

PREFEITURA DO RIO
Revista do Centro Coreográfico

GESTO

Dança, palavra, estética, movimento

Diversos autores analisam a interação do corpo contemporâneo com a literatura, a filosofia e várias áreas do pensamento

dezembro de 2002



GESTO

Revista do Centro Coreográfico do Rio

A revista *Gesto* (ISSN 1677-9207) é uma publicação do Instituto Municipal de Arte e Cultura - RIOARTE. Rua Rumânia, 20, Laranjeiras, Rio de Janeiro, Cep: 22240-140. Tel. (21) 2265-9960 Site: www.rio.rj.gov.br/rioarte/

E-mail: revistagesto1@uol.com.br

Gesto on-line:

www.rio.rj.gov.br/centrocograficodorio

Prefeito do Rio de Janeiro

Cesar Maia

Secretário das Culturas

Ricardo Macieira

Presidente do RIOARTE

Fábio Ferreira

Diretor de Projetos

Alberto S. Benzecry

Diretora da Divisão de Dança

Thereza Rocha

Assessora de Comunicação do RIOARTE

Sandra Teixeira

Diretora do Centro Coreográfico do Rio

Regina Miranda

Conselho editorial

Fábio Ferreira, Alberto S. Benzecry, Thereza Rocha, Regina Miranda, Adauto Novaes, Ilana Strozenberg e Luiz Camillo Osorio

Projeto editorial e edição

Luciana Hidalgo

Pesquisa de imagens e produção

Ilana Salama

Reportagem

Isadora Andrade

Redação

André Luis Mansur

Revisão

Ricardo Cesar

Estagiária

Denise Dweck

Colaboradores desta edição

Américo Vermelho, Carlinda Nuñez, Evgen Bavcar, Helena Katz, Karen Bradley, Jorge Bastos, Leslie Satin, Leonardo Aversa, Leonel Brum, Luciano Trigo, Luiz Camillo Osorio, Marina Martins, Mirian Goldenberg, Nani Rubin, Paulo Jares, Renato Rezende, Silvia Soter e Thereza Rocha

Projeto gráfico

Sergio Liuzzi

Design

Karyn Mathuiy e Sergio Liuzzi

Agradecimentos

Adriana Bonfatti, Alceu Baptista/Vetor Zero, Angel Vianna, Brígida Moreira, Bruno Veiga, Eden Davis, Evan Gunter, João Elias Álvares da Silva, Leslie Satin, Marco Aurélio Rodrigues Paes/Ed. Taschen, Pedro Drummond, Sergio Laks, Valéria Mendonça/Bravo!, Wilton Montenegro e Ynaïê Dawson.

Os textos assinados são de total responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, a opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial dos textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização.

CTP e Impressão

Pancrom Ind. Gráfica

O elogio do corpo



Bruno Veiga - Renato Veira Cia. de Dança

*O gesto interessa-me mais que a palavra.
Não é verdade que o homem se mexeu ainda antes de falar?*

Bob Wilson

Promover o diálogo nacional e interglobal sobre a arte

da dança é uma das funções da revista *Gesto*, publicação sonhada há anos pela categoria e pela Prefeitura do Rio. *Gesto* começou a ganhar forma com a constatação de que a qualidade e a expansão da dança no Rio de Janeiro podem e devem ser estendidas às demais cidades.

Já no primeiro Governo Cesar Maia, em 1993, em reuniões com as principais lideranças – falo então de Angel Vianna, Deborah Colker, Lia Rodrigues, Márcia Milhazes, Regina Miranda e tantos outros que se agregaram mais tarde – começávamos a traçar a política cultural para o setor.

Dez anos depois, temos o Programa de Subvenção às Companhias de Dança consolidado; a Bolsa RIOARTE, promovendo a pesquisa literária e científica; a adoção da Cia. DeAnima como o Balé do Rio de Janeiro; as diversas edições do Panorama RIOARTE de Dança, investigando e estabelecendo trocas culturais; oficinas e cursos regulares, privilegiando a população carente; o apoio ao Balé Brasil, um exemplo de ação de cidadania através da dança. Finalmente, a criação do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, o primeiro espaço construído no país especificamente para a dança e, até este momento, único no gênero em toda a América Latina.

A dança, linguagem não-verbal que se inscreve pela imagem, pressupõe um conjunto de regras indispensáveis à sua escrita. *Gesto* nasce do compromisso com a investigação sobre esta arte e da vontade política de realizar projetos que superam os governos e se mantêm firmes no seu fazer artístico.

Gesto carregado de sentidos, que assimila o texto coreográfico, texto este aberto, plural, completado a cada artigo desta publicação. Que se constrói, como o espetáculo, entre bailarinos, coreógrafos, iluminadores, músicos, figurinistas, pensadores das artes. E que, a cada edição, a cada representação, acredita que as diferenças, o convívio e o diálogo são o melhor caminho para enriquecer a nossa visão de mundo.

Ricardo Macieira
Secretário das Culturas

O Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE – tem

grande orgulho em apresentar a revista *Gesto* à cidade do Rio de Janeiro como encerramento de um ano de grandes realizações da Prefeitura do Rio na área da dança. O primeiro número desta publicação inaugura uma necessária e conseqüente série, cuja periodicidade pontuará o conjunto de ações que serão realizadas pelo Centro Coreográfico do Rio no próximo ano. O lançamento da revista e de um *website* de serviços assegura desde já o funcionamento do Centro Coreográfico do Rio, mesmo antes da inauguração de sua sede definitiva, em 2003. Estas duas iniciativas integram a política específica para a dança desenvolvida pela Prefeitura do Rio, que se desdobra, hoje, em uma rede de ações conjugadas: pesquisas na área de dança financiadas pelo Programa de Bolsas RIOARTE; apoio a doze companhias por meio do Programa RIOARTE de Subvenção à Dança Carioca; patrocínios e apoios às produções de dança em cartaz nos teatros do Rio; realização contínua do Panorama RIOARTE de Dança e do Circuito Carioca de Dança; lançamento do festival Dança em Trânsito.

O corpo pensado como suporte da experiência contemporânea é o eixo central da revista *Gesto*. Este perfil amplia o campo de abrangência desta publicação, que entende a dança na sua pluralidade de manifestações. Observando quão variadas são as falas do corpo contemporâneo, o RIOARTE concebe a revista *Gesto* do mesmo modo como o mestre Cunningham define a dança: “Ela deveria ser uma conversa.” Em momento mais do que oportuno, no qual novas demandas se constituem no diálogo entre a população desta cidade e sua dança, a Prefeitura do Rio promove um lugar de encontro dos variados saberes e discursos do corpo contemporâneo, incentivando também a formação de uma classe de teóricos de qualidade empenhados em desenhar um tênue equilíbrio entre o caráter transitório do movimento e sua indispensável captura pela memória. Palavra e corpo se encontram para inaugurar novas experiências, alinhavando, assim, a revista *Gesto* às consistentes iniciativas da política da Prefeitura do Rio dedicada à dança, cujo ineditismo, pertinência e continuidade escrevem história no Brasil.

Fábio Ferreira
Presidente do Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE

Estética carioca

Pesquisa da antropóloga Mirian Goldenberg revela como, no Rio, a obsessão pela forma perfeita leva o corpo feminino à solidão

6-9

Corpo rebelde



Em entrevista exclusiva à revista *Gesto*, o polêmico pensador francês Michel Onfray defende o hedonismo como peça de resistência de sua filosofia libertária

10-15

Palavra e movimento

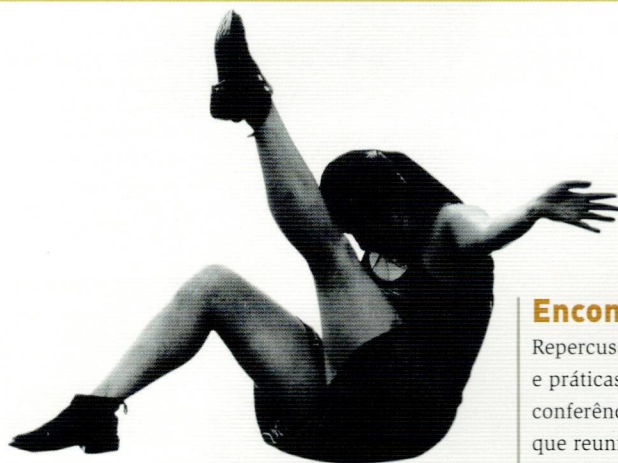
A interação da linguagem falada com o gesto contemporâneo é o tema do ensaio exclusivo da professora e coreógrafa americana Leslie Satin

16-19

A Teresa de Tunga

O crítico de arte Luiz Camillo Osorio aprofunda análise sobre a performance do artista, centrada na tensão entre os corpos

20-23



Mídia corporal

A professora e crítica de dança Helena Katz analisa como pensamentos, informações e conceitos de ordem geográfica, cultural e social se inscrevem no corpo humano

30-35

Em Cena

Notas

36-37

Centro de estilo

Rio ganha o maior complexo arquitetônico da América Latina construído especialmente para a dança contemporânea: o Centro Coreográfico do Rio

38-43

Belos e gregos

A professora Carlinda Nuñez resgata o culto ao corpo na Antiguidade clássica, mostrando como o aperfeiçoamento estético constituiu uma forma de poder

44-47

Cidades que dançam

Ensaio de Thereza Rocha investiga as mais diversas, lúdicas e conflituosas relações entre o corpo e a paisagem urbana

48-53

Formadora de talentos



Um resgate da trajetória biográfica de Angel Vianna, a decana da expressão corporal no Brasil que influenciou sucessivas gerações de bailarinos

54-57

Gesto social

A professora e crítica Silvia Soter discute o poder da dança nos projetos de formação de bailarinos em favelas cariocas

58-61

Encontro Laban

Repercussão das teorias e práticas debatidas na conferência internacional que reuniu aficionados do movimento de Rudolf Laban este ano no Rio

62-63

Livros coreografados

Diversos grupos de dança contemporânea inspiram-se em obras de autores como Machado de Assis e Clarice Lispector, unindo letras e movimentos

64-69

Ensaio Crítico

A professora Marina Martins faz uma análise crítica do espetáculo 4 por 4, de Deborah Colker

70-71

Corpo Literário

No livro *O homem pós-orgânico*, Paula Sibília alerta para as consequências das conquistas tecnológicas, que tornam premente a redefinição do ser humano

72-73





Espelho partido

Série de fotos e artigo do fotógrafo cego Evgen Bavcar revelam o corpo, sobretudo o do deficiente, como lugar de utopia e rebeldia

24-29



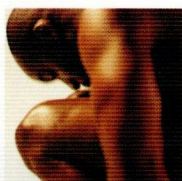
Repercussão



Exposição polêmica realizada este ano em Paris provocou o olhar contemporâneo ao mostrar imagens de corpos mortos, célebres e anônimos

74

Capa



© Vera Atchou - Photoalto

A razão do corpo

Gesto é uma publicação centrada no movimento e na razão do corpo. Todas as áreas do pensamento e das artes já enquadraram este objeto de culto e conflito em enfoques muito próprios: o catolicismo condenou a carne como cerne da luxúria, a psicanálise resgatou-a da culpa cristã, e, recentemente, a tecnologia vem excedendo o limite do humano. Há o corpo que dança e o corpo que pensa; ele é filosófico, antropológico, jurídico e de quem mais reclama-lo. Mas, paradoxalmente, na lida, permanece o velho corpo humano, com sua excelência e precariedade, esplendor e finitude. Um espaço de extremos, individual e autêntico, que é, antes de tudo, a prova da nossa humanidade.

A revista *Gesto* vem assegurar um lugar para esta discussão em torno do corpo contemporâneo, pensando-o em diversas expressões e expondo-o em sua fisiologia, raciocínio, instinto. Ensaios variados perfazem caminhos do pensamento à ação, da ciência à dança contemporânea. Esta, que extrai do corpo a inteligência do movimento, surge em diversos artigos. Autores investigam a interação entre a coreografia e a literatura, o corpo e a cidade que o confronta.

Neste primeiro número, *Gesto* conta ainda com participações estrangeiras exclusivas. O filósofo francês Michel Onfray concebe um corpo pagão e hedonista. O fotógrafo esloveno cego Evgen Bavcar mostra como o corpo do deficiente abriga o lugar da utopia num mundo dominado pelo homem-máquina. A americana Leslie Satin relaciona o texto falado e a criação coreográfica. *Gesto* acolhe todo e qualquer debate sobre o corpo tal como é pensado e usado, o corpo-cidadão, o corpo-espetáculo.

Luciana Hidalgo

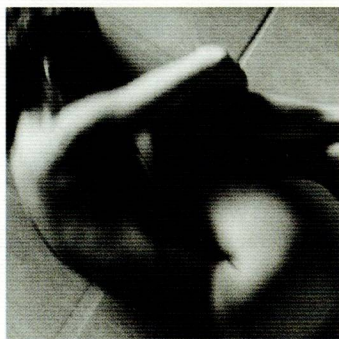
Editora

O angustiado corpo carioca

por **Mirian Goldenberg**

fotos de **Rogério Reis**

**Submissão a padrões
estéticos globalizados
leva mulheres do
Rio de Janeiro à insana
luta por uma forma
perfeita inatingível,
num processo perverso
que apaga a identidade
e aniquila o desejo**



A atual obsessão com o corpo tem levado ao desencontro e à solidão.

A pesar de ter escrito o clássico *As técnicas corporais* em 1934, o antropólogo francês Marcel Mauss tem sido uma referência obrigatória para aqueles que querem compreender um fenômeno característico dos tempos atuais: a valorização de um determinado tipo de corpo feminino. Para Mauss, há uma construção cultural do corpo, fazendo com que haja um corpo típico para cada sociedade. Esse corpo, que varia de acordo com o contexto histórico e cultural, é adquirido pelos membros da sociedade por meio da “imitação prestigiosa”: os indivíduos imitam atos, comportamentos e corpos que obtiveram êxito. O autor chama atenção para o fato de que as técnicas corporais “variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas; com os prestígios”. É possível afirmar que o culto ao corpo, com todos os rituais de embelezamento, rejuvenescimento e modelagem das formas a ele associados, deve grande parte de sua propagação a uma espécie de “imitação prestigiosa”, baseada no prestígio conferido àqueles que ostentam um físico dentro dos padrões estéticos difundidos. Mas que tipo de corpo as mulheres brasileiras, e mais particularmente as cariocas, procuram imitar?

Alguns dados da pesquisa que venho realizando desde janeiro de 1998 podem ser interessantes para pensar essa questão. Em “Mudanças nos papéis de gênero, sexualidade e conjugalidade: um estudo antropológico das representações sobre o masculino e feminino nas camadas médias urbanas” foram analisados 1.279 questionários respondidos por moradores da cidade do Rio de Janeiro, de 20 a 50 anos, com nível universitário e renda superior a R\$ 2.000. Um dos dados que mais chama atenção é a presença significativa da categoria *corpo*, nas respostas femininas, em questões como: “O que você mais inveja em uma mulher?”, “O que você mais admira em uma mulher?”. Ao aprofundar as questões, percebe-se que as pesquisadas não estão falando de um corpo qualquer, mas de um determinado modelo de corpo: magro, jovem, definido, trabalhado, malhado. A recorrência das respostas revela a centralidade que o corpo adquiriu para as mulheres das camadas médias cariocas. Este segmento social tem sido estudado por muitos autores, como Gilberto Velho, por conter uma visão de mundo e um estilo de vida capazes de produzir um efeito multiplicador que extravasa seus limites, podendo revelar, de forma mais geral, o processo de mudança social. Pode-se assim supor que a preocupação com o corpo tem alcançado mulheres de todos os segmentos da sociedade brasileira.

Outro dado da pesquisa merece destaque: 60% dos homens e 47% das mulheres afirmaram já terem sido infiéis. Nota-se que, apesar de não estarem mais tão distantes nesta questão (mulheres também traem e quase tanto quanto seus parceiros), os motivos que levam à traição são completamente diferentes. Homens traem por uma afirmação de sua virilidade: para provarem que são “homens de verdade”. “Instinto”, “natureza” e “é um *hobby*” são respostas presentes apenas no discurso



A ponta de ironia é que, justamente numa época em que as mulheres dizem querer ganhar espaço, elas procuram ficar cada vez menores e mais esqueléticas na busca pelo corpo perfeito

masculino. Já nas respostas femininas encontram-se: “insatisfação com o parceiro”, “vontade de experimentar”, “falta de amor e atração”, “auto-afirmação”, “para levantar a auto-estima”, além de haver um número significativo de mulheres que traem porque não se sentem mais desejadas pelos parceiros. Para elas, o fato de serem desejadas é a prova de que seus corpos são capazes de despertar o interesse masculino. Como afirmou Naomi Wolf, em *O mito da beleza*, o que as meninas aprendem cedo não é o desejo pelo outro, mas o desejo de ser desejada.

Padrão de beleza está longe das passarelas

No que diz respeito à maneira como homens e mulheres pensam o corpo feminino, também se percebe um grande distanciamento. Matéria recente da revista *Época* trouxe como título “O corpo que eles desejam... não é o que elas querem ter”. A reportagem mostra um fenômeno esquizofrênico da nossa época: mulheres querem seduzir homens com um corpo que está longe da preferência masculina. A matéria revela que o padrão de beleza desejado pelas mulheres tem sido construído por meio de imagens das supermodelos, que se consagraram a partir dos anos 1980 e conquistaram *status* de celebridade na década de 1990. Doenças como anorexia e bulimia se tornaram quase uma epidemia nos últimos anos, em uma geração que cresceu tentando imitar o corpo de Cindy Crawford, Linda Evangelista, Claudia Schiffer e, mais recentemente, da brasileira Gisele Bündchen. Só que os homens que responderam ao questionário elegeram como suas musas Sheila Carvalho, Luma de Oliveira, Luana Piovani, Mônica Carvalho e outras “gostasas” que estão longe das medidas das modelos magérrimas das passarelas.

