



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

LINHA ABERTA – CORPOS EM TRÂNSITO

Sigrid Nora*

Seguindo estudos desenvolvidos por alguns especialistas sobre os conceitos que giram em torno das questões de interação cultural e considerando que “não há nenhum conhecimento formulado na linguagem que não tenha estado no corpo” (Katz & Greiner 2004:17), a criação coreográfica¹ em dança contemporânea², certamente se constitui num objeto apropriado para a leitura desses encontros e misturas.

A crítica e professora francesa, Laurence Louppe, em seu artigo “Corpos Híbridos”(2000), ao analisar processos de interação cultural atendo-se aos termos “mestiçagem” e “hibridismo” e os direcionado para estudos relacionados à dança contemporânea, propõe uma distinção entre eles. Louppe adota a denominação de

* Pesquisadora, coreógrafa e docente na Universidade de Caxias do Sul (RS). Mestre (2000) e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP (2005). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa *Ciência e Artes do Movimento Humano/UCS*. Pós-Doutoranda em História/Políticas, Escrita, Imagem e Memória - UFSC (2012).

¹ Criação coreográfica, tratada aqui como uma sequência de movimentos que possam ou não, implicar em transmitir ideias ou desenvolver um tema, e não como sequência de passos de uma referida técnica de dança.

² Dança contemporânea, entenda-se aqui, como gênero de dança – como aquela dança que não se determina a partir de uma única técnica, mas surge da mescla de várias técnicas e estéticas tendo o corpo como recurso central. Como sendo um discurso corporal que privilegia em suas construções coreográficas, concepções que utilizem conceitos de pós-modernidade, tais como: hibridismo, *performance*, simultaneidade, novas formulações de espaço e tempo, androginia, fragmentação, acaso, não narrativa, heterogeneidade, etc.

“corpo híbrido”, proposta por Dena David, como sendo: “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade”³ (Louppe in Pereira & Soter 2000: 32). E acrescenta que a “mestiçagem” na dança é apenas superficial, pois se dá somente na mistura de códigos, na justaposição de figuras motrizes e na articulação de vocabulários gestuais distintos. Afirma que o corpo na sua essência não seria alterado de fato. Para que isso ocorresse, seria necessário muito tempo, talvez toda uma vida.

Louppe defende que a hibridação é atualmente o “destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível” (Louppe in Pereira & Soter 2000: 31).

Interpretar as possíveis interações ocorridas no processo de construção de uma obra, e não apenas ater-se a visualidade que ela apresenta, é o que conduz esta leitura interpretativa da obra “Linha Aberta”, do coreógrafo Ney Moraes, criada para a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul (CMDCS) tendo como *performers* Carlos Garbin e o próprio Ney Moraes.

2

O CONTEXTO

A Cia. de Caxias foi criada em 1997, está sediada na cidade de Caxias do Sul (RS) e é mantida pelo Poder Público Municipal. Única companhia profissional pública do estado do Rio Grande do Sul é uma companhia de dança contemporânea cujo perfil artístico investe na diversidade. Diferente da maioria das demais companhias públicas brasileiras tornou-se seu propósito se afastar da pasteurização presente nos corpos de baile convencionais, fato que se observa refletido nos seus produtos artísticos onde os intérpretes geralmente reproduzem fórmulas prontas, representando uma unidade que dispensa a preservação das características de individualidade.

³ O artigo de Dena David citado por Louppe é “*Les corps écletique*”, publicado no livro “*Les vendredis du corps*”, Montreal: Jeux, 1993.

A Cia de Caxias, ao contrário, transita na contemporaneidade priorizando os processos investigativos, a experimentação e a contaminação, firmando-se como um sistema aberto para a descoberta de novos códigos, propiciando assim um terreno fértil para o exercício criativo.

A formação do seu elenco se dá (se deu no momento da criação da obra em análise) ancorada no conceito do heterogêneo, diferente daqueles corpos estáveis públicos que abrigam bailarinos provenientes de diversas localidades, mas concentram um modo padrão de dançar onde a formação técnica formal e o biótipo são critérios essenciais. A Cia de Caxias adota a lógica da incorporação de distintas vivências corporais, via relação de familiaridades.

É deste ambiente que leva em conta os intercruzamentos experimentados entre criadores e intérpretes, contrário ao modelo do coreógrafo tradicional, que transfere para o corpo do intérprete um vocabulário pré-estabelecido, que foi composta “Linha Aberta”.

3

INTERPRETAÇÃO DA OBRA

Título: Linha Aberta

Duração: 17'

Trilha sonora: Symphony nº3 for orchestra and soprano/Henryk Górecki

Coreografia: Ney Moraes

Interpretação: Carlos Garbin⁴ e Ney Moraes⁵

Para a análise do referido objeto, arte que ao se materializar, é efêmera e só existe enquanto acontece, pois é da qualidade do movimento morrer a cada vez que

⁴ Carlos Garbin é atualmente bailarino da Companhia *Rosas* dirigida por Anne Teresa de Kraesmaeker, sediada em Bruxelas na Bélgica.

