes de aventura e risco na montanha**. São Paulo: Manole, 2000.

**Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 93-109, abril/junho de 2010.

- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo:** comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Espinosa:** filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.
- DEMPSTER, Elizabeth. Women writing the body: let's watch a little how she dances. In: CARTER, Alexandra (Ed.). **Routledge dance studies reader.** New York: Routledge, p. 229, 1998.
- DVD MIX. **Gravação do espetáculo Mix, junção dos espetáculos Vulcão e Velox, Companhia de Dança Deborah Colker.** Realização de J. E. Produções, Vídeo Paulo Severo. Filmado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, setembro de 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GULLONE, E; MOORE, S. Adolescent risk-taking and the five-factor model of personality. **Journal of Adolescence**, New York, n.23, p.392-407, 2000.
- LE BRETON, D. **Passions du risque.** Paris: Éditions Métailié (Ed. Mise à Jour), 2000.
- MACHLIS, G. E.; ROSA, E. A. Desired risk: Broadening the social amplification risk framework. **Risk Analysis**, New York, v.10, p.161-168, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político.** Porto Alegre: Sulina, 1997.
- SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas.** São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHILLER, F. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico.** [s. l.]: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1997.
- SERRES, Michel, **Variações sobre o corpo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.
- SPINK, M. J. P. Trópicos do discurso sobre risco: risco-aventura como metáfora na modernidade tardia. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v.17, n.6, p. 18, nov./dec. 2001.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2008. 3, p. 509-540.
- VIAGARELLO, Georges. Exercitar-se, jogar. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo:** da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 303-400, 2008a.
- \_\_\_\_\_. Treinar. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo.** Petrópolis, RJ: Vozes, p. 197-252, 2008.

Recebido em: 18.08.2009

Aprovado em: 09.03.2010