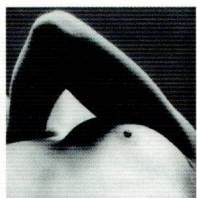
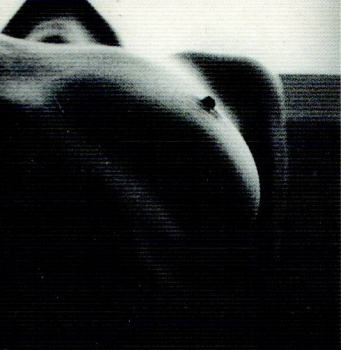
Além deste divórcio nos discursos masculinos e femininos, observa-se outro fenômeno: a preocupação com um determinado modelo de corpo tem atrapalhado a vida sexual de muitas mulheres. Uma revista especializada dos Estados Unidos, *The Journal of Sex Research*, mostrou uma pesquisa com duzentas universitárias, das quais um terço, independentemente de serem gordas ou magras, disse que a imagem que o parceiro faz do corpo delas é o fator mais importante durante o ato sexual. O estudo revelou que a ansiedade em relação à forma física leva muitas mulheres até mesmo a

evitarem o sexo. Esta realidade também foi encontrada aqui, em uma recente pesquisa nacional sobre a vida sexual dos brasileiros, com 3.000 homens e mulheres, de todas as classes sociais, coordenada pela psiquiatra Carmita Abdo. Um dos maiores problemas encontrados foi a falta de desejo: 35% das mulheres pesquisadas não sentem nenhuma vontade de ter relações. Um dos principais motivos dessa falta de desejo é uma questão cultural que inibe a libido: a angústia de não corresponder à imagem da mulher com o corpo perfeito que aparece nas revistas e nas propagandas de TV. “Numa sociedade altamente erotizada no plano da moda e da mídia, que privilegia cada vez mais o ‘corpão’, a cama pode ser o palco de uma tremenda frustração para quem não apresenta medidas próximas das perfeitas. Diante da impossibilidade de exibir esse padrão, o desejo é pouco a pouco reprimido, até sumir de vez – ou transubstanciar-se em neuroses.”

Imperialismo cultural e estético

A psicanalista inglesa Susie Orbach considera que um dos principais fatores que contribuem para a frustração em relação ao sexo é o modelo de beleza apregoeado pela sociedade atual, que afeta especialmente as mulheres: “É o corpo feminino perfeito, magro e esguio. A apologia do corpo perfeito é uma das mais cruéis fontes de frustração feminina dos nossos tempos. A obsessão pela magreza virou uma epidemia. Considero a busca do corpo perfeito um retrocesso no processo de emancipação feminina. Houve apenas um breve momento de progresso das mulheres nos anos 1970. Depois disso elas começaram a recuar, escravizadas por um modelo inalcançável de beleza. Há uma ironia nesse fato: justamente num tempo em que as mulheres dizem querer ganhar espaço, elas procuram ficar cada vez menores e mais esqueléticas.”

Dados recentes demonstram que a brasileira é campeã na busca desse corpo perfeito. A revista *Time* chamou atenção para esse fato numa capa que trouxe Carla Perez com a seguinte legenda: “*The plastic surgery craze: Latin-American women are sculpting their bodies as never before – along California lines. Is this cultural imperialism?*” A *Veja* confirmou com a capa “De cara nova: com operações mais baratas, alternativas de conserto para quase tudo e grandes médicos em



O corpo de muitas mulheres é hoje um corpo controlado, mutilado, que prefere a escuridão para esconder suas imperfeições

atividade, o Brasil passa a ser o primeiro do mundo em cirurgia plástica”. Segundo a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, o brasileiro, especialmente a mulher brasileira, tornou-se o povo que mais faz plástica no mundo: 350.000 pessoas se submeteram a pelo menos um procedimento cirúrgico com finalidade estética em 2000. Em cada grupo de 100.000 habitantes, 207 pessoas foram operadas em 2000. Os Estados Unidos, tradicionais líderes do *ranking*, registraram 185 operados por 100.000 habitantes no ano 2000 (sendo a renda *per capita* americana oito vezes maior do que a nossa). Mas o que torna o Brasil especial nessa área é “o ímpeto com que as pessoas decidem se operar e a rapidez com que a decisão é tomada”.

Narcisismo e isolamento

E o que pensam os homens dessa obsessão feminina pelo corpo? Apesar de viverem uma realidade demográfica extremamente favorável com relação ao mercado afetivo-sexual, como mostra a demógrafa Elza Berquó, com um enorme superávit de mulheres disponíveis para se relacionarem afetiva e sexualmente, tenho entrevistado homens moradores da cidade do Rio de Janeiro que se queixam da dificuldade de encontrar uma parceira. Eles dizem que, apesar do “excesso de oferta”, não encontram o que procuram porque as mulheres, em sua maioria, estão tão preocupadas com o seu próprio corpo que se tornam pouco interessantes, atraentes ou sedutoras.

No Rio de Janeiro, onde as praias e a temperatura elevada durante quase todo o ano favorecem o desnudamento, a centralidade que a aparência física assume na vida cotidiana é muito mais evidente. Estudei o papel do corpo na cultura carioca em dois diferentes momentos e contextos históricos. O primeiro estudo foi a análise da trajetória de Leila Diniz, em tese de doutorado. Quando, em 1971, Leila exibiu sua barriga grávida de biquíni, na praia de Ipanema, escandalizou e lançou moda. Foi capa de revistas e manchete de jornais por ter sido a primeira mulher a não esconder sua barriga em roupas soltas e escuras, consideradas mais adequadas a uma grávida. Não só engravidou sem ser casada, como exibiu uma imagem concorrente à grávida tradicional que escondia sua barriga. A barriga grávida materializou, objetivou,

corporificou seus comportamentos sexuais transgressores. Ícone das décadas de 1960 e 1970, Leila Diniz permanece, até hoje, como símbolo da mulher carioca, que encarna, melhor do que ninguém, o espírito da cidade: corpo seminu, sedução, prazer, liberdade, sexualidade, alegria, espontaneidade.

Na pesquisa atual, situada no final do século XX e início do XXI, constata-se que a preocupação com a aparência e a juventude chega a ser uma obsessão entre as cariocas, provocando uma permanente insatisfação com o próprio corpo. O corpo de Leila Diniz (e de muitas mulheres de sua geração) era voltado para o prazer, para o livre exercício da sexualidade, que exibia sua beleza e plenitude à luz do sol. O corpo de muitas mulheres de hoje é um corpo controlado, mutilado, que prefere a escuridão para esconder suas imperfeições. Em pouco mais de três décadas, assistimos a uma grande transformação do corpo carioca: do exercício do prazer à busca da perfeição estética, da liberdade à submissão aos modelos, do erotismo à falta de desejo.

Não é preciso ser feminista para perceber que a atual obsessão com o corpo tem levado a muitos desencontros, frustrações e insatisfações. Talvez seja o momento de pensar mais criticamente sobre os valores que têm influenciado determinados comportamentos femininos. Naomi Wolf defende que as mulheres de hoje lutem pela mais básica das liberdades: a de imaginar o próprio futuro e de ter orgulho da própria vida, demonstrar sua lealdade para com sua idade, seu corpo, sua pessoa e sua história. Para ela, a eliminação dos sinais da idade dos rostos e corpos femininos deveria ter a mesma ressonância política que seria provocada se todas as imagens de negros fossem clareadas, pois equivale a apagar a identidade, o poder e o valor das mulheres. É no mínimo estranho pensar que, após décadas de lutas femininas pela liberação da opressão e pelo pleno exercício da sexualidade, após Leila Diniz se tornar um modelo de sensualidade revolucionária com seu corpo grávido exibido nas praias cariocas, muitas mulheres se submetam a um novo tipo de prisão. Só que desta vez é mais difícil afirmar quem são (e derrotar) os verdadeiros carcereiros.

Mirian Goldenberg é professora da UFRJ, doutora em antropologia social e autora de *A Outra*. Toda mulher é meio Leila Diniz e Nu & vestido (editora Record).



"Sketchbook", de Picasso (1971).

Sob o signo do **hedonismo**

Em entrevista exclusiva à revista *Gesto*, o filósofo francês **Michel Onfray** expõe a sua teoria de um corpo amoroso e pagão, exaltando-o como a pedra fundamental de uma ética pós-cristã, libertária e libertina

por **Luciano Trigo**

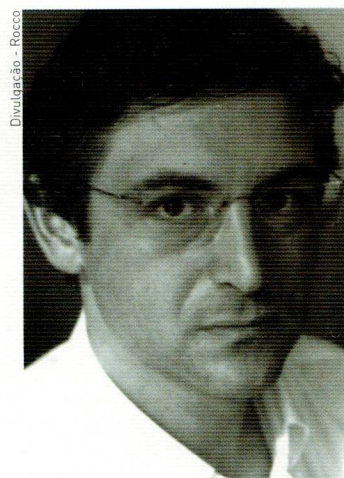
Polêmico e rebelde, o pensador francês **Michel Onfray**, 53 anos, vem construindo uma obra na qual o corpo é um elemento indissociável da sua reflexão filosófica. Suas idéias são apresentadas de forma mais sistemática no ensaio *Théorie du corps amoureux (Teoria do corpo amoroso)*, ainda inédito no Brasil. Nele, Onfray põe em questão a monogamia, a fidelidade, a procriação, a família e o casamento, reformula os conceitos de desejo e prazer e propõe uma nova forma de relação entre os indivíduos. Tudo isso com base na releitura de filósofos materialistas e sensualistas da Antiguidade greco-romana – que ele opõe ao modelo platônico-cristão, regulador, ainda hoje, das nossas existências.

Onfray já tem quatro livros traduzidos no Brasil: *A escultura de si*, *A política do rebelde*, *A razão gulosa* e *O ventre dos filósofos* (editora Rocco). Em todos, ele desenvolve uma nova ética do corpo humano, construída à imagem de uma estética vigorosa e jubilosa. Filósofo hedonista, Onfray prega um corpo soberano, libertino e feliz, livre dos grilhões do ideal ascético que despreza a carne e associa o prazer ao mal. Nesta entrevista, ele explica algumas de suas idéias e propõe a seguinte questão: como permanecer o mesmo na relação com o outro?

GESTO: O corpo humano desempenha um papel fundamental no seu sistema filosófico e na elaboração de uma ética pós-cristã – em oposição à tradição ascética, que desconsidera o corpo e as pulsões e entende o desejo como uma falta, que o prazer complementa, em moldes familiares. De que forma o corpo se converteu em seu tema de predileção?

MICHEL ONFRAY: Depois do que Jean-François Lyotard chamou de “fim das grandes narrativas” – como o cristianismo, o marxismo e a psicanálise –

resta somente o corpo. Ele é o último recurso, a pedra fundamental de toda construção futura. O indivíduo, o sujeito, a pessoa, o cidadão são apenas variações do corpo propriamente dito, abordado por um ângulo de ataque particular, que pode ser metafísico, ontológico, político, espiritual, etc. O cristianismo negou o corpo, ele o detestava. O marxismo fez algo parecido. A psicanálise, paradoxalmente, o transformou numa máquina estranha, que escapa às leis de todas as máquinas. Tudo o que resta é uma fisiologia e a sua interação com o mundo. Nesse contexto, Nietzsche e Deleuze



O filósofo Michel Onfray

“Tento responder à pergunta: como alguém pode gozar e fazer gozar, sem negar a si mesmo nem a ninguém, nos terrenos da relação moral, na cidade, com os alunos (quando se ensina), entre os sexos, etc.?”



“L'Étreinte”, de Picasso (1969).

retomaram um desafio de Espinoza, para quem o filósofo deve responder à questão: o que pode o corpo? O corpo pagão, pós-cristão, descristianizado decorre daí.

GESTO: Você declara guerra contra todas as idéias comumente aceitas, como a concepção imemorial do amor condicionado pela monogamia, a fidelidade e a família, propondo uma teoria do puro prazer de existir. Em que consiste esse projeto de filosofia hedonista, que você vem se dedicando a formular, em diversas modalidades, ao longo de toda a sua obra?

MICHEL ONFRAY: Que desafio! Fazer uma síntese de mais de 20 livros consagrados a esta questão... Digamos que os terrenos ético, político, pedagógico e erótico corresponderam, respectivamente, aos meus livros *A escultura de si*, *A política do rebelde*, *Antimanuel de philosophie* e *Théorie du corps amoureux*. Sobre a estética, estou preparando uma obra intitulada *Manifesto por uma arte cínica*, e outra, no campo da epistemologia, cujo título será *Folias anatômicas*. Entre outros temas, em cada um desses livros tento responder à pergunta: como alguém pode gozar e fazer gozar, sem negar a si mesmo nem a ninguém, nos terrenos da relação moral, na cidade, com os alunos (quando se ensina), entre os sexos, etc.? Todo o meu trabalho visa resolver os problemas colocados por essa única questão. Trata-se de examinar as condições de uma ética alternativa, na qual o bem é o prazer – dado e recebido. Trabalho com isso, ao mesmo tempo em que tento viver uma existência coerente com essas teses! Não concebo uma teoria sem uma prática que a torne possível, e vice-versa.

GESTO: Na relação amorosa, você propõe um “contrato” apoiado somente na vontade de duas liberdades celibatárias. Propõe a “carne sem culpa”, o “celibato feliz” e a “igualdade libertina” entre homens e mulheres. Mas tal liberdade é realmente possível? As pessoas não devem obedecer à codificação social das pulsões naturais?

MICHEL ONFRAY: A palavra, a linguagem, a troca, o contrato, os signos são provas suficientes de que somos seres capazes de nos comunicar. É preciso manifestar seus desejos, propor, agenciar, preocupar-se com o desejo do outro e construir uma intersubjetividade dinâmica. A maioria se contenta em viver uma vida traçada pelo social. Eu convido cada um a escrever sua história com a preocupação de uma subjetividade manifesta e radiosa, e não na perspectiva de uma submissão aos ditames sociais. Uma história amorosa se



constrói com duas histórias singulares, e a linguagem está ali para efetuar a costura dos laços com os quais se pode honrar um contrato hedonista. Dizer o que se quer, fazer o que se diz, anunciar o que se oferece, ter palavra, não prometer mais do que se pode dar, ajustar-se em função das dinâmicas de cada um: é assim que se constrói uma história capaz de durar ao longo do tempo sob o signo da jubilação.

GESTO: Somos educados pelo princípio da realidade, que nos condiciona a termos prazeres sociais. Fazemos filhos, seguimos lógicas de poder, participamos de estratégias sociais, somos atores de um teatro mundano. Nesse contexto socioeconômico, é difícil assumir essa atitude hedonista...

MICHEL ONFRAY: Sim, certamente. Tudo é feito para que se obedeça mais às pressões sociais do que a um projeto subjetivo real e coerente. O social dispõe de todos os meios, como a educação, as mitologias, a mídia, a cultura e os discursos oficiais, para impor os modelos dominantes e até mesmo evitar que alguém encontre modelos alternativos. Somente alguns rebeldes, resistentes ao sistema, descobrem que existem possibilidades de existências alternativas àquelas que asseguram a coerência do sistema. Essa noção é inculcada muito cedo, desde a infância e a adolescência. Trata-se de se permanecer fiel às reticências do adolescente para conservar o frescor com o qual se pode fabricar uma existência libertária.

GESTO: Como você responderia às seguintes questões, pinçadas de *Théorie du corps amoureux*: o que é uma mulher? Como estabelecer com o outro uma relação que não seja de guerra, sem se petrificar no casal, na monogamia e no casamento? Quais são as semelhanças e diferenças ontológicas entre o masculino e o feminino? O prazer e o desejo são sexuados?

MICHEL ONFRAY: São questões monstruosas, às quais eu só poderia responder com dignidade escrevendo um livro para cada uma! Aliás, a literatura está cheia de tentativas de responder a estes enigmas. Do ponto de vista dos homens, uma mulher é o continente mais próximo e o mais distante: tão parecida, tão diferente, tão a mesma, e tão outra... Para simplificar, eu diria que a mulher pode infantilizar o mundo, o que determina um número considerável de tropismos... Sobre a possibilidade de alcançar o corpo do outro, é o que chamo de "contrato hedonista" em *Théorie du corps amoureux*: um agenciamento sem fim, construível e conduzível pela linguagem e por todas as outras formas de comunicação. As semelhanças? Um corpo parecido... As diferenças? Um corpo diferente... Fisiologias determinadas e determinantes, hormônios em quantidade suficiente para balançar sexualmente um ser, de um lado ou de outro. Desejo e prazer sexuados? Sim, certamente. Pela fisiologia, mas também pela sociedade, que sexualiza através de seus discursos e outras formas de pressão.

GESTO: O "corpo libertino", o "materialismo sensualista" e a "libertinagem solar" são conceitos presentes em sua teoria hedonista, que sugere que não existe amor fora do desejo e do prazer. Fale sobre essa "erótica solar", cujas bases você desenvolve em *Théorie du corps amoureux*.

MICHEL ONFRAY: O amor não é o que diz a nossa sociedade embebida – mesmo quando ela se acredita laica e pagã – de um platonismo renovado pelo cristianismo. A virgindade, o amor, a fidelidade, a maternidade, o casamento: eis alguns mitos úteis à reprodução do esquema castrador. Trata-se de reduzir o desejo e o prazer a nada, confinando-os às formas úteis ao social, mas prejudiciais ao indivíduo. Uma erótica solar convida, ao invés do noturno platônico-cristão, a um júbilo consigo mesmo e com o outro.



À esquerda e na página ao lado, "Sketchbook", de Picasso (1971).

"Quantos acreditam em histórias amorosas que duram para sempre? Quantos atribuem ao outro a responsabilidade pelo fracasso do casal, e não à entropia inevitável?"

GESTO: A leitura de *Théorie du corps amoureux* – exceção feita ao último capítulo, mais conciliador neste tópico – sugere que você acredita ser impossível ou, quando possível, nefasto o laço amoroso, que seria fonte de restrições à liberdade. Em que medida este laço pode se conciliar com o projeto hedonista?

MICHEL ONFRAY: O laço se faz com a passagem do tempo, simplesmente. Ele não se coloca como um *a priori* platônico. Eu não acredito nos compromissos, nas promessas de amor infinito, nos discursos que projetam no tempo uma história amorosa. Um amor para sempre só se descobre no fim, quando se pode dizer que ele realmente foi "para sempre". Toda vida é dinâmica, labiríntica, inesperada, não se deve abordá-la como se ela fosse – no amor como em todo o resto – estática, linear e previsível.

GESTO: O Ocidente fabricou corpos, inventou corpos "puros", através da castração do casamento burguês e outras técnicas do ideal ascético. Por que o corpo é tão desprezado na história da filosofia? Qual é a razão desta desconfiança?

MICHEL ONFRAY: Não na história da filosofia, mas na história oficial e institucional da filosofia, aquela que é ensinada, divulgada, trabalhada e estudada nas universidades e liceus. Uma outra filosofia, selvagemmente confinada na obscuridade por ser anti-social, subversiva, individualista, propõe justamente um corpo feliz, lúdico, em harmonia com o mundo e com os outros. Os cínicos, os cirenaicos, os epicuristas, os gnósticos licenciosos, os libertinos eruditos, os materialistas sensualistas existem, mas numa história paralela que eu tento atualizar ao praticar uma arqueologia desses continentes descartados – porque essa tradição dos filósofos oficiais produziu o mundo no qual vivemos, e que está longe de ser feliz e saudável.