⁵ Ney Moraes atualmente é professor, coreógrafo e ensaiador da Cia municipal de Dança de Caxias do Sul (RS).

nasce, faço uso do vídeo registro⁶ de seu espetáculo de estreia, realizado no Teatro Municipal Pedro Parenti da Casa da Cultura, em Caxias do Sul (RS), datado de 1999.

A obra é concebida como um dueto executado por figuras masculinas. Trata do dual, do Eu e do Outro, um par de opostos que questiona sobre inter-relações e transita pelo universo dos conflitos, interferências e memórias como argumento para a sua construção cênica. São corpos permeáveis que se dispõem a encontrar novos percursos numa dança que abriga a coexistência de matrizes de natureza distintas, o esporte e a arte.

A primeira figura a aparecer na tela é Carlos, atleta, jogador de basquete, 19 anos de idade, sem experiências anteriores em dança. Ney, segunda figura a tomar lugar na cena, é capoeirista de origem, bailarino com formação tardia em dança clássica e coreógrafo da criação que está sendo examinada.

Já de antemão, o que se pode observar com a escolha de “Linha Aberta” para título da obra, é a declaração de disponibilidade do autor para um processo de livre trânsito, tal qual apresenta Bauman em seu livro *Modernidade Líquida* (2010: 9): “a prática moderna é um exercício de transgressão de fronteiras e transcendência dos limites”. Em sua composição o coreógrafo procura consumir os limites e romper as barreiras do possível apostando no diálogo entre as duas diferentes potencialidades corporais através de uma investigação que se aproxime da naturalidade/organicidade do movimento, que privilegie as referências estáveis dos corpos matrizes e valorize as habilidades individuais a fim de imprimir um caráter singular na execução da proposta (singular – tratado aqui não como sinônimo de único, mas de personalizado). Para isso, Ney pesquisou o vocabulário motor necessário para configuração de sua coreografia a partir de laboratórios de *Contact-improvisation*⁷ (improvisação).

⁶ Trata-se de um artefato híbrido, de uma linguagem distinta da dança que registra, pois o que aí vemos, embora se refira a mesma obra, não é mais aquela dança e nem aqueles bailarinos, mas o resultado da mescla de tecnologia e dança.

⁷ *Contact-improvisation* é uma técnica (uma mecânica) que foi criada e desenvolvida por Steve Paxton (bailarino americano) na década de 70, que tem como ponto de partida, desafiar os princípios físicos gravitacionais, a inércia, a velocidade, o peso e a fricção para direcionar a produção de movimento numa relação de dois ou mais corpos que tenham ou não, alguma formação formal em dança. Para Paxton todo corpo teria potencial para a dança. Sua pesquisa teve como suporte inicial o movimento praticado na vida cotidiana, especialmente dos pedestres.

A improvisação segundo Hércules (2004) é a forma mais adequada para alcançar novos vocabulários para o movimento, pois se trata de uma ferramenta investigativa capaz de rearranjar informações presentes no corpo. Busca descobrir através do movimento o que é possível ser construído e adquirir forma corporal, ou seja, expressar o objeto de investigação criando uma dramaturgia *no e pelo* corpo. Através deste sistema o corpo passa a ser reconhecido como uma coleção momentânea de informações, que reinventa a ele próprio, as relações e o ambiente num fluxo de contágio mútuo.

Certas composições coreográficas não partem mais de vocabulários de movimentos pré-estabelecidos, organizados numa estrutura hierárquica, nem de narrativas lineares ancoradas numa lógica determinista causal. Nelas, se passa a pensar a obra como algo em processo, sem a obrigação de representar a realidade (mimeses) ou a subjetividade (expressionismo). Surge, portanto, a necessidade de um outro modo de se entender as relações entre todos os elementos constituintes de uma obra (Hércules 2004:109).

É do material obtido nos exercícios deste tipo de mecânica que surgiu o lastro composicional para a construção de “Linha Aberta”. Tal como Burke (2003:15) nos coloca sobre “a utilização da mesa de mixagem”, que favoreceu as hibridizações musicais, neste tipo de composição coreográfica, o coreógrafo é uma espécie de *DJ*, onde a operação se dá nesta mesma ordem. Nesta metáfora, os corpos dos bailarinos são as mídias; o repertório motor dos intérpretes, as músicas; o coreógrafo um *DJ* que seleciona e rearranja o material gerado; e a mistura resultante, um novo artefato. “Uma forma de relação entre intérprete e coreógrafo, na qual ambos devem negociar com alteridade suas características, sem serem totalmente assimilados por ela, nem perder completamente suas identidades” (Lima 2003: 106).

Deste processo, da mistura e da fusão de dois padrões corporais distintos emerge o texto visual da obra, que exhibe uma dança cuja dramaturgia não resulta de uma narrativa textual pré-determinada, mas do efeito que a ocupação espaço-temporal, a dinâmica, o ritmo, a fluência e o peso aplicados ao movimento produzem nos corpos dos intérpretes.