GESTO: Frequentemente filósofos tiveram algumas de suas intuições essenciais em seguida a crises que colocavam em questão a sua "máquina corporal". Isto também aconteceu com você?

MICHEL ONFRAY: Sim, chamei isso de um há-pax existencial em *L'art de jouir* (*A arte de gozar*). No que me diz respeito, houve a passagem por um orfanato, quando eu tinha 10 anos, onde eu descobri a violência, a brutalidade dos adultos, bem como a de outras crianças. A solidão, o solipsismo, a força, o indivíduo, o corpo, o tempo, o sofrimento, a dor, o abandono, a saúde pelos livros, todo este material me forneceu, efetivamente, as intuições essenciais que eu desenvolvo e aprimoro como escritor. Mas, paradoxalmente, 21 livros depois, embora eu tenha sempre em perspectiva aqueles momentos de minha vida no desenvolvimento de meu pensamento, nunca escrevi nada sobre esse assunto. O projeto existe, mas ainda não passei à ação.

GESTO: Você critica duramente os preconceitos tradicionais, de tendência idealista ou judaico-cristã, contra a sexualidade e o desejo, mostrando as consequências nefastas. As sociedades ocidentais ainda não se desfizeram desses tabus? O modelo cristão ainda preside, efetivamente, as relações entre os sexos? Parece, ao contrário, que a monogamia, a fidelidade, a família e o casamento estão saindo de moda...

MICHEL ONFRAY: Não se iluda. Nós vivemos na ilusão de que esses esquemas não prevalecem mais, mas eles continuam funcionando como horizontes insuperáveis de nossa pós-modernidade, por mais que se acredite que eles desapareceram. Nós não somos mais cristãos, é certo, mas ainda somos piedosos; fazemos sacrifícios em nome dos ideais, que nos habitam, nos envergonham e até mesmo nos determinam, conscientemente ou não. Quantos continuam espe-

“Existem, inegavelmente, um espírito e um corpo, mas afirmá-lo não é ser dualista. Essas duas modalidades do ser físico são duas variações sobre o tema da matéria”

rando sua alma gêmea, impedindo desde o começo uma história potencialmente durável se ela não corresponder a uma fantasia *a priori*? Quantos acreditam em histórias amorosas que duram para sempre? Quantos atribuem ao outro a responsabilidade pelo fracasso do casal, e não à entropia inevitável? Quantos renunciam ao conceito convencional de casal, quantos resistem ao enquadramento? Quantos inventam formas alternativas de coabitação e existência? A verdade é que a maioria é prisioneira de fantasmas antediluvianos e estragam suas vidas, suas relações, por causa de crenças ilusórias.

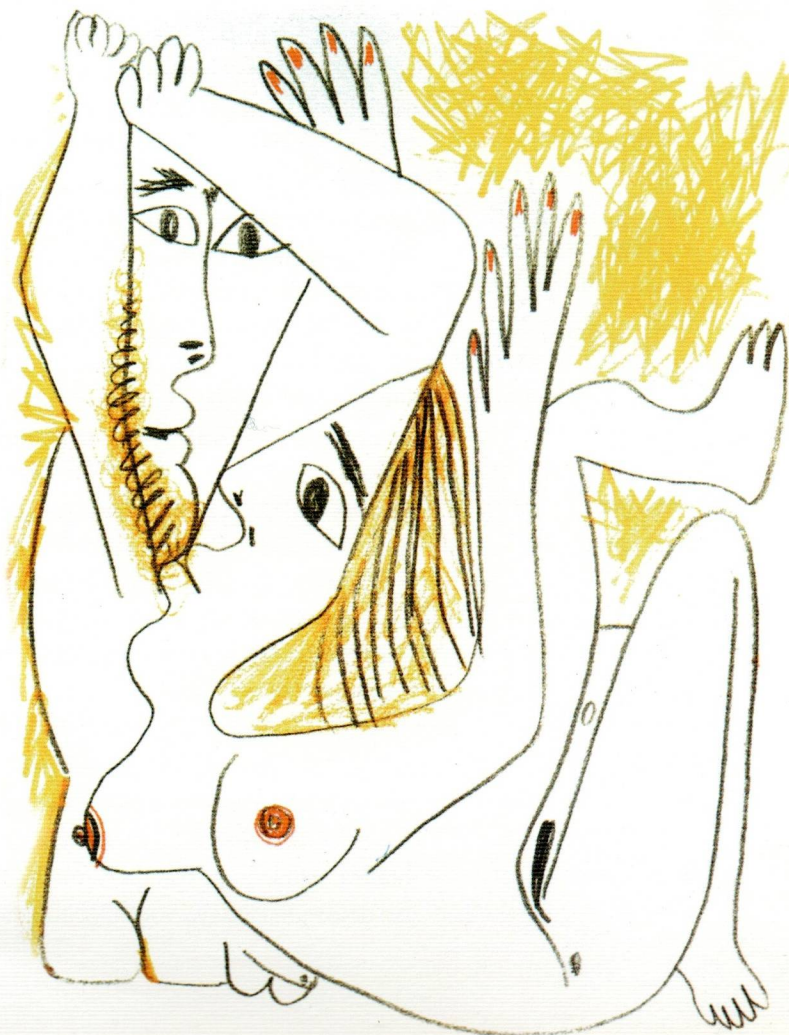
GESTO: O que dizer à geração que quer conciliar o amor, o trabalho e os filhos?

MICHEL ONFRAY: Que ela faria melhor querendo menos, como fizeram as gerações de seus pais, avós e bisavós. E que a solução está menos na repetição de um esquema duas vezes milenar do que na invenção de novas possibilidades de existência. No meu canto, livro após livro, eu trabalho para formular – e experimentar – essas potencialidades novas para mim mesmo e para uso daqueles que se interessam por esse tema.

Luciano Trigo é jornalista e escritor.

GESTO: Há quem diga que você não recusa realmente a dicotomia platônica, mas simplesmente inverte os valores, ao declarar preferir o corpo e a matéria...

MICHEL ONFRAY: Existem, inegavelmente, um espírito e um corpo, mas afirmá-lo não é ser dualista. Essas duas modalidades do ser físico são duas variações sobre o tema da matéria. O corpo é material, e o espírito, ou a alma, também. A alma e o corpo se distinguem como o pulmão e o fígado: são órgãos que integram o mesmo todo, mas separados, diferentes, cada qual no seu registro, embora com uma relação. Eu sou monista: só existe uma matéria, diversamente modificada, para usar uma formulação *espinozista*. Distingo o corpo e a alma como duas instâncias, às quais a biologia deve se remeter segundo modalidades particulares. Atualmente estou escrevendo um livro de epistemologia que faz o elogio das biotecnologias contemporâneas, onde faço essa constatação.



A performance e o verbo

Leslie Satin, coreógrafa, bailarina e professora da New York University, expõe em artigo exclusivo suas teorias sobre o poder da palavra no silencioso mundo da dança

por **Leslie Satin**

Em 1962, Yvonne Rainer deixou cair um enorme maço de tule branco no chão, jogou seu sobretudo escuro sobre ele, depois lançou-se sobre a pilha e gritou. Durante os vários minutos que compreendem a terceira e última parte do espetáculo *Three seascapes* (*Três paisagens marinhas*), ela continuou gritando, enquanto rolava de um lado para o outro, pernas para o ar, o corpo envolvido no tule, até que finalmente parou e se aquietou, respirando pesadamente, antes das luzes se apagarem.

É o que temos lido sobre o assunto durante todos esses anos. E, de fato, foi o que aconteceu quando Patricia Hoffbauer (bailarina nascida no Brasil e aqui conhecida como Patricia Hungria), para quem Yvonne Rainer ensinou a peça, dançou-a no dia 30 de setembro de 2002, na Judson Memorial Church, em Nova York (onde Rainer também já a havia mostrado, em 1963; a primeira apresentação, em 1962, aconteceu em Maidman Playhouse). A terceira parte, a seção do grito, casa-se perfeitamente com os menos conhecidos segmentos 1 e 2. O primeiro é a tranqüila demarcação de um quadrado, interrompida de forma irregular por quedas e acompanhada por um fragmento do *Concerto para Piano n° 2* de Rachmaninoff. A segunda parte é uma lenta e provocante caminhada numa longa diagonal, com quadris e braços contorcendo-se, levantando-se e criando espirais, ao som do *Poema para mesas, cadeiras, bancos*, de La Monte Young.

Neste mesmo espetáculo, Yvonne Meier e Ishmael Houston-Jones apresentaram sua mais recente *Desconstrução*, uma colaboração hilária e desarticulada. Yvonne Meier, uma robusta mulher branca trajando um vestido vermelho, avental e botas de combate, dava voltas, contando o que pare-

ciam ser histórias sobre si mesma na infância (“pareciam”, porque sua voz, sem a ajuda de um microfone, não combinou com a acústica do local). Houston-Jones, um homem negro elegantemente vestido num terno, gravata e sapatos, começou derramando enormes sacos de terra no palco, depois encarnou o “personagem” de Yvonne Meier e acabou nu, exceto por um cinto com sacos plásticos pendurados cheios de nozes, e pelo volume de terra que ele esfregava com força nos cabelos e no rosto.

Estas duas danças marcaram o início e o fim de uma noite de trabalhos (na verdade, o programa começou com um pré-concerto dançado e um vídeo de Cathy Weis para “esquentar”), celebrando o 40º aniversário do Judson Dance Theater (quartel-general da dança pós-moderna), o 25º aniversário do Movement Research (principal organização que dá continuidade à tradição da pesquisa do movimento), o 11º ano da parceria entre o Movement Research e a Judson Church, e a própria Judson Church, venerada por seu duplo compromisso de inovação artística e justiça social.

O grito é um ato corporal puro

O evento foi fascinante e provocativo devido a uma série de razões, mas uma delas me parece especialmente relevante. E ela pode ser resumida ao grito de *Three seascapes*. Apesar de estar completamente entregue a ele no momento de sua emissão, fiquei perplexa em relação ao seu significado – não no que queria dizer, mas simplesmente no que significa gritar. Por um lado, ao que parece, o grito é um ato corporal puro, seja ele originado por algo além das palavras, como quando uma situação é por demasiado forte para ser expressa pela linguagem, ou aquém, no sentido da semiótica de Lacan, ou, de maneira mais simples, pelo estado infantil. Por outro lado, o grito remete à linguagem no seu sentido mais radical, mais poderoso, um tipo

Patricia Hoffbauer encena
Three seascapes na Judson
Memorial Church, em Nova
York (setembro de 2002).



foto © Jacob's Pillow Dance Festival - videografia de Carmela Vassor

de vocalização nas fronteiras de suas possibilidades técnicas e expressivas.

Um recente estudo científico demonstrou que os esforços feitos pelas crianças para falar começam bem mais cedo do que se pensava. Os vídeos mostram que, quando balbuciam, os bebês abrem mais o lado direito da boca, indicando uma conexão do seu “gugudada” com o lado esquerdo do cérebro, que, como sabemos, controla não somente o lado direito do corpo, mas também a linguagem. Para a pesquisadora Laura Ann Petitto, essa “lateralidade do lado esquerdo” demonstra que o balbucio é “fundamentalmente uma atividade lingüística”, uma perspectiva que dá apoio à teoria de Chomsky, segundo a qual os seres humanos possuem uma habilidade inata para o uso da linguagem. Curiosamente, isso também transfere o *locus* da fala do auditivo para o visual, para os (subliminares) gestos corporais visíveis. Isto mais uma vez evoca a teoria de Chomsky, que inclui formas não-vocais (como a linguagem de sinais) capazes de corporalizar a linguagem, e sugere uma conexão biológica entre o movimento e a linguagem. Não pretendo soar reducionista aqui, classificando a fala sob a dança. No entanto, no contexto de uma reflexão sobre a contínua força que a fala exerce sobre o assim chamado silencioso mundo da dança, a imagem do esforço do bebê torna-se forte.

(Momentos antes do início de um recente espetáculo de dança solo, um conhecido coreógrafo e escritor, presente na platéia, comentou: “Espero que ela não fale. Principalmente, espero que ela não comece a falar sobre si mesma.”)

De certa forma, a citação do grito é uma circunstância de nomenclatura e definição, de contexto. Quando Yvonne Rainer apresentou este trabalho pela primeira vez, este poderia facilmente ser compreendido como uma extensão das maneiras como ela e seus colegas da Judson estavam repensando a

questão da dança, e no que esta poderia se tornar. Assim, três episódios sem nenhuma narrativa aparente ou fio condutor dramático, cada um deles constituído de som e movimento, cada um completo em si mesmo, podiam simplesmente ser unidos numa dança. Além disso, não apenas os atos de correr em forma de quadrado, cair e se levantar (com ambas as mãos nos bolsos, devo acrescentar – nenhum grande efeito de virtuosismo físico), ou mover-se de maneira extremamente lenta num contínuo de ações repetidas, podiam ser considerados dança; mas produzir bastante barulho também podia ser dança. E, talvez, numa alusão ao sentido de “significado” como “sobre o quê?”, o grito poderia ser compreendido como um comentário ao estado da arte, ou suas definições, que haviam inibido o desenvolvimento da coreografia.

Do que pode ser feita a dança

Apesar de muitos anos já terem se passado desde os dias gloriosos da Judson, coreógrafos contemporâneos – certamente aqueles cujo trabalho nós vagamente definimos como “experimental” – continuam a investigar como a dança pode ser feita, o que ela pode ser ou fazer, e prosseguem trazendo a palavra e a linguagem para suas peças. É claro que muitos coreógrafos e dançarinos nunca fazem uso da linguagem em seus trabalhos; a frase acima exclui deste debate, de forma casual, aqueles artistas cujos trabalhos, impregnados pela multiplicidade de histórias e tradições da criação para dança, comunicam-se pela poderosa e pungente linguagem sem palavras do tempo e do espaço.

Ainda existem caminhos abertos para a ruptura neste reino: imagine um bailarino num balé romântico (ainda o ambiente da mímica elaborada, da linguagem gestual aceitável no espetáculo narrativo da dança no mundo ocidental), ou mesmo numa abstração de Balanchine (seu protocolo ro-

Muitos coreógrafos consideram a linguagem falada parte essencial de seus trabalhos e a levam para suas performances

mântico posto em segundo plano pelo desenho do movimento puro), propondo em voz alta: “Com licença, princesa, gostaria de juntar-se a mim para um giro pelo salão?” Ou, talvez, uma voz saída de um alto-falante aconselhando o público a “considerar o *pas de deux* que se vê no palco como o imperativo heterossexual da cultura ocidental, manifestado nos detalhes do cenário, nos figurinos e na própria estrutura e vocabulário dos movimentos.” Por razões tão amplas quanto a própria história do balé, estas cenas dificilmente ocorrerão com frequência num futuro próximo.

Mas existem muitos coreógrafos que consideram o uso da linguagem parte integral de seus trabalhos. É claro que a linguagem, no sentido da inspiração literária, sempre teve um papel fundamental na concepção de coreografias (incluindo os balés narrativos do século XIX). No entanto, aqui estamos nos referindo àqueles coreógrafos que trazem a linguagem para dentro da performance, utilizando-se de várias estratégias de composição que evoluíram a partir de múltiplas perspectivas estéticas.

(Nos últimos anos, tenho iniciado cada novo projeto coreográfico a partir de um texto, um roteiro, que escrevo. Recentemente, lamentando-me com uma amiga, falei sobre a dificuldade que sentia numa peça que havia partido de um movimento; não conseguia encontrar um lugar para inserir uma fala. “Bem, Leslie”, disse minha amiga, também coreógrafa, depois de uma pequena pausa, “nem toda dança tem um texto”).

Geralmente, o modo é vocal: o texto falado. A fala, ao vivo ou gravada, acompanhando a dança, relaciona-se com o movimento desde a forma ilustrativa até a correlativa, oblíqua, ou mesmo remota. Ou seja, o bailarino encena o que é dito, literalmente duplicando o texto, ou se move de acordo com pontos de continuidade, cada vez menos preso ao acompanhamento.

Tipicamente, a relação ilustrativa é a menos ouvida, a mais presa às cansativas convenções do teatro ou da “dança interpretativa”, ou mesmo dos *tableaux vivants* e *plastiques* das performances de Delsarte. Mas também apresenta possibilidades paranarrativas ou de paródia, como acontece no

trabalho conjunto de Yvonne Meier e Houston-Jones. Tudo na apresentação desta peça contribuiu para a sua recepção como algo mais que/menos que qualquer coisa que não seja uma narrativa coerente e “careta”: a familiaridade do público com esses bailarinos, como participantes ativos em tradições alternativas de coreografia; o misto de dinamismo e esquisitice com que cada aspecto da peça foi executado (o exagerado movimento das partes “pseudodançadas”, a repetição em detalhes das histórias e das instruções, a qualidade funcional do roteiro); as ardilosas representações de raça, sexo e gênero.

Palavras ao redor das imagens

Movendo-se na linha de deslocamentos, aumenta-se a distância entre um modo de construção de significado e outro. (Este é um paralelo reverso à direção que Yvonne Rainer tomou, com sons em vez de palavras, em *Three seascapes*: a simplicidade da corrida ao som de uma belíssima música, as curvas sensuais em confronto com o exagerado raspar de móveis contra o chão, o grito e o rolar no palco como uma unidade integrada.) Podemos compreender as locuções da bailarina como uma descrição de uma personagem, mas reconhecendo que ela não está fazendo o papel desta personagem; talvez ninguém esteja fazendo esta personagem; talvez não exista personagem alguma. Podemos enxergar na sua ação, ou na ação de qualquer outro, apenas um traço abstrato de algo mencionado no texto, ou podemos enxergá-lo em um outro momento, quando as palavras estiverem ao redor de outra imagem, ou retornarem ao estado de silêncio. Podemos encontrar apenas conexões não literais, ou nenhuma conexão, entre o texto e o movimento; as palavras, sejam elas de um idioma que compreendemos ou não, talvez funcionem primordialmente como sons, ritmo, textura, sinais estruturais que coexistem com a dança de forma variável, mas não literal. Podemos ler nas palavras um comentário sobre a peça, uma elaboração, uma argumentação, ou mesmo uma refutação das idéias que residem



Foto: © Jacob's Pillow Dance Festival
videografia de Carmella Vasser

nas origens da dança, ou se costuram por meio de suas frases.

Outros coreógrafos utilizam materiais textuais como elementos visuais, *slides* ou vídeos projetados nas paredes, nos corpos, ou em outras superfícies. Suas palavras, independentemente de seu significado literal, se colocam fora da dança, de forma exegética, mesmo quando interagem com os outros componentes da peça. Como os textos falados, podem desempenhar toda uma gama de relações com o movimento, mas se desgastam ao mesmo tempo que se privilegiam com a presunção de certos papéis óbvios: o de legenda, porta-voz do coreógrafo, e/ou contraponto irônico.