Através de uma coreografia que não segue propositadamente a leitura da partitura musical, apenas acontece ao mesmo tempo, os intérpretes não representam

nenhuma personagem, mas se apresentam, representam a si mesmo e esboçam duas situações distintas: uma, de total individualismo, expressa por movimentos quase imperceptíveis conjugados a inquietantes deslocamentos de membros em fuga e recuperação, instantes que acolhem lampejos circunstanciais de movimentos espontâneos numa operação de não cristalização, (embora siga um roteiro condutor pré-existente); e outra, a de corpos em síntese onde o desempenho obedece a uma escritura pré-determinada.

Além da dramaturgia que se personifica no discurso estético da obra, vale chamar atenção para outros elementos compositivos da coreografia que apontam marcas de suas matrizes. Na condição a dois, Ney é a figura que se identifica como eixo do movimento, fato que possivelmente encontra eco em sua experiência na dança clássica onde o bailarino eleva, transporta e conduz sua *partner*.

O figurino escolhido, outro indicativo, está provavelmente associado a zonas de identificação e conforto dos ambientes de suas procedências. Carlos calçando tênis anuncia sua relação com a prática do basquete e Ney de pés descalços evidencia uma particularidade das performances de capoeira.

Da mesma forma, a vestimenta adotada, uma espécie de *shorts*, semelhante à indumentária esportiva, carrega detalhes que denunciam marcas de experiências individuais anteriores. Seu uso certamente se estabelece como um facilitador na execução dos movimentos cuja dinâmica, assim como no basquete, está centrada na mobilidade das articulações, o que facilita seu desempenho e oferece segurança na execução dos deslocamentos espaciais.

Igualmente a escolha do espaço para a execução da *performance* denota indícios de históricos anteriores. Sendo um lugar demarcado por dois quadrados que delimitam o dentro e o fora, mas, que permitem o trânsito entre campos opostos, sugere à configuração de quadras esportivas onde Carlos transita entre ambas, tal qual se apresenta a prática de seu esporte e onde Ney ocupa apenas um dos sítios, característica provavelmente advinda das demonstrações das rodas de capoeira. Esse local, circunscrito e simétrico emoldurado pela coloração, intensidades e alternâncias do *light design* produz a ambientação e a plasticidade que reforça o significado que a cena propõe.

A poética que a obra exala, transita entre a leveza e magia da dança clássica e a sincronia das rodas de capoeira.

Enfim, essas interações, sejam elas formas híbridas ou mestiças, que “em termos técnicos, explicitam um determinado tipo de acordo entre organismos e meios” (Katz 2003: 261) aparecem como algo cada vez mais comum em contextos contemporâneos se impondo como fator explicativo dos processos sócio-culturais... “onde não vigora o conceito progressivo e linear de sucessão, esta que tornaria qualquer produto uma variante hierarquicamente determinada pela suposta influência de algo anterior e pretensamente mais acabado” (Pinheiro 2007:70).

Híbrido, mestiço, ou sob outra denominação, “Linha Aberta” é isso, um artefato iluminado pela dinâmica contemporânea, uma criação coreográfica que reúne propositalmente em suas características a incrível habilidade corpórea de se deixar contaminar, misturar, de se metamorfosear. Um discurso corporal que oportuniza o vai e vem entre territórios, entre dois conjuntos de valores contraditórios até então ditos incompatíveis ou conflitantes, a arte e o esporte. E é nesse interstício da transição, o chamado “terceiro-espço” segundo Bhabha (1998) onde os deslocamentos e as negociações oportunizam maneiras libertárias de organização, estabelecem novas estruturas de autoridade e dão visibilidade ao processo autoral, que “Linha Aberta” toma forma, adquire identidade (sempre encarnada, parcial e condicionada) e desenha uma assinatura.

7

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. (1998) *O local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

BAUMAN, Zygmunt. (2001) *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Editora Zahar.

BURKE, Peter. (2003) *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, Editora Unisinos.

HÉRCOLES, Rosa. (2004) “Corpo e dramaturgia” In: NORA, S. (Org.) *Húmus 1*. Caxias do Sul, Editora Lorigraf.

LIMA, Dani. (2003) “Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural” In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (Orgs.) *Lições de Dança 4*. Rio de Janeiro, Univercidade Ed.

VI Simpósio Nacional de História Cultural
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Teresina-PI
ISBN: 978-85-98711-10-2

LOUPPE, Laurence. (2000) “Corpos Híbridos” In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (Orgs.) *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro, Univercidade Ed.

KATZ, Helena. (2003) “A dança, pensamento do corpo” In: NOVAES, A (Org.) *O Homem-Máquina*. São Paulo, Companhia das Letras.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. (2002) “A natureza cultural do corpo” In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (Orgs.) *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro, Univercidade Ed.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. (2004) “O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação” In: NORA, S. (Org.) *Húmus 1*. Caxias do Sul, Editora Lorigraf.

PINHEIRO, Amálio. (2007). “Por entre Mídias e Arte, a Cultura” In: NORA, S. (Org.) *Húmus 2*. Caxias do Sul, Editora Lorigraf.