A dança no cruzamento dos gêneros artísticos

E muitos artistas, por meio destas e de outras estratégias, mesclam texto e dança numa variedade de formas multi e interdisciplinares, como o teatro dançado, a arte performática e a criação em multimídia. Esta não é uma inovação recente. O cruzamento das fronteiras entre os gêneros artísticos tem sido um elemento central na performance de vanguarda do Ocidente desde o fim do século XIX; tome-se, por exemplo, o *Gesamtkunstwerk* de Wagner. No entanto, em 1962, quando o Judson Dance Theater surgiu, a interação entre as diversas formas de arte concentrava-se na dança, uma circunstância nova para este tipo de arte, mais acostumada à condição de primo pobre. Mas isso é uma digressão. O ponto central é a união, ainda forte, entre dança e texto. Na verdade, a integração da fala e da linguagem com o movimento se tornou tão comum na dança pós-moderna que nos surpreendemos quando encontramos uma dança que não “fala”. E, para ser sincera, quando me deparo com uma dança deste tipo, às vezes a acho estranhamente antiquada. Por que, eu me pergunto, estão todos fingindo ser mudos?

É claro que exagero, mas não totalmente. Estou profissional e pessoalmente imersa na dança, e continuo a adorar este tipo de arte. Como praticante e como espectadora, eu adoro o fato de a dança oferecer oportunidades tanto para a contem-

plação como para um bom exercício físico. Adoro o fato de que ela me leve para longe do estado de consciência cotidiana, ao mesmo tempo que me enraíza no inquestionável imediatismo e na particularidade deste corpo, deste lugar, deste momento. Adoro tanto seus espetáculos de virtuosismo quanto suas minúcias intimistas. Adoro suas arrebatadoras materializações da velocidade e seus voluptuosos enlevos de lentidão. E sim, eu disse sim, eu direi sim, eu amo escrever sobre dança, viajar sobre teclados, em dicionários e nas minhas excitadas células cerebrais, para encontrar as palavras certas, as palavras que farão com que as danças que eu vi, e mesmo aquelas que eu não vi, ganhem uma vida nova. Mas, é claro, elas não podem ter a mesma vida. Quando eu vi *Three seascapes* pela primeira vez, há poucas semanas, eu a reconheci pelas descrições que havia lido, tanto da própria coreógrafa quanto dos críticos. As palavras lidas haviam me dado uma idéia, mas agora ali estava a coisa real, a pessoa em carne e osso, o cabelo de Patricia Hoffbauer caindo sobre seu rosto. E agora, novamente, volto às palavras para prosseguir o diálogo, para tentá-lo, leitor, a se perder no mundo da dança.

Esta é a questão. Palavras e ação, linguagem e dança não estão completamente separadas para aqueles que gostam de ambas, que acreditam que trabalhar com formas consiste em encontrar as melhores maneiras de se articular uma idéia, uma imagem, uma sensação. A fala e a dança não podem tomar o lugar uma da outra, mas podem se abraçar, e podem brigar como cães e gatos, e essa energia é crucial para manter a coreografia vívida, para estimular a descoberta de novas experiências de consciência cinética e emocional, de júbilo intelectual e de prazer sensual, de intensidade e de beleza.

(Tradução de Renato Rezende)

Leslie Satin é coreógrafa, bailarina, escritora e professora, vive e trabalha na cidade de Nova York. Doutora em estudos performáticos pela New York University, é professora desta universidade e da State University of New York/Empire State College.

Corpos em atrito

Tunga realiza em *Teresa*, nome dado às tranças confeccionadas pelos presidiários para fugas, um espetáculo tenso e caótico, criado para provocar novas atitudes diante da banalidade cotidiana

por **Luiz Camillo Osorio**

fotos de **Wilton Montenegro**

“Artaud dizia: escrever para analfabetos – falar pelos afásicos, pensar pelos acéfalos. Mas que significa ‘para’? Não é ‘com vistas a...’. Nem mesmo ‘em lugar de...’. É ‘diante’. É uma questão de devir. O pensador não é acéfalo, afásico ou analfabeto, mas se torna. Torna-se índio, não pára de se tornar, talvez ‘para que’ o índio, que é índio, se torne ele mesmo outra coisa e possa escapar à sua agonia.”

Gilles Deleuze e Felix Guattari

“O que a literatura pode nos ensinar não são os métodos práticos, os resultados a serem atingidos, mas somente as atitudes. O restante não é lição a ser extraída da literatura, é a vida que deve ensiná-lo.”

Italo Calvino

Na página ao lado, performance/instalação Teresa, de Tunga, realizada na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.

O que interessa nas citações ao lado é a indicação de uma possível pedagogia poético-filosófica, uma entre tantas, em que o elemento a ser extraído não é nada além de atitudes e devires. A arte e a filosofia não nos dizem o que fazer; se elas puderem fazer algo será tão-somente abrir-nos novas perspectivas diante da realidade, requalificar nosso estar-no-mundo.

Teresa foi realizada pela primeira vez em 1998, no Museu Nacional de Belas Artes. Nesta performance (o artista prefere o termo instalação), o espaço da galeria é tomado por uma centena de figurantes orientados por Tunga. O nome *Teresa* refere-se às tranças improvisadas por presidiários no desejo da fuga. Desejo e fuga são os ingredientes pulsionais deste acontecimento performático. A música composta em parceria com Arnaldo Antunes ressoa no ambiente, potencializando o tom político: Escapa Teresa/ Se manda Teresa/ 100terra Teresa/ Agora tu reza/ Azula Teresa/ Se abraça à Teresa/ Vem cá minha Teresa. O ambiente é escuro, pontuado por algumas luzes vermelhas, uma enorme bengala de ferro e outros poucos objetos escultóricos – de cobre e ferro – pelo chão. Enquanto constroem a trança, os “atores” cantam, falam, gesticulam, preparando a fuga do museu que encerrará a performance. Tudo está e não está sob controle. O atrito entre os corpos desejantes (dos atores) e os corpos inquietos (dos espectadores) produz uma faísca singular e sempre à beira do descontrole. Esta tensão entre os corpos é o elemento central da performance.

É preciso descobrir um outro sentido na linguagem

Realizada em outras ocasiões, *Teresa* conseguiu em Buenos Aires um momento de alta intensidade. Trabalhando com jovens da periferia, produziu-se lá algo de premonitório em relação à rebelião política que se disseminou nas ruas no final do ano passado. A tensão presente no Centro Cultural Recoleta não é comum ao ambiente normalmente pacífico das artes plásticas. O que deve ser ressaltado aí é o modo como opera o elemento político. Os atores não eram fugitivos, mas de algum modo tornaram-se. Não se trata de apontar caminhos ou doutrinar sobre o que fazer, mas de se abrirem horizontes de possibilidade. Fecundar atitudes.

As performances/instalações de Tunga estão sempre provocando uma reflexão sobre o lugar institucional da arte e sua capacidade de significação a partir e para além deste lugar. Trata-se de produzir deslocamentos que ponham em tensão arte e vida. O que importa não é a arte dissolver-se na vida, mas a vida jamais abandonar a arte, recriando-a e reinventando-a a cada momento. Como disse o próprio artista em uma entrevista, “quanto a essa conjunção de



Tunga joga com as expectativas do que seja ou não arte, e seus trabalhos se caracterizam pela capacidade de misturar intensidade orgânica e rigor conceitual, corpo e idéia, vida e pensamento

arte e vida, trata-se da expansão das linguagens, da possibilidade das linguagens, e de uma demonstração de que a cada momento você é capaz de viver uma experiência, transformá-la, ou melhor, sair da banalidade dessa experiência: desde tomar um copo d'água, a fazer qualquer outro gesto, alimentar-se, fazer comida, até realizar aquilo que chamam convencionalmente de uma obra de arte escultórica ou pictórica. É preciso que haja essa intencionalidade, essa radicalidade, ou seja, essa concisão da linguagem e essa vontade de descobrir nela, na linguagem, um outro sentido”.

Algum vínculo pode ser percebido aí com o movimento da filosofia contemporânea de “retorno às coisas mesmas”, de mergulho no mundo da vida. Buscam-se pontos de comunicação e de atrito entre os afazeres do cotidiano e a prática reflexiva da filosofia e da arte. O corpo da vida e o corpo do pensamento são postos em tensão sem se confundirem. Este convite é uma aposta no fato de que, só atuando sobre a energia caótica e desorganizada da vida, a arte pode encontrar uma forma relevante e atual. A forma aqui deve ser descrita nos termos de John Dewey, como uma operação de forças que leva a experiência de um evento, objeto, cena ou situação à sua realização integral. Esta realização integral não é mais do que uma idéia regulativa, uma virtualidade, mostrando-se sempre parcial e inacabada.

O artista deixa de ser autor e amplia o lado criativo

A forma, portanto, não pode ser vista como uma estrutura ou organização estática da matéria, mas como a concreção dinâmica das suas múltiplas potencialidades. A cada experiência a forma se atualiza e se re-significa. É notável o quanto cada encenação de *Teresa* produz uma experiência singular, um tipo de situação que depende das formas de interação entre corpos, espaço, tensões sociais e solo cultural.

Um outro elemento a ser destacado é a relação entre performance e escultura, entre processos, corpos e forma. Para além da difícil transformação do ato em resíduo, da inadaptação da performance

à temporalidade da exposição, o artista observa possíveis vínculos entre o processo performático e o escultórico. Tunga observa, na mesma entrevista publicada no seu catálogo do CCB de Brasília, que coloca “os *performers* não como atores, nem mesmo como figurantes, mas como corpos atuantes; eu uso uma noção clássica de escultura; você sempre traz um elemento e dele retira uma quantidade que desaparece, que você joga fora, dá sumiço, se queima ou é carbonizado; enfim, se você está trabalhando com a madeira, vai-se comendo, corroendo a madeira até achar a forma. Michelangelo vai encontrar dentro do bloco de mármore a sua escultura. Então, no caso, esta idéia do que resta continua como uma visão clássica da escultura. Quer dizer: o que se esvai é a presença de um imaginário, da intensidade desse imaginário, da elaboração da escultura, e o que resta é a escultura mesma, sendo testemunha daquilo que é. Só que eu não sou mais o autor, sou o proponente, o que é diferente”. Esta situação em que o artista torna-se proponente, ao contrário de ser uma facilitação do ato criativo, é uma ampliação, uma vontade de deslocá-lo para o âmbito das trocas coletivas. É um direcionamento ainda indefinido, que tem como expectativa redimensionar e transformar a inserção da arte no espaço público. Cabe ressaltar, entre parênteses, a proliferação, ainda pouco discutida, de “grupos de artistas” na cena contemporânea brasileira. A dissolução de uma noção forte de autoria talvez seja um aceno possível para a idéia de escultura social, onde se liberam fluxos e processos poéticos imprevisíveis. A imprevisibilidade aqui deve incluir – para o bem e para o mal – o próprio ultrapassamento da noção moderna de obra de arte e seus vínculos com o objeto, o mercado e a instituição museológica.

Mais do que apontar para esta superação, a obra de Tunga joga com as expectativas do que seja ou não arte. Desde o começo, seus trabalhos singularizam-se pela capacidade de misturar intensidade orgânica e rigor conceitual, vida e pensamento, corpo e idéia. Esta ampliação de fronteiras, esta incorporação do não-artístico pela arte, não pressupõe



A performance/instalação
Teresa: "Fugindo e não
fugindo da prisão."



Teresa é uma afirmação contundente da tradição experimental na arte brasileira e cabe aos artistas dotá-la de rigor

necessariamente a sua liquidação, que independe da vontade ou das intenções dos artistas. Por enquanto, a própria encenação do desaparecimento da fronteira entre arte e não-arte acaba sistematicamente deslocando-a para outro lugar. O que se vê na radicalidade de algumas experimentações atuais é o contato entre potências criativas dispersas que se formalizam precariamente no ato performático. A ênfase recai sobre o processo de formação, multiplicando suas possibilidades de atualização através dos mais variados meios – textos, fotografias, vídeos, relatos, resíduos escultóricos, etc.

Novas atitudes frente à realidade

Nas performances de Tunga, é bastante singular a incorporação de diversos "atores" ou corpos atuantes, como ele prefere, que a partir de algumas indicações do artista – que poderíamos denominar rubricas plásticas, para enfatizar a relação com o teatro – levam o acontecimento adiante de modo exemplarmente caótico. Sobressai uma inteligência muito própria, ao mesmo tempo rigorosa e intuitiva, de pôr em contato a energia desorganizada dos atores e as formas ordenadoras pressupostas pela vontade poética do artista. O que particulariza essas ações coletivas é a constituição de situações que buscam extrair o incomum de dentro do comum, fazendo com que o mesmo possa tornar-se outro.

Para além disso, é importante pensarmos sobre como *Teresa* lida com as tensões que paralisam cotidianamente nossa sociabilidade. Sem tematizar os conflitos sociais, aposta-se na capacidade poética de gerar atitudes novas frente à realidade. Ao vivificar nossas tensões cotidianas, nos obriga a pensar outros projetos de sociabilidade. Não se trata de uma estetização da vida, mas da potencialização de uma carga poética que pulsa desorganizadamente à margem de nossa sociedade. Pode-se perceber, olhando da perspectiva do presente e sem qualquer tipo de determinismo, um viés particular da arte brasileira que vem operando neste território tenso e utópico de nosso

imaginário coletivo – isto começaria com o *teatro da experiência* de Flávio de Carvalho, passaria por Oiticica, chegaria à geração de Tunga e à cena contemporânea com força renovada. Cada um deles, à sua maneira, toma o fazer artístico como uma apropriação de gestos criativos. Sem se romper com a noção de um eu-criador, vai-se apontar para a necessidade de um nós-criadores.

Comentando *Teresa*, o artista observa que "as pessoas ali não estão fugindo da prisão, mas elas estariam se colocando numa posição em que, não estando fugindo da prisão, estão simultaneamente fugindo da prisão. Essa situação paradoxal seria um modo de deslocamento de sentido para cada um dos que estão realizando esta tarefa. Isto estaria sendo transformado em linguagem, não dita só por mim, mas dita com os sotaques de cada uma dessas pessoas, desses espíritos". É sobre esta fronteira entre o eu e o nós criativo, entre estar e não estar fugindo, entre o real e a arte, que se situa o lugar poético das instaurações/performances de Tunga. O que se propõe é a vivência e a habitação de um lugar sempre constituinte, repeti-lo e, a cada repetição, transformá-lo em uma nova potência criativa.

Cabe destacar, por fim, que o fato de as parcerias poéticas serem muitas vezes realizadas no sentido de fazer dialogarem escultura, teatro, música e dança, contaminando energias plásticas e sonoras, múltiplas corporalidades, gera uma possibilidade interessante de criar desvios semânticos a cada nova volta de seu caminho poético circular. E não deixa de ser relevante buscar nestas práticas tradicionalmente coletivas – no teatro e na música – alguma energia nova para as artes plásticas. Percebe-se em obras como *Teresa* uma afirmação contundente de que temos uma tradição experimental na arte brasileira e que, para ela seguir, cabe aos artistas dotá-la de rigor, que é algo que não se canoniza, mas que se dissemina.

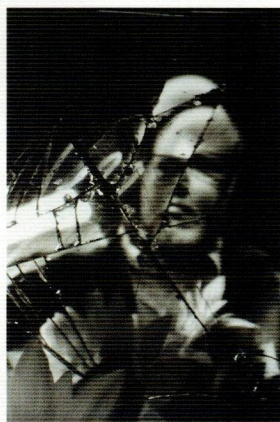
Luiz Camillo Osorio é crítico de arte, professor de estética e história da arte do Departamento de Teoria do Teatro e da pós-graduação em teatro da UNIRIO e autor do livro *Flávio de Carvalho* (Cosac&Naify, 2000).

fotos de **Evgen Bavcar**

(reproduções de Américo Vermeelho)



A utopia de um corpo partido



Evgen Bavcar

O fotógrafo esloveno **Evgen Bavcar**, que surpreende olhares atentos mundo afora com a perfeição de seu olhar fotográfico cego, é também um pensador arguto do corpo contemporâneo. Por isto, a revista *Gesto* publica um ensaio de fotografias de sua autoria, acompanhado do texto *Sobre o corpo*, que integra um livro organizado por Adauto Novaes, a ser editado em 2003 pela Universidade de Brasília (UnB). Neste artigo, Evgen expõe a sua noção de corpo como o lugar utópico e lúdico por excelência, demonstrando como a deficiência pode ser uma espécie de rebeldia contra o homem-máquina *fake*, falsamente ideal, forjado pela tecnologia. Radicado em Paris, Evgen Bavcar é doutor em filosofia da estética pela Universidade de Paris X e, apesar da perda da visão aos 11 anos devido a um acidente, trabalha como fotógrafo e cineasta, expondo na Europa e nos Estados Unidos e dirigindo filmes como *Narcisse sans miroir* e *La chambre obscure*. No Brasil, além de participar do documentário *Janela da alma*, de Walter Carvalho e João Jardim, Bavcar integrou o ciclo de palestras *O homem-máquina*, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil em 2001, justamente com o tema "Corpo, espelho partido da História". A série de nus aqui apresentada é a expressão plástica de seu pensamento centrado num corpo libertário e onírico, que pensa, desnuda-se e não renuncia à utopia.



Sobre o corpo

por **Evgen Bavcar**

Por que a idéia de deficiência invadiu a história contemporânea? Falar de corpo ferido, designar o outro como diferente de nós, é tentar acreditar na possibilidade de um corpo ideal, perfeito. Segundo Rosenzweig, o Eterno criou o mundo tão perfeito que começou a se arrepender. Por isso, decidiu acrescentar a morte à sua criação. Foi como começou a História, como o tempo deu aos nossos corpos as suas formas, e o espaço sem vazios moldou nossa presença terrestre. Começamos a partir deste ponto zero do espaço e, através do nosso corpo, a história do outro se mistura às nossas pequenas e próprias histórias.

E quem dirige esta grande História? Segundo Walter Benjamin, é um anão escondido debaixo do tabuleiro de xadrez em que se jogam os movimentos temporais com a História, tão logo entramos nela. São o autômato descrito por Benjamin (uma marionete vestida como um turco) e um jogo de espelhos dissimulando o essencial que criam a ilusão. O homem-máquina da aparência visual não é o equivalente a um anão escondido na câmara. Não estou falando de Deus no sentido em que pensava Dalí, quando afirmava dever ser ele muito pequeno para estar presente em todas as coisas. O autômato descrito por Benjamin representa uma das figuras, o substituto, o homem-máquina que, em nossa época, como diz Eric Fromm, torna-se, na verdade, um robô. E foi a robotização do homem que criou, na ciência contemporânea, a ilusão de uma analogia entre o homem e a máquina, entre a estrutura e o conteúdo irredutível do substrato humano. Se o homem não passa de uma máquina, as pessoas que cuidam dela são engenheiros, reparadores dessas estruturas: Georg Simmel dizia que o dinheiro é a ferramenta mais perfeita; eis uma instrumentalização das coisas, donde se conclui que os banqueiros são, então, os engenheiros das ferramentas mais perfeitas.

Poder-se-ia inclusive dizer que aquele que ouve o inconsciente estruturado como linguagem deve ser considerado mais como um engenheiro que se ocupa da estrutura mental, da máquina pensante. Tratando desta forma o homem moderno, esquecemo-nos da sua criatividade; e o perigo da aplicação do mecânico sobre o sujeito, o homem, significa propriamente a sua desumanização contemporânea.

É a idéia da deficiência como destino comum de todos nós que permite pensar de outra forma o nosso corpo e nele ver também um reflexo inédito da História. O corpo pode, assim, tornar-se o espaço utópico mais imediato, isto é, o substrato material e incontornável dos nossos sonhos. Através de uma idéia nova do corpo, como condição material da nossa liberdade, podemos conservar a subjetividade contra a mecanização das funções corporais e, sobretudo, contra a robotização do nosso espírito.

Por isso, acho que um fotógrafo cego que, no absoluto, não pode domar o seu objeto, será sempre melhor que uma “fotomática” (aquela cabina para fotografias rápidas em que se inserem moedas), que apenas repete, como a Olímpia de Hoffmann, a mesma música, sem qualquer nuance ou imaginação.

O corpo que se tem nunca se encaixa direito naquele que se imagina ter. Dom Quixote não vê as coisas como são, mas como poderiam ser: ele arremete contra guerreiros onde Sancho Pança – que identifica o corpo e a sua imagem – vê apenas moinhos de vento. Montado em seu burro, Sancho se mantém no mundo fatual da percepção, aquele da normalidade.

No que me concerne, prefiro Dom Quixote e suas versões modernas, mesmo que isso me leve a ver em cada mulher uma Dulcinéia em potencial. A deficiência é então a falta de encaixe entre as percepções do mundo como ele é e como poderia ser.

Os deficientes representam a lembrança da natureza que se queria dominar, assim como a revolta contra o aperfeiçoamento técnico e tecnológico que quer dar ao corpo uma imagem mentirosa, subtraindo-lhe o sonho que a natureza nele havia colocado. O exame do mal-estar do corpo do homem contemporâneo permite melhor compreender a nossa condição sem, nem por isso, renunciar à utopia do corpo que nasce no corpo dos deficientes. Dizia-se: “Não fiquem tristes por serem pobres, pois podem um dia ficar ricos.” Da mesma forma, pode o deficiente se tornar mais homem e realizar a utopia do corpo, aquela que consiste em superar a cada momento as fraquezas e os obstáculos do momento presente. A utopia do corpo não deve se impor à natureza, mas trabalhar na cumplicidade das nossas possibilidades. Pode ser este, também, o grande ensinamento de todos aqueles que, no século XX, escolheram a auto-imolação como protesto contra a redução, pelos totalitarismos, do espaço utópico. Os seus corpos em chamas ou aniquilados pela fome acabam tendo a última palavra, que é ainda uma palavra autêntica do corpo exigindo a sua liberdade. (Tradução de Jorge Bastos)









Entre a razão e a carne

por **Helena Katz**

A área científica conhecida como ciências cognitivas ajuda a compreender como o corpo se relaciona com o ambiente ao seu redor, embutindo conceitos, pensamentos e idéias que variam diante das diferenças geográficas, sociais, culturais e sexuais

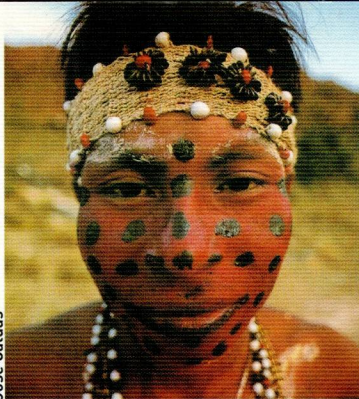
Na página ao lado, mulher da tribo Pokot, uma das mais antigas da região do rio Nilo, na África, com seus adereços típicos; embaixo, mulher marroquina com o véu: uma forma de identificação que não precisa ser expressada verbalmente.

O corpo tem sido objeto de variados tipos de interesse ao longo da história. Dado um tipo recente de superexposição nas diferentes mídias, transformou-se num tema cotidiano, especialmente nas culturas ocidentais. A tirania das formas ideais se tornou tão totalitária, presente em todos os espaços e veículos, que acabou por criar uma nova demanda. A necessidade de adquirir tal padrão passou a ser uma moeda tão corrente e impositiva que, para acalmar as frustrações impostas pelo arranjo genético que produz cada um de nós, agora o corpo passa a ser planejado e comprado. Não apenas um narizinho mais afilado, não mais apenas a velha cirurgia plástica antipelancas/rugas, mas também mais e menos centímetros aqui e ali, rostos fabricados com não-expressão padrão, e muitas novidades nos modos de se alisarem a pele e os cabelos. Até o encolhimento do osso (como os recentes casos na China), ou o seu encolhimento (como as cirurgias em que a cantora Cher serrou alguns, tempos atrás, por exemplo), tornou-se possível. E isto com referência a corpos já existentes, pois naqueles ainda em formação as possibilidades de intervenção são outras, de cura de doenças genéticas à clonagem.

Co-evolução e permanência do homem no mundo

Mas há uma questão que antecede todas estas e que diz respeito ao seguinte: como o corpo se torna esse corpo que chamamos de humano? E por que os corpos se distinguem em termos sociais e culturais, além de geneticamente? Como sei que aquela pessoa ali não é brasileira antes dela abrir a boca, se a moda globalizou-se a ponto de banheiros conterem os mesmos produtos e os guarda-roupas partilharem as mesmas etiquetas?

Para responder a este tipo de indagação, colaborações vindas de uma nova área científica, conhecida como ciências cognitivas, têm se mostrado especialmente indicadas. Trata-se de uma confluência de saberes (biologia, filosofia, antropologia, matemática, sociologia, psicologia, neurofisiologia, filosofia da mente, teoria da evolução darwiniana, cosmologia, geologia, arqueologia, paleontologia, etologia, etc.) que se unem em uma mesma preocupação básica: contribuir para explicar como o nosso corpo aprende a conhecer o mundo ao seu redor. Quem se interessa por qualquer uma das formas que a discussão sobre corpo tomou em tempos recentes encontrará nessa nova ferramenta uma aliada. Especialmente porque ajuda a provar



Integrante do povo maxacali, de Minas Gerais: o corpo é um resultado co-evolutivo da sua relação com o contexto social.

Quase 80% dos norte-americanos acreditam em anjos, demônios e em outras formas sobrenaturais e apenas 15% reconhecem a teoria evolucionista

como central a comunicação entre um corpo e o ambiente onde ele se insere.

Nem só biologia, nem só cultura. O objetivo deste artigo é propor que se pense o corpo como um resultado co-evolutivo da sua relação com o ambiente. Co-evolutivo e não apenas evolutivo, pois nesta relação torna-se necessário deixar claro que ambos estão expostos ao processo evolutivo e nele realizam as suas trocas. A chave desta proposta se encontra no conceito de co-evolução, indispensável para se compreender como as informações do mundo encarnam em nós. Sim, porque a hipótese de que a co-evolução regula nossa permanência nesse mundo abre caminho para essa segunda condição prévia: a de concordar que nosso corpo não passa de uma forma circunstancial que as muitas informações espalhadas pela vida tomam ao longo do tempo. Circunstancial e em transformação, uma vez que esse processo de contaminação entre corpo e ambiente não estanca.

Darwin e os criacionistas

Evidentemente, quem se aventurar por esse caminho precisará deixar na sua porta de entrada crenças como as que herdamos das religiões, que nos asseguram que fomos criados à imagem e semelhança de Deus, nada tendo a ver com os animais. Na tradição judaico-cristã, por exemplo, a mulher deriva do homem, e a mente é imaterial, com poderes difíceis de serem explicados, e sobrevive à morte do corpo. Graças a ela, temos senso moral e capacidade de raciocinar e de decidir entre o bem e o mal (livre-arbítrio). No livro recém-lançado por Steven Pinker (*The blank slate – The modern denial of human nature* [Tábula rasa – A negação moderna da natureza humana]), há dados estarrecedores: apenas 15% dos norte-americanos reconhecem a teoria de evolução darwiniana como a melhor explicação sobre a origem da vida, enquanto 79% acreditam que os milagres descritos na Bíblia realmente aconteceram, e 76% crêem em anjos, demônios e várias outras formas de forças sobrenaturais.

Como se sabe, a teoria apresentada por Charles Darwin no seu livro divisor de águas, publicado em 1859, *Sobre a origem das espécies*, não se compatibiliza com nenhuma das explicações criacionistas em circulação. Darwin apresenta argumentos que provam que a vida não foi criada por ninguém e que, tal qual qualquer outro fenômeno de outra natureza, surgiu, se estabilizou e ganhou permanência por efeito da seleção natural. Ora, quem acredita que há alguma forma de sobrevivência após a morte proclama o homem como um animal da cultura, entendendo que o fato dele ter cultura o distingue dos outros animais e que, na verdade, não se trata de uma distinção qualquer, mas de algo capaz de afastá-lo da animalidade. Trata-se de uma visão na qual os animais são apresentados como espécies de robôs autônomos, programados *a priori*, e os humanos, estes sim, como dotados de recursos exclusivos que lhes asseguram, por exemplo, a linguagem, a capacidade de abstrair e o privilégio de sentir emoção.

Filosofia 'carnificada': tema instigante

A antropologia tradicional, porque entendia cultura como uma forma de socialização tipicamente humana, divergia do conceito que circula hoje, graças aos avanços da etologia contemporânea: um comportamento cultural é aquele que se estabiliza por transmissão social e que, portanto, não é determinado exclusivamente pela genética nem pelo ambiente. Um estudo mais acurado sobre o que seja um instrumento, do que seja comunicação e racionalidade (via ciências cognitivas), permite que se compreenda que a cultura não nasce por um rompimento com a condição animal, mas como fruto de uma continuidade ininterrupta das características comuns a todos os seres vivos. A seleção natural explica por que algumas informações sobrevivem enquanto outras desaparecem nesse fluxo ininterrupto.

Um livro lançado em 1999 por George Lakoff e Mark Johnson sintetiza tudo isso em uma das formulações mais instigantes dos últimos tempos.

A razão não é desencarnada nem transcendente; também não é neutra, mas carregada de emoção



Arlete Soares

Mulher do Rajastão,
na Índia: exemplo de como
as informações do mundo
são incorporadas.

Já a partir do título, diz a que veio. *Philosophy in the flesh – The embodied mind and its challenge to Western thought* (algo que pode ser traduzido como *Filosofia “carnificada”* ou “pessoalmente viva” – *A mente encarnada e o seu desafio ao pensamento ocidental*) defende que a verdade não resulta simplesmente de um correto ajustamento entre palavras e o mundo porque há um corpo se interpondo nessa relação.

O livro propõe algo de revolucionário quando defende que os conceitos são encarnados e não são aquelas coisas imateriais produzidas pela atividade

do raciocínio que o senso comum divulga. Para Lakoff e Johnson, os mesmos mecanismos neuronais e cognitivos que nos permitem perceber o que está ao nosso redor – e circular pelo ambiente – também criam em nós conceitos e raciocínios. Ou seja, para entender por que e como raciocinamos, precisamos saber do nosso sistema visual, do nosso sistema motor e do funcionamento neuronal do nosso cérebro. Só assim, dotados deste tipo de informação, conseguiremos perceber que a razão não é desencarnada nem tampouco algo transcendente, universal; ao contrário do que se pensa, não é consciente e



*Ilana, modelo digital
que teve como
referência dezenas
de mulheres;
fabricação do corpo
perfeito só é possível
no computador.*

sim, na sua maior parte, inconsciente; também não é literal, e sim altamente metafórica e imaginativa; e não é neutra, mas carregada de emoção.

Tais entendimentos implicam necessariamente um outro jeito de descrever o corpo. O fato de a razão ser evolutiva, isto é, ganhar forma de acordo com as atividades sensório-motoras de cada corpo, muda completamente o modo de entender o funcionamento desse corpo. Como a razão toma a forma que o corpo lhe permite tomar, não é infinitamente livre. Uma vez que aprendemos um conceito, ele se instancia neuronalmente no nosso cérebro e passa a fazer parte do nosso modo de raciocinar – o que significa que deixamos de ser inteiramente livres para pensarmos qualquer coisa, pois aquele conceito, instanciado no cérebro, atrairá ou repelirá outros conceitos, com os quais combina ou descombina.

Nesse sentido, aquele ser kantianamente autônomo, dotado de uma razão transcendental que lhe dita todos os comportamentos morais, não existe. A esta altura da argumentação, geralmente irrompe a questão sobre os universais. Se existem

características que independem da distinção entre as culturas (dualidades como baixo/alto, preto/branco, noite/dia, escuro/claro e sua conotação de menos positivo/mais positivo), pois estão presentes em todas (daí a sua denominação de universais da cultura), deve existir algo que transcenda as distinções entre os corpos. Ora, se os corpos são como são por conta de sua comunicação com os ambientes, se estes ambientes produzem corpos distintos, e se tais corpos distintos ignoram a distinção e produzem comportamentos, idéias ou conceitos que se equivalem, isso significa que há algo mais poderoso do que as características locais. Este algo, evidentemente, seria, então, universal.

Todavia, por estar locada no corpo, a razão não pode ser compreendida como universal. Uma das principais contribuições da perspectiva evolutiva é justamente tornar claro que existem traços comuns entre nossos corpos e os ambientes que os abrigam. E é justamente desse compartilhar de traços comuns, e não de sua transcendência, que emerge a razão encarnada em um corpo. A razão

Dentição, olfato e até a bipedia humana buscam novas soluções adaptativas, mas alguns se adiantam e escolhem o corpo com que desejam circular

não está apenas encarnada, mas encarnada de tal modo que nossos conceitos atuam sobre os traços comuns entre corpo e ambiente. Por essa razão, não somos seres totalmente relativos e nem apenas historicamente contingentes. Tampouco existe o sujeito chomskiano, para quem a linguagem é pura sintaxe, uma inovação por obra da genética, ilhada de significado, contexto, percepção, emoção, memória, atenção, ação. A proposta aqui é a de que, por confirmar a nossa ligação direta com outros animais menos complexos, a linguagem assoma em nós pela ação evolutiva do nosso sistema sensorio-motor e das atividades neuronais.

Com esta idéia de que razão não briga com emoção, natureza não se contrapõe à cultura, inato não exclui adquirido, caminha-se com mais conforto para a hipótese de que o corpo é, então, aquilo que a evolução permitiu que ele fosse – uma seleção entre as informações disponíveis no universo, operada ao longo de milhões de anos, desde que a vida surgiu. Aparentemente estável, pois seu *design* se mantém há longo tempo, resultou de um tipo de acordo que lhe doou a forma atual. Poderia ter resultado de outro e, então, sua forma seria outra.

Intervenção no *design* genético

Apesar de o tempo ser largo, especialmente se considerado a partir do ponto de vista da duração desse mesmo corpo no mundo (uma média de somente 70/80 anos), não se pode perder de vista que se trata de um arranjo sempre transitório. Embora continuemos a manter dois braços, duas pernas, um tronco e uma cabeça há dezenas de milhares de anos, muitos já não nascem com espaço suficiente para toda a dentição, o olfato vem perdendo a sua função entre nós, a bipedia não parece muito bem resolvida anatomicamente, dada a quantidade de males da coluna que nos atacam, a pele não dá mais conta de nos proteger dos estragos que fizemos na natureza, etc., etc.

Novas soluções adaptativas virão, em termos

gerais, para todos nós, sem dúvida. Enquanto isso, alguns vão se adiantando e escolhem com qual corpo desejam circular pelo ambiente. A razão que motiva a intervenção no *design* genético tem a mesma explicação que sustenta a argumentação teórica aqui desenvolvida: o corpo só pode ser pensado numa perspectiva co-evolutiva de troca de informação com o meio. Se no ambiente domina um determinado modelo de corpo, e o meu corpo não está apto a carnificá-lo, fabrico o seu *design*. Mas é importante atentar para o fato de que redesenho o meu corpo de acordo com o corpo padrão também por impulso adaptativo: para poder ser selecionado e sobreviver melhor socialmente. Se aquelas informações não conseguem se materializar por contágio, produzo eu mesmo a sua encarnação, modificando a minha carne. Compro um novo corpo, mando fazer um outro corpo, capaz de atender às novas exigências. Um corpo que nunca fica pronto, pois pode ser permanentemente ajustado às novas demandas de *design*.

Há informações culturais que conseguem se materializar pela ação da co-evolução. Por isso identificamos corpos sem que eles se expressem verbalmente. Estrangeiros se distinguem de locais e uns reconhecem os outros. Por quê? Porque comportamentos, idéias, pensamentos, conceitos – tudo isso existe no corpo, materialmente no corpo e não sem forma, desencarnado, flutuando numa névoa sem fisicalidade. E como há distinções sociais, culturais, geográficas, sexuais, de classe, etc., entre as idéias, os conceitos, os pensamentos, são essas distinções que encarnam, viram o *design* de cada um.

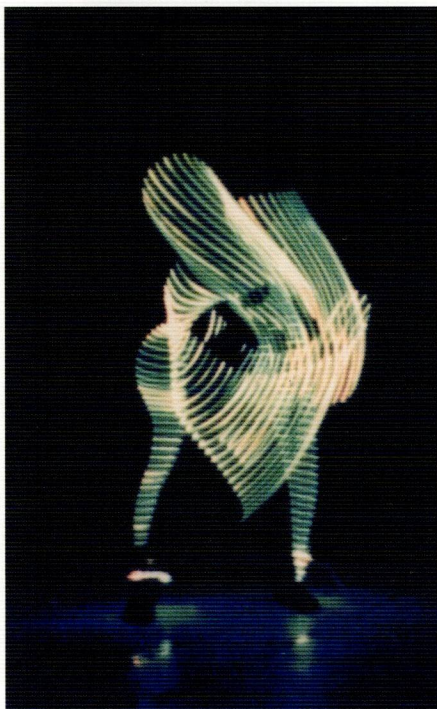
O corpo é uma mídia, um processo constante, permanente e transitório, de acomodamento dessas trocas inestancáveis com o ambiente onde vive.

Helena Katz é coordenadora do mestrado em comunicação e semiótica da PUC-SP, coordenadora do Centro de Estudos em Dança da PUC-SP e crítica de dança.

por **Isadora Andrade**

Cyber-dança

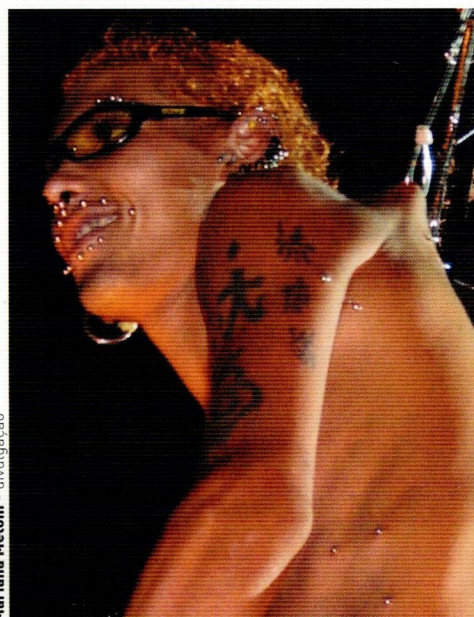
A professora Ludmila Pimentel, do Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo, do Departamento de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), crê na difícil integração entre o corpo humano e o mundo digitalizado. Ao dedicar-se à pesquisa do tema “Cyber-dança – Corpo e tecnologia”, a professora conceitua: “A idéia é utilizar o corpo como forma evolutiva engajada na era digital, sempre articulada ao pensamento contemporâneo da dança.” Após criar e apresentar *O corpo elétrico* (foto), onde exames médicos como ultra-sonografias, *Dopplers* cardíacos e eletroencefalogramas pontuavam o espetáculo, a pesquisadora estuda agora a teoria da evolução humana segundo Darwin e promete usar o programa *Morph* (um efeito especial que transforma uma imagem em outra, como acontece no famoso clipe *Black or white*, de Michael Jackson) para criar o cenário virtual do seu novo espetáculo, *O game de Darwin*.



Marcio Lima - divulgação

Anzóis, agulhas e 'body modification'

Abrem-se as cortinas. Uma moça é tatuada na frente da platéia. Em seguida, um rapaz perfura o próprio corpo com agulhas. O clímax acontece na última apresentação, quando um terceiro aparece pendurado por anzóis cravados no próprio corpo. O ritual de transformação corporal, comum nas sociedades pré-letradas e ainda praticado entre alguns povos asiáticos, chegou, enfim, ao Brasil. Seu precursor, o artista plástico Filipe Espíndola, explica como a *body modification* (foto) cria uma nova relação do artista com o corpo, em que inexistente qualquer distinção entre ele e a obra. “O ritual é uma verdadeira celebração, e o resultado é superior à dor”, avalia Filipe, que desenvolve este trabalho na Faculdade de Artes Plásticas da Unicamp, apresentando-o na universidade e em vários espetáculos na capital paulista.



Mariana Meloni - divulgação



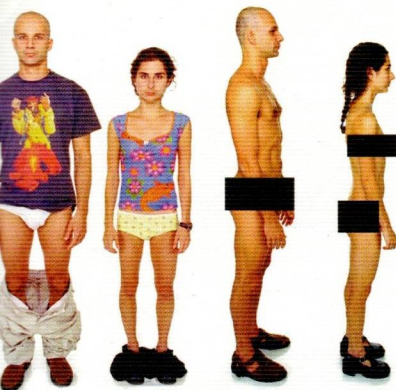
O corpo feminino segundo Drummond

Publicados no *Pasquim*, em algumas revistas eróticas e como coletânea em 1992, os poemas picantes de Carlos Drummond de Andrade voltam à cena reeditados pela Record (no livro *O amor natural*), como parte das comemorações do centenário do autor em 2002. É bom lembrar que Drummond pediu à família que esses textos só fossem publicados após a sua morte: “Ele temia que os poemas fossem confundidos com pornografia”, explica o neto e herdeiro do poeta, Pedro Drummond. Por esta ode ao erotismo e ainda no rastro do centenário, a revista *Gesto* aproveita para reproduzir alguns dos

versos em que se pode ler o corpo feminino segundo Drummond, em toda a sua nudez e lirismo:

Mulher andando nua pela casa

*Mulher andando nua pela casa
Envolve a gente de tamanha paz.
Não é nudez datada, provocante.
É um andar vestida de nudez,
Inocência de irmã e copo d'água.
O corpo nem sequer é percebido
Pelo ritmo que o leva.
Transitam curvas em estado de pureza,
Dando este nome à vida: castidade.
Pêlos que fascinam não perturbam.
Seios, nádegas (tácito armistício)
Repousam de guerra. Também eu repouso.*



Prêmio para Lia Rodrigues

Mais de 1.600 espetáculos do mundo inteiro participaram do *Fringe Festival*, o maior e mais antigo festival de artes do mundo, que acontece anualmente em Edimburgo. Do Brasil, apenas um participante: *Aquilo de que somos feitos* (foto), a aplaudida criação de Lia Rodrigues. E a noite foi mesmo da coreógrafa, que acabou recebendo o prêmio *Herald Angel*, oferecido pelo jornal *Herald* aos melhores espetáculos do festival. "O prêmio foi o reconhecimento de um trabalho de 12 anos. Ganhamos uma boa projeção entre os coreógrafos que lá estavam", celebra Lia Rodrigues.

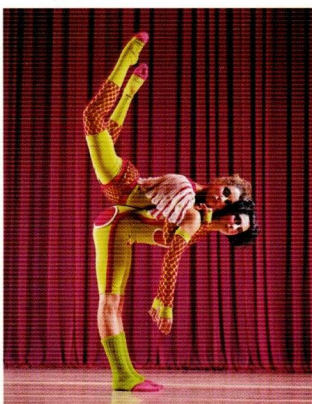
Dança contemporânea na Internet

A dança contemporânea está muito bem representada na Internet. Sites como o do *Dance Theater Workshop* (www.dtw.org), de Nova York, oferecem uma série de informações, como o catálogo de profissionais e técnicos de dança, críticas dos espetáculos, vídeos, fotos, pesquisas e calendários de eventos das principais companhias internacionais para 2003. O *Voice of Dance* (www.voiceofdance.org), por exemplo, tem um arquivo de imagens de espetáculos de dança de diferentes grupos. Além de sala de bate-papo, o site ainda conta com um sistema de envio de cartões-postais com a temática da dança. Já o site do *National Dance Education* (www.aems-edu.org/nationaldance) dá ao internauta acesso a programas, pesquisas e projetos relacionados ao *métier*. Outra página que vale a pena conferir é a do *Dance Notation Bureau* (www.dancenotation.org), que traz a simbologia da *Labanotation*, um sistema de marcação que possibilita o acesso a coreografias e outros movimentos codificados. Lá figuram trabalhos de grandes nomes, como William Forsythe, George Balanchine e Paul Taylor. No site brasileiro *Conexão Dança* (www.conexaodanca.art.br) é possível acessar links para os principais concursos, festivais e congressos de dança do país, além de dicas de livros especializados.

Agenda 2003

As companhias de dança já trabalham intensamente para cumprir movimentadas agendas em 2003. Além de reapresentar o espetáculo *4 por 4* em São Paulo, Rio, Belo Horizonte e Brasília, Deborah Colker vai dar expediente na Alemanha.

Convidada pela Ópera de Berlim para coreografar o espetáculo *Casa*, coordenará o trabalho com os bailarinos da companhia alemã. Já a Quasar Cia. de Dança de Goiânia articula uma nova seqüência da peça *Mulheres* e pretende reativar o projeto *Criança dança*, destinado a menores carentes, inaugurando ainda no primeiro semestre a Escola de Dança Contemporânea. A coreógrafa Dani Lima planeja estre-
 trear em agosto um espetáculo que tem o nome provisório de *Falam as partes do todo?*. "Vamos explorar as relações de percepção entre espaço e corpo com inspiração na obra de Tatiana Grinberg", adianta Dani. Já o grupo Corpo mantém na agenda a reapresentação dos espetáculos *Corpo* e *Santagustin* (foto) em turnês nos Estados Unidos, Ca-



Jose Luiz Pederneras - divulgação

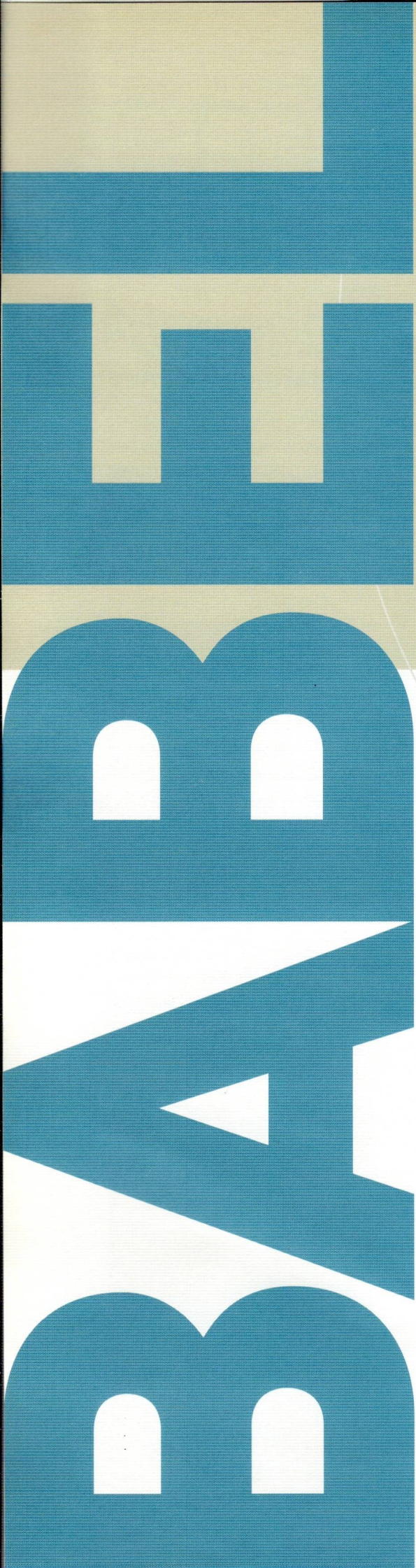
nadá, Inglaterra, Portugal, Grécia e Itália, e *Benguelê* e *Santagustin*, no Brasil. No Rio, a Cia. Étnica de Dança e Teatro dá prosseguimento à trilogia de *Cobertores* e *Clip-se!!!* com um espetáculo mais condensado. "Dessa vez serão menos bailarinos no palco, mas continuarei com a temática do povo na rua. Quero aprofundar o contato com a estética da arte de Lygia Clark", explica Carmen Luz, diretora do grupo. Já o Grupo DeAnima Ballet Contemporâneo, dirigido por Richard Cragun, convidou oito coreógrafos para participarem do primeiro projeto de residência da companhia. O resultado será apresentado em janeiro no teatro Cacilda Becker: oito coreografias criadas por profissionais como a americana Lorraine Spiegler, o português Pedro Goucha Gomes e Fran Mello, do Maranhão. O ano de 2003 será prolífico para o DeAnima: em abril, apresenta o espetáculo *Barroco*, em junho, *Romeu e Julieta*, e depois *Aleijadinho - Alma brasileira*.

A arte fantástica de Matthew Barney

O que une um grupo de bailarinas dançando em meio a uvas verdes e púrpuras a um campeonato de motocicleta e um romance entre uma rainha e um mágico? Na arte fantástica do escultor americano Matthew Barney, todos estes elementos em filme, mais um punhado de objetos em cena, formam a mostra *Cremaster*, já exposta no Museu Ludwig de Colônia, na Alemanha, no Museu de Arte Moderna de Paris e que, a partir de fevereiro de 2003, ocupa o Guggenheim de Nova York. *Cremaster*, nome do músculo que controla o movimento dos testículos, trabalha a representação do corpo, usando-o como metáfora para pensar conceitos como a criatividade humana, os mecanismos biológicos e a diferenciação entre os gêneros. Ex-estudante de medicina e ex-atleta, Matthew Barney impressiona ao transgredir os limites do corpo humano utilizando-se das mídias mais variadas, numa complexa e delirante miscelânea de filmes, fotografias, esculturas e desenhos - destaque para *Her giant* (foto), protagonizado pelo próprio artista.



Michael James O'Brien - © 1997 Matthew Barney - Courtesy Barbara Gladstone



COREOGRÁ

Com inauguração
marcada para
julho de 2003,
o Centro Coreográfico
do Rio implantará
na cidade uma
combinação
de identidades,
gêneros, raças
e nacionalidades,
tudo em nome
da dança
contemporânea

FICA



por **Isadora Andrade**

fotos de **Paulo Jares**

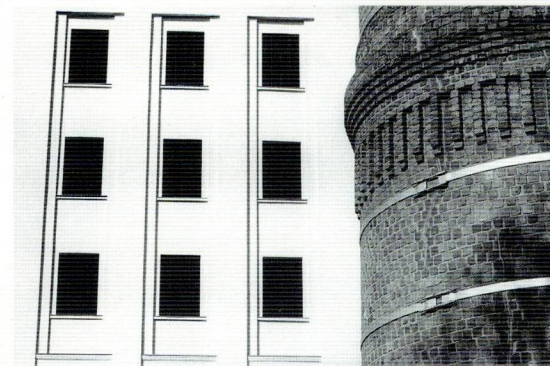
Em tempo de pós-modernidade ou, como preferem alguns pensadores, de uma modernidade tardia, o mundo vive um processo constante de integração entre comunidades e organizações de diferentes fronteiras. Surge cada vez mais uma paisagem baseada na interconexão e na multiplicidade de diferentes classes, gêneros e raças, cujo reflexo é imediato também nas artes: a globalização promove o aparecimento de novas tendências e, ao mesmo tempo, permite a manutenção de identidades culturais tradicionais. Com base nesse novo conceito, a dança contemporânea vem explorando, no mundo todo, uma profusão de valores e estilos, e esta grande babel começa a ganhar forma, no Rio de Janeiro, com o Centro Coreográfico do Rio, o primeiro e maior complexo arquitetônico da América Latina construído especificamente para atividades de dança no Brasil.

Concebido como ponto de referência de profissionais das diversas áreas da dança, o Centro inicia suas atividades no momento em que companhias brasileiras ganham destaque no exterior. “Vamos colocar o Rio de Janeiro, de forma definitiva, no cenário mundial da dança”, celebra a coreógrafa Regina Miranda, diretora e uma das idealizadoras do Centro Coreográfico do Rio. O espaço, que será inaugurado em julho de 2003, é uma iniciativa da Prefeitura do Rio, através do Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE –, e conta ainda com a participação do Grupo Pão de Açúcar. “A seriedade e o empenho do Grupo Pão de Açúcar nesse processo têm sido fundamentais”, avalia Ricardo Macieira, secretário das Culturas e responsável pelo projeto arquitetônico do Centro Coreográfico.

A escolha de uma antiga fábrica de cerveja, um prédio tombado pelo patrimônio histórico no bairro da Tijuca, Zona Norte, para abrigar o Centro, foi o ponto de partida. Segundo Ricardo Macieira, era fundamental que a área correspondesse às particularidades do projeto. “Conservamos as características originais do prédio e mantivemos, por exemplo, salas de 365 metros quadrados que funcionarão como espaços reversíveis”, explica Ricardo. “O conceito do Centro baseia-se na conexão entre todos esses ambientes, propiciando um intercâmbio de informações entre coreógrafos, bailarinos, professores, pesquisadores, técnicos de dança e plateia”, diz o presidente do RIOARTE, Fábio Ferreira.

O Centro Coreográfico do Rio, espécie de incubadora de novos talentos, já começou a funcionar, em ações diversas, como a publicação da revista *Gesto* e a inauguração do site. No endereço eletrônico www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio encontram-se a lista de atividades do Centro, artigos e ensaios sobre dança,

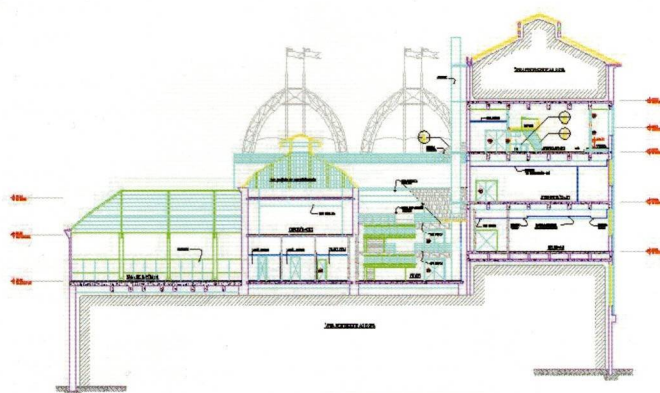
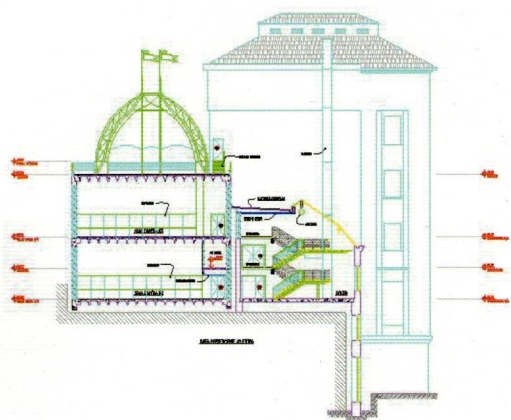
Os estúdios do Centro vão funcionar em esquema de 'residência', e a expectativa é de que sejam ocupados por grandes nomes da dança contemporânea



As características originais do prédio foram mantidas, inclusive as salas de 365 metros quadrados, que vão servir para atividades como a formação de novos talentos.

que começam a compor uma futura biblioteca virtual sobre o assunto. O Centro também abrigará uma série de atividades para profissionais e a comunidade em geral. São *workshops*, cursos, palestras e seminários, prestação de serviços para artistas e companhias emergentes, exposições e instalações de vídeos, ensaios abertos, matinês e espetáculos concebidos especialmente para a platéia infantil. Os portadores de deficiência e o público da terceira idade também poderão participar de cursos específicos. A idéia é promover permanentemente a integração social dos diferentes públicos. "É importante lembrar que, atualmente, na Tijuca, só há um teatro subsidiado pela Prefeitura", lembra Fábio Ferreira. O projeto inaugura um novo conceito arquitetônico de revitalização, onde os espaços são reaproveitados com base na noção de globalização e integração de valores. "Este conceito foi exaustivamente trabalhado por Angel Vianna, João Saldanha, Lia Rodrigues e Regina Miranda, idealizadores do projeto", conta Ricardo Macieira.

Uma outra grande aposta é o espaço *Dança e Tecnologia*. Porém, como este segmento ainda é caro e ambicioso, a diretora do Centro já entrou em campo à procura de novos investidores. A idéia é sensibilizar empresários do setor privado para que agreguem seu nome ao projeto, criando, assim, parcerias eventuais e permanentes. "O trabalho do Centro é contínuo e, por isso, é importante



Cronis do Centro Coreográfico/Prefeitura do Rio/ Secretaria das Culturas: Arquitetos Ricardo Macieira e Luis Antonio Rangel



manter uma política de cultura atuante”, diz Ricardo Macieira.

Como forma de incentivo aos trabalhos e pesquisas de dança contemporânea, o Centro pretende oferecer, a cada ano, cinco bolsas para o desenvolvimento de projetos e coreografias voltados para a ampliação do universo da dança. Poderão concorrer projetos nacionais e internacionais, coreografias digitais e trabalhos comunitários e de inclusão de portadores de deficiência física. “O Centro faz parte de um conjunto de medidas ligadas à política de dança da Prefeitura. Uma de nossas propostas é consolidar as companhias de dança do Rio”, explica Fábio Ferreira.

Aguardado não só pela classe artística carioca, mas de todo o país, o Centro Coreográfico do Rio receberá companhias e diversos profissionais de outros estados e do exterior, que ficarão hospedados em *lofts* montados no último andar do prédio especialmente para recebê-los. Os estúdios também funcionarão em esquema de “residência”. Desta maneira, companhias de dança já reconhecidas e outros dois grupos serão escolhidos por projeto e poderão utilizar os estúdios do Centro – sempre com o compromisso de que os estúdios estarão permanentemente abertos para que seus processos de trabalho sejam acompanhados pelos demais grupos. No que depender da diretora Regina Miranda, os *lofts* estarão sempre ocupados por grandes nomes da dança contemporânea nacional e internacional. Figuram na lista de convidados Jo Fabian, Rodrigo Pederneiras, Alessandro Ahmed, Meg Stuart, Andrea Lerner, Deborah Colker, Martin Stiefermann, Paulo Caldas, Sarah Michelson, Antônio Nóbrega, Graziela Rodrigues e Wim Wandekeybus, entre tantos que integrarão esta babel coreográfica de acentuado sotaque carioca.



“O Centro Coreográfico do Rio será uma linguagem em movimento, aquilo que chamamos, justamente, de coreografia”

Em entrevista à revista *Gesto*, a coreógrafa Regina Miranda expõe seus conceitos e projetos para o Centro que dirige, confirmando, sobretudo, que a dança contemporânea atrai no Brasil um público crescente e interessado. À frente da Companhia de Dança Regina Miranda e Atores-Bailarinos há 22 anos, Regina é também a primeira diretora “não nova-iorquina” do reputado Laban Institute of Movement Studies de Nova York e vê com sensível acuidade a situação dos grupos brasileiros na cena mundial. Diante da preocupação unânime com a globalização de tendências – as companhias estariam monocórdias, falando uma mesma língua – Regina Miranda aposta que este é o momento certo para o Brasil revelar seu traço diferencial.

GESTO: Quando você percebeu a necessidade de criação do Centro Coreográfico do Rio? Sonho antigo?

REGINA MIRANDA: De volta ao Brasil, em 1978, após uma temporada de estudos no Laban Institute, fui convidada a participar de reuniões em que um grupo de coreógrafos já articulava um centro de dança. Elaboramos o primeiro esboço, e o que havia de diferente em relação ao Centro Coreográfico de hoje é que, naquela primeira fase, considerava-se como objetivo principal a formação de bailarinos e de plateia.

GESTO: Qual era o contexto da dança contemporânea naquele momento?

REGINA MIRANDA: A dança contemporânea dava os primeiros passos no Rio e por isso o momento era de se investir na formação. Queríamos informar à própria classe da dança, que basicamente pensava em balé e dança moderna, sobre as novas perspectivas. Com o tempo, coreógrafos e bailarinos contemporâneos ganharam credibilidade e, diante da proliferação e da qualidade dos trabalhos, agora

podemos ter um Centro cuja missão seja mais ampla do que a de formação.

GESTO: E qual será o principal objetivo do Centro Coreográfico do Rio?

REGINA MIRANDA: A idéia é ter os espaços sempre integrados, por isso o projeto foi todo elaborado para estimular a comunicação, a visão, a conversa e a troca de experiências, tanto das pessoas que dele se utilizam profissionalmente como das que ali estão transitando. Lá, profissionais e público terão uma vivência multicultural e multidisciplinar, tendo como eixo a investigação de linguagens coreográficas.

GESTO: Como é realizado esse intercâmbio artístico entre os profissionais da dança contemporânea?

REGINA MIRANDA: Sempre nos queixamos muito por não conseguirmos ver o trabalho do colega. E, quando podemos ver, ele já está pronto. Raramente acompanhamos processos. Mas, quando há companhias reunidas em um só lugar, esse contato torna-se natural, como acontece no Dance Theater Workshop, de Nova York, considerado o prédio mais moderno em termos de dança, coreografia e tecnologia no mundo.

GESTO: Que outras iniciativas bem-sucedidas você pretende repetir no Centro Coreográfico do Rio?

REGINA MIRANDA: Informe-me nos diferentes centros, além de saber, por parte de bailarinos e coreógrafos, como eles operam e como são percebidos pelos profissionais das diversas tendências da dança. Trabalhei também no estudo dos planos arquitetônicos para que eles de fato pudessem ser viáveis para as atividades às quais o Centro se propõe. Estamos atuando com base nos novos conceitos de espaço em dança contemporânea como, por exemplo, a questão das vias de acesso ao deficiente físico. O Centro será totalmente aparelhado nesse sentido.



A coreógrafa Regina Miranda

“A sociedade brasileira precisa inteirar-se dos nossos valores e tornar-se parceira para que a dança não se torne elitizada”

GESTO: O Centro Coreográfico do Rio já está funcionando, ainda que de forma descentralizada, mas com diversas linhas de atuação. O que está sendo pensado nesse momento de implementação do espaço?

REGINA MIRANDA: Já estou participando de eventos como o *World Dance Alliance* e o *Global Dance*, como diretora do Centro Coreográfico do Rio. Uma grande preocupação mundial é a de que estamos todos falando a mesma língua. A questão é: essa língua comum brotou espontaneamente, ou tornou-se comum na medida em que os países dominantes tecnologicamente – Estados Unidos, França e Alemanha – impuseram esta língua? Não que houvesse uma intenção de impor, mas a facilidade financeira e de trânsito destes países fez com que seus conceitos se disseminassem, dominando o discurso contemporâneo. Agora é o momento de mostrarmos o nosso diferencial.

GESTO: E como as companhias de dança contemporânea do Brasil são vistas no exterior? Qual é o nosso diferencial?

REGINA MIRANDA: Temos bastante visibilidade tanto nos Estados Unidos como na Europa. Falamos uma língua que transita bem entre as linguagens mais estabelecidas da dança contemporânea. Isso é uma decorrência da globalização. Aqui temos companhias *mainstream*, representadas pelo grupo Corpo e pela Deborah Colker, muito respeitadas no exterior. E temos outras companhias, com trabalhos mais experimentais, que transitam em outros circuitos e são muito apreciadas. Além disso, nossos bailarinos e coreógrafos também ocupam posições importantes em grandes companhias no exterior.

GESTO: Contudo, apesar da projeção internacional dos grupos brasileiros, o público daqui ainda não prestigia tanto o seu produto como acontece em outros países. Como reverter essa situação?

REGINA MIRANDA: De fato, há um segmento que prefere consumir arte e cultura fora do país. Existe um esnobismo cultural, fruto da ignorância sobre a arte local, que não percebe o quanto os artistas nacionais têm qualidade e nome equivalentes ao que eles vão prestigiar no exterior. A sociedade brasileira precisa inteirar-se dos nossos valores e tornar-se parceira para que a dança não se torne elitizada. Mas a dança contemporânea tem uma platéia linda, que cresce a cada dia.

GESTO: Como será feita a administração do Centro, para que não se privilegiem apenas alguns grupos de dança?

REGINA MIRANDA: Para que isso não aconteça, usamos uma estratégia com a qual venho trabalhando no exterior: a utilização de um conselho consultor. É uma forma de não cair no favoritismo, às vezes até inconsciente, dos trabalhos de que se gosta mais. Formei um vasto conselho consultor – vasto para os modelos vigentes no país e médio para os modelos americanos.

GESTO: Que tipos de profissionais fazem parte desse conselho?

REGINA MIRANDA: Somos, em média, 20 vozes de diversos segmentos. E, para que a dança não fique conversando com seu próprio umbigo, convidamos compositores contemporâneos, diretores de teatro, produtores de artes cênicas, pessoas que trabalham com comunidades carentes, atores, filósofos, historiadores, antropólogos, poetas e executivos. Queremos visões conflitantes para que haja um espaço dinâmico que se repense permanentemente. O Centro Coreográfico do Rio será uma linguagem em movimento, aquilo que chamamos, justamente, de coreografia.

Isadora Andrade é jornalista.

O evangelho estético dos gregos

por **Carlinda F. Pate Nuñez**

Uma análise da Antigüidade clássica demonstra como a abordagem conceitual do corpo na Grécia centrava-se no aperfeiçoamento da forma e num princípio que nortearia o pensamento ocidental: 'o que é belo é bom'

Nos mais antigos poemas da tradição literária do Ocidente, a *Ilíada* e a *Odisséia*, do cantor épico a quem se convencionou chamar de Homero (século IX a.C.), já se inscreve uma concepção de corpo, que se apreende não exatamente pelo que ele é, mas pelas emoções e atitudes que suscita. Não é tanto o corpo do herói ou da heroína que ali se encontra para ser admirado ou louvado, mas o efeito perante ele, a mobilização, o impacto que ele causa, na sua condição especialíssima de instrumento de ações, lugar de expressão de virtudes e da excelência humana, veículo privilegiado de espanto (o *thaûmas* grego, estado de estupor cultivado como condição favorável ao pensamento).

Os alvos braços de Penélope

Os caudalosos episódios da *Ilíada* que alinhavam a querela entre Agamemnon (o chefe pan-helênico dos exércitos confederados) e Aquiles (seu maior guerreiro) repetem, na sucessão de aventuras da *Odisséia* que retêm Ulisses dez anos no mar e distante de seu lar, o mesmo gesto verbal de apresentação física de personagens por recortes de sua fisiologia. Seja na Terra, seja no Olimpo, ou nas profundezas do Hades, a percepção física dos protagonistas revela uma concepção de corpo ainda distante da noção de todo orgânico e funcionamento sistêmico que marcará a era da medicina hipocrática, nos tempos futuros do século V a.C. Em Homero, Penélope é a esposa fiel e “de alvos braços”. Hera, a deusa “de olhos bovinos”. Os “pés ligeiros” de Aquiles o destacam entre os aqueus (designação étnica para gregos). “Joelhos ao pó” é a metáfora com que a narrativa ritualiza o momento glorioso em que o guerreiro, seja ele grego

ou troiano, é entregue à sua morte. Curiosamente, o verdadeiro efeito de *close up* (quase cinematográfico) obtido pelo narrador, nesses momentos tensos dos episódios, corresponde ao modo descontínuo e fragmentário de percepção do corpo humano, no horizonte do mundo arcaico.

Nesse mundo das origens do pensamento grego e das fundações primordiais, remissivas a tempos pré-helênicos e a um substrato oral que remonta a pelo menos três séculos anteriores ao próprio Homero, o termo grego *sôma*, que posteriormente correspondeu a “corpo”, nunca se refere ao ser humano vivente. Ao contrário, *sôma* significa, pelo emprego remoto, um aglomerado de membros, ou o próprio cadáver (em inglês a associação se preservou através da palavra *corpse*). Homero, quando usa *sôma*, em vez de corpo, parece estar se referindo ao “contorno”.

A arte figurativa dos cretenses (ap. 2.400-1.500 a.C.) e micênicos (ap. 1.600 a 1.200 a.C.), a que remetem os relatos homéricos, é pródiga na representação da figura humana, sem todavia deixar de evidenciar traços estilísticos tais como o descompromisso com a perspectiva, a frontalidade, a estereotipização das representações. Mesmo assim, é assombroso o apreço dos painelistas creto-micênicos pela figura humana, sempre surpreendida em cenas públicas de garbo ou ostentação de riqueza. As mulheres, com seus penteados sofisticados e adereços, não se vexam com os seios à mostra, pois não há lugar para a representação erótica nestas figurações. As esculturas de todos os tamanhos da *Grande Mãe*, também com o colo desnudo, referendam a absorção do paradigma religioso (e dos ritos de fecundidade) na concepção da indumentária feminina. Os modelos masculinos não fogem ao padrão de vaidade exuberante, evidentemente

Afresco de figura feminina do século XIII a.C. descoberto em 1970 numa parede da Acrópole de Micenas.



Reprodução

valorizada em sociedades palacianas como as que se desenvolveram em Creta e Micenas.

A prova de que a abordagem conceitual do corpo começou pela captação parcelada das formas humanas está na correlata concepção de alma (*psykhé*), esta também entendida fisiologicamente como um invólucro de partes estanques, cada qual associada a uma função e relacionada a algum órgão: o *thymós*, sede das emoções, correspondia ao órgão da respiração e era imaginado como uma “fumaça” que sobe e desce ao ritmo da cólera ou da alegria; o *phrén*, sede do pensamento e dos sentimentos, se alojava no diafragma, enquanto a *psykhé* (o princípio vital), além de garantir coesão às partes do corpo, sobrevivia após a morte.

Se, por um lado, a *psykhé* parece gozar de certa prevalência na composição da criatura humana, por outro, ao abandonar o corpo, ela se via seriamente prejudicada. Suas faculdades intelectuais, memória e fala feneciam. Esta é a razão pela qual o *éidolon* (desdobramento imortal do indivíduo, configurando praticamente um duplo do morto) jamais se desligava do mundo dos vivos. No contato com o mundo humano, buscava a energia que lhe rendia uma vitalidade própria.

Essa materialidade da alma leva Ulisses, no momento em que se dará a reconhecer aos espoliadores de sua fortuna e também pretendentes de Penélope, a conversar com sua *psykhé*, a sensatez aconselhando a ansiedade: “Paciência, meu coração...”, segreda o herói a si mesmo (*Odisséia*, XX, 18).

Os gregos dos tempos arcaicos não registraram efetivamente o corpo como uma unidade. Ainda não concebiam o corpo na acepção da palavra moderna. *Sôma* como a contrapartida física da alma, ou “ente no espaço”, é uma interpretação

posterior ao que originalmente se compreendeu como “contorno”.

Dito em outras palavras, para que o corpo pudesse servir como instrumento através do qual o homem se pensa e como imagem capaz de fornecer uma forma em que ele se reconhece, foi necessário mutilar o todo que o constitui e construir um olhar que resgatasse o projeto de inteireza e idealidade que o corpo ereto e vertebrado, desde o período camboriano (há 600 milhões de anos), anunciava.

O corpo como cárcere da alma

Como se vê, nos tempos arcaicos, era praticamente impossível dissociar alma e corpo. Somente mais tarde, já no fulgor da era clássica, com os Mistérios de Elêusis, o Orfismo e o Pitagoricismo, surge a dicotomia corpo-alma.

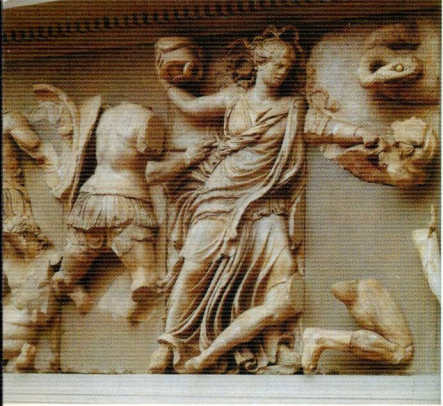
Neste nicho de resistência à religião olímpica pautada em Homero e Hesíodo, detectável desde o século VII a.C., postularam-se idéias fundamentais para a emergência do pensamento racional, no contexto da Grécia do século V. A primeira delas: a absoluta separação entre *sôma* e *psykhé*. Outras seriam a valorização da antropogonia (a criação do homem, em lugar da teogonia, o aparecimento dos deuses) e a teoria segundo a qual o corpo é cárcere da alma durante a vida ou lugar de passagem para outras existências (não exclusivamente humanas).

A noção de inteireza corpo-alma que se encontra em Homero e na linhagem desta tradição mítico-poética corresponde, no Orfismo, à consciência de uma separação que somente à custa de imensos sacrifícios se poderia superar. A reassociação entre as dimensões corpórea e anímica é, aliás, a esperança dos órficos, que se dedicam à liberação do ciclo vital e das sucessivas trans-



Reprodução

“Busto do lanceiro”: estátua de bronze feita pelo escultor Polícleto em 440 a.C.



Representação da Noite no Grande Altar de Pérgamo: obra em mármore concluída em 156 a.C.. Abaixo, reprodução de Afrodite (século II).

Reprodução

Nas principais atividades da vida social grega, a massa e o indivíduo encontravam-se em processo de aperfeiçoamento e adestramento

migrações da alma através de um severo vegetarianismo (não se arriscavam a ingerir ovos em sua ética de dignificação de todas as formas passíveis de encarnar a *psykhé*), da castidade até mesmo no casamento, da meditação, de exercícios espirituais e da austeridade em todos os hábitos (sobretudo em relação às cerimônias públicas de sacrifícios de animais: quem poderia afirmar que ali não se encontrava um amigo, ou, pior, um inimigo, reencarnado?). A essa altura, já se concebe um trabalho sobre o corpo individual que é a expressão do domínio do homem sobre a sua materialidade, com vistas ao controle do plano metafísico. Acrescente-se a isso: a manipulação corporal do indivíduo afeta o corpo social e perturba suas convenções mais imperativas (participar dos ritos coletivos era, afinal, o principal critério de inclusão social).

Em outras palavras, essa espiritualidade popular e clandestina, altamente disseminada no mundo grego, acolhe a realidade lógica do corpo (o seu *lógos*), que se sobrepõe à dimensão natural e evidente (à sua *physis*) de carne. O corpo conquista o estatuto de *discurso em si, para o contexto social* no qual se insere. Ele se inscreve como fala, no diálogo que a história social da Grécia e a democracia do século V preconizam.

É certo que os pitagóricos integravam um grupo diferenciado, regido por convicções peculiares. Cultivavam a vida em comunidade, o contínuo exame de consciência, a adoção do silêncio como norma, o refinamento cultural, principalmente através das matemáticas, a crença na assimilação da harmonia musical como equilíbrio pessoal e a obsessão pela catarse total com vistas à alforria da sujeição reencarnatória e à glorificação da *psykhé* no *Elision*. Porém, muito do que se disse sobre os órficos a eles se aplica. Da mesma forma, o dionisismo, considerado em suas linhas gerais de apreço à vida até o estilhaçamento das resistências físicas e à superação dos limites corporais, não deixa de se alinhar nesta fatura de pensamento que estamos descrevendo. Consti-



A estatuária representa bem a valorização estética da civilização grega

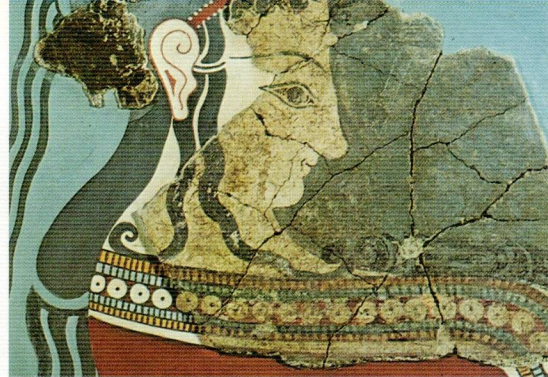
tuem, no geral, variações de um mesmo impulso, o de resgatar o que se oculta sob a aparente lisura corporal e ir além de uma presumida afasia do corpo.

A diferi-los, o fato de que os pitagóricos foram os primeiros a quebrar a aceitação da morte, bem como a fixar princípios ético-religiosos contra a dieta carnívora. Esta sua recusa teórica e prática à ingestão de carne decorre não mais da diferenciação mítica entre homens e deuses. Trata-se agora do desenvolvimento de um sistema de conhecimento tributário a fundamentos discursivo-matemáticos – de toda maneira, lógicos – que passam a determinar o modo ocidental de pensar. Assim é que os mortais (*brotoi*), “nutridos de sangue”, tornam-se também eles comestíveis, enquanto os deuses, alimentados de ambrosia e ícor, permanecem imortais (*ámbratoi*, “carentes de sangue”, logo não-comestíveis). A forma de encaminhamento do raciocínio ilustra como os pitagóricos souberam traduzir logicamente a experiência natural da vida grega. A eles, fundamentalmente, devemos as bases do pensamento ocidental.

Por paradoxal que pareça, das correntes filosófico-religiosas que postulavam a renúncia aos prazeres da carne surge a primazia do corpo no plano imaginário (como veículo de ascese total, mas também de plenitude através da saúde). Daí advém a imagem idealizada do corpo que predominará no Ocidente como desejo de uma forma domada, mas também suporte do princípio que domina a era clássica grega: *kalós kai agathós*, ou “o que é belo é bom”.

Um povo que, na troca de saudações mais corriqueiras, em lugar de “bom dia!”, diz “belo dia!” (*kal’ heméra*), materializa, lingüisticamente, a valorização estética que se encontra também na estatuária. Com o corpo se desenham as diferenças civilizacionais entre a austera *caritas romana* e o fascinante hedonismo (culto ao prazer) grego. Fídias e Polícleto (o arquiteto do Partenon e escultor que concebe o *cânon*, regüinha que estipulava a proporcionalidade entre as partes do corpo a ser esculpido) sentam-se à mesa de Péricles para negociar a plástica do cidadão ateniense.

Ao lado, estátua de mulher jogando dados: cópia romana de modelo helenístico feita no século II. À direita, afresco de figura feminina encontrado no palácio de Tiryns, na Grécia, no século XIII a.C.



À imagem prestigiada do corpo masculino vai corresponder a imagem encoberta da mulher, marginalizada e apolítica

Concebido como imagem, o corpo passa a integrar o jogo do pensar, pensando-se; sua inteireza induz a discussão da noção de integridade, integrando-o no corpo maior, que é o *dêmos* (povo). Este, por sua vez, é a invenção mais ampla, surgida contemporaneamente ao teatro, ao sistema de tribunais, às grandes edificações públicas e à própria compreensão do corpo como imagem que se inventa a partir do imaginário social.

A estética da nudez

Atenas é o cenário onde a civilização inaugura a primeira imagem do corpo. Se o cidadão grego dependia de pouquíssimos utensílios para viver e privilegiava a convivência ao ar livre, o mesmo regime de treinamento físico e aprimoramento atlético esperado dos cidadãos nos ginásios confirmava-se nos debates na ágora, das encenações no teatro, da exposição pessoal nas assembléias, das cerimônias político-religiosas que levavam os gregos aos templos. Em todas as principais atividades da vida social grega, a massa – como corpo coletivo – e o indivíduo – como corpo individual – encontram-se em processo de aperfeiçoamento, adestramento, modelagem e exposição estética. Seja na dimensão do *dêmos*, seja na de cidadão, a experiência corporal grega enuncia sempre uma *mímesis*, ou seja, um trabalho que é a reinvenção do que existe, a partir de artifícios, estratégias que ficcionalizam o real e transformam o corpo numa criação, numa *poiésis*, com vistas, é claro, a gerar prazer (*hedoné*) e se configurar como objeto estético.

O corpo singular, nesta perspectiva, é uma produção que se modela a partir de exercícios, meditações, discussões, convivência com entes sociais e personagens dramáticas e enfrentamento de todas as contradições da *pólis* democrática. Do ponto de vista social, a coletividade integra esse *medium* de experimentação dos novos valores mentais que se inauguravam com a democracia e dos múltiplos códigos que se vinham confeccionando.

Não é gratuito que, neste ambiente de elaboração individual e massiva, os homens, únicos a receberem o estatuto da cidadania, um bem político maior a que as mulheres (e, depois delas, os escravos e estrangeiros) não tinham direito, ostentassem sua nudez nos ginásios e se permitissem o uso de vestes soltas. Nesta sociedade, o corpo nu e belo, segundo Tucídides, não é uma dádiva da natureza, mas uma conquista da civilização.

A homossexualidade e a variação térmica

Esta *paidéia* (formação) que hostiliza as mulheres, porque elas represam, em seus corpos, uma natureza fria, testemunhada pelo sangue menstrual (sinal de fecundação malograda), é a própria celebração da masculinidade, domínio do sangue quente, o sêmen, capaz de gerar a vida. Na diferenciação grega dos sexos prevalece sobre os aspectos fisiológicos certa lógica corporal, que definia masculinidade e feminilidade a partir do grau de calor que eles armazenam. A homossexualidade se explica, assim, pelo viés da variação térmica.

Paradoxalmente, à imagem prestigiada do corpo masculino vai corresponder a imagem encoberta da mulher, marginalizada e considerada um ser irracional e apolítico. O signo da exclusão está diretamente associado ao seu apagamento como presença, à sua condição social de máscara e de admissão como protagonista apenas nas representações trágicas.

Confirma-se todavia, neste capítulo estranho da democracia grega, a noção de que o aperfeiçoamento dos corpos constituiu uma forma de poder. E que o poder acaba se expressando, em última instância, como poder sobre corpos.

Carlinda F. Pate Nuñez é professora de teoria da literatura da Uerj, titular de língua e literatura grega da Universidade Santa Úrsula e autora de *Electra* ou uma constelação de sentidos (Goiânia: UCG, 2000).



Coreografias urbanas

por **Thereza Rocha**

fotos de **Mauro Kury**

As intervenções do *Dança em trânsito* em diversas paisagens cariocas inspiram uma análise da relação entre o corpo do cidadão e o espaço urbano com o qual ele se encontra e se confronta



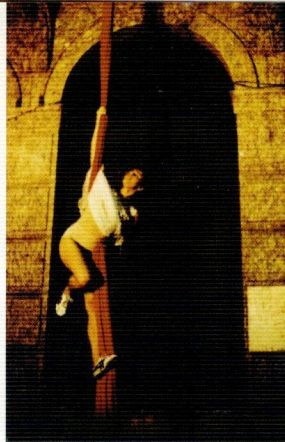
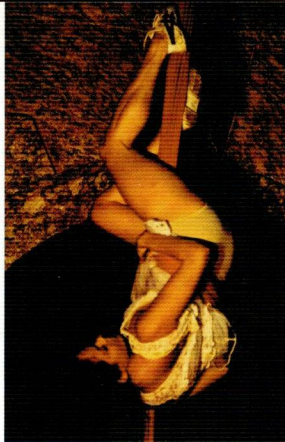
Acima e na página ao lado, performance de Giselda Fernandes na coreografia *Ô água*, de *Os Dois* Cia. de Dança, encenada na Lagoa Rodrigo de Freitas.

Na Paris da primeira década do século XIX, ainda se ouviam os últimos acordes de uma revolução consumada quando uma febre tomou conta da cidade. Durante uma breve temporada, homens e mulheres aderiram ao movimento nada comum de um certo exibicionismo do corpo. Completamente nuas, mulheres passeavam nos jardins cobertas apenas com um fino xale de gaze; homens e mulheres adotaram o hábito de sair às ruas com roupas molhadas de modo a fazê-las aderir ao máximo no corpo. Trata-se de um dos momentos na História em que o corpo interferiu de modo contundente na vida urbana, alterando os fluxos habituais do cotidiano e abrindo fissuras nas relações esperadas entre o cidadão e o lugar. Em momentos como esse, os usos de si e da cidade evidenciam sua inelutável conjunção. As bordas que separam a vida pública da vida privada se atenuam em favor de novas articulações do homem com seu corpo. Quem nos conta a história da Paris recém-revolucionária é Richard Sennett, autor do brilhante livro *Carne e pedra*, que nos oferece uma feliz perspectiva e alguns pressupostos para cumprirmos nosso objetivo: propor uma apreciação do evento *Dança em trânsito*, realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro nesta cidade, em junho de 2002.

O corpo experimenta a cidade como um problema

Das vinculações entre a carne e a pedra, há, de fato, muitas histórias a se contar que evidenciam relações entre corpo e planejamento urbano; entre mobilidade e espaço; entre a transitoriedade do tempo e a permanência da arquitetura. A história que nos interessa contar se localiza mais especificamente no advento da cidade moderna e de seu correspondente predileto: o indivíduo, que é, ao mesmo tempo, agente e produto da cidade. Em 1628, o médico William Harvey revelou os mistérios da circulação sangüínea. Rapidamente o vocabulário médico passou a freqüentar a linguagem dos projetistas, ocupados em planejar as cidades prestes a adentrar a modernidade. A noção e a experiência da cidade moderna erguem-se sobre o traçado da circulação. Veias e artérias; fluxo e mobilidade fazem do sistema sangüíneo o modelo para uma nova experiência urbana em que o espaço é transformado em lugar de passagem. Harvey anuncia uma tendência que os séculos subseqüentes não cansarão de aprofundar. Quando o espaço público aparece

Coreografia Distância,
da Cia. de Dança Dani
Lima, encenada na
Praça XV.



como lugar de experiência humana, a condição de cidadania torna-se sinônimo de trânsito: o cidadão é transeunte, e a rua, corredor para o tráfego. A eficiência das cidades passa a ser medida pela sua capacidade em manter meios velozes e fáceis de deslocamento. O obstáculo é vivido como distúrbio, o esbarrão como incômodo, o encontro como momento furtivo, a paisagem como cenário. Sempre em trânsito, o corpo experimenta a cidade como problema e escreve com o seu vaivém uma história do movimento.

Quando a barulhenta carruagem é substituída pelo trem, a disposição dos assentos frente a frente provoca embaraço: o silêncio do ambiente evidencia o incômodo da convivência forçada com estranhos. Raramente as pessoas eram obrigadas a sentar-se juntas, caladas, por tanto tempo. Os cafés parisienses intensificam a tendência à solidão e ao recolhimento correlata a este constrangimento. A cidade aparece como paisagem em movimento: um convite à passividade do olhar. Como afirma Sennett, "as imagens compunham enredos particulares nos pensamentos de cada um". Nos ambientes internos, o conforto do estofado substitui a dureza da madeira, oferecendo ao corpo uma condição aprazível à leitura e à especiação. A diminuição do empenho físico se faz proporcional à perda do vínculo do indivíduo com o que vai ao seu redor: a não participação apassiva. A vivência urbana implicará uma gradativa, porém irreversível, carência dos sentidos, que corre em paralelo à aceleração da experiência. Apatia e desapego conjugam-se ao gosto pela velocidade, fornecendo alguns dos indícios da identidade do homem moderno: ele é um passageiro e um

espectador. Ainda segundo Sennett, "o corpo em movimento, desfrutando de cada vez mais comodidade, viaja sozinho e em silêncio: anda para trás, do ponto de vista social".

Os primeiros planejamentos urbanos surgem amparados na crença de que uma configuração feita *a priori* determinaria tanto os usos que o corpo faria das ruas quanto os relacionamentos urbanos.

O passar do tempo provou que, ao traçado único e original do projetista, sobrepôs-se uma pluralidade de outros traçados sugeridos pelos usos efetivos da cidade pelo cidadão. Uma vez contrapostos, estes dois traçados não estabelecem correspondência entre si. Cada nova planificação urbana provoca fissuras nas vivências corporais da população daquele lugar, influenciando afetos, memória e tempo. A rua é o



Carmem Werner, da companhia espanhola
Provizional Danza, encenando Calle 4
(acima e na página ao lado)

lugar da vida coletiva e antagoniza com a edificação: enquanto o espaço privado pertence a um indivíduo, o espaço público pertence a qualquer um e, mesmo, a ninguém. A cada avenida larga aberta ao fluxo é toda uma vinculação do corpo com o lugar que desaparece. Circulando pela cidade que não mais lhe pertence, ele não se vincula ao espaço percorrido. Ele passa. A travessia torna-se sinônima de um individualismo que reflete a desarticulação do corpo do homem em relação ao corpo da cidade.

Entra em curso uma grave ruptura ética entre a carne e a pedra. A sobreposição de diversos planejamentos urbanos sucessivos e o crescimento incontrolável dos grandes centros vão, pouco a pouco, desenhando a cidade como uma malha, hoje remendada e desordenada. Afinal de contas, a quem pertence a cidade? O corpo contemporâneo res-

O evento *Dança em trânsito* integrou o movimento de dança ao vaivém dos cidadãos na paisagem urbana carioca, explorando o desenho labiríntico da cidade

ponderá à desvinculação entre a carne e a pedra, entre o homem e o lugar onde vive, machucando a cidade: a violência sobrevém. O anseio daquele que intervém violentamente na cidade é violá-la para possuí-la. Seguindo o mesmo princípio, ele violará também o outro com quem não estabelece qualquer vínculo. Como diria o bandido da luz vermelha, no filme homônimo de Rogério Sganzerla, nos idos de 1968, “quando a gente não consegue fazer a coisa direito, a gente avacalha”.

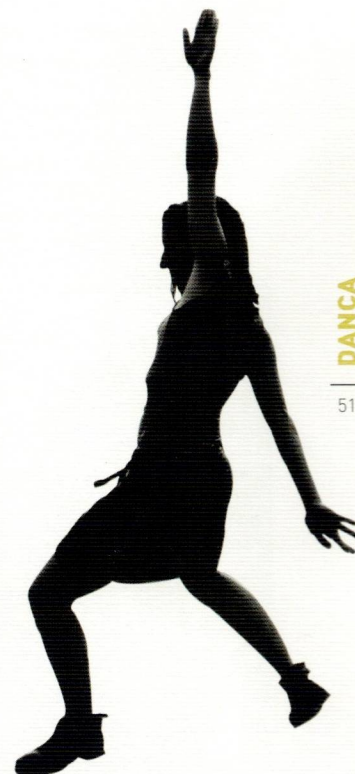
A dança como uma proposta de confronto

Tarefas emergenciais têm sido prescritas por artistas contemporâneos em várias cidades do mundo para tratar das mazelas da cidade, que são também mazelas do corpo. A ocupação do espaço público é um recurso freqüente. Nelson Brissac, em seu projeto de intervenção urbana denominado *Arte/Cidade*, afirma: “O artista é um agenciador. Inscreve um fator dinamizador (...). Ao inverso do planejador urbano, ele não antecipa.” Destacando-se das espacializações convencionais e hierarquizadas do museu e da casa teatral, a arte vai para a rua ao encontro dos transeuntes febris. Diante de toda esta mobilização, perguntamos: o que pode a dança? À mobilidade urbana contemporânea marcada pela impassibilidade diante do outro, a dança pode responder com uma proposta de encontro, ou mesmo de confronto. Trata-se aí de um convite: o corpo que se move na coreografia pode propor aos corpos que se movem pelas veias da cidade uma relação de co-presença. Trata-se também de uma provocação e de uma estratégia. A rede internacional de eventos *Ciudades que danzan*, concebida e dirigida por Juan Eduardo López, reconhece esta emergência e pretende “trabalhar pela tolerância, em prol da mestiçagem; a diferença é riqueza, e a dança pode dizer algo a respeito disso”.

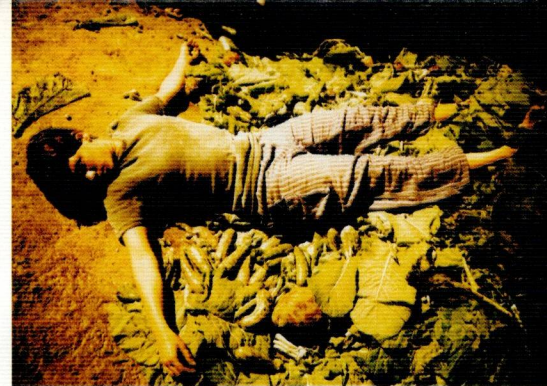
A primeira edição do festival *Dança em trânsito* marcou a entrada da cidade do Rio de Janeiro na rede *Ciudades que danzan*. Cada cidade participante (hoje elas totalizam 14) cria um modo pró-

prio de desdobrar o princípio norteador da rede: promover festivais que estabeleçam diálogo entre a dança e a paisagem urbana. Realizado pela Prefeitura do Rio, através do RIOARTE, *Dança em trânsito* comprovou a vocação da cidade do Rio de Janeiro para eventos desta natureza. Durante três dias, 20 peças coreográficas nacionais e internacionais revezaram-se na paisagem urbana carioca, integrando o movimento da dança ao vaivém dos cidadãos. O evento se deu a cada dia em um lugar diferente – Praça XV, Praça Saens Peña e Lagoa Rodrigo de Freitas. Cada dia de apresentação teve duração de aproximadamente quatro horas, reunindo coreografias com duração máxima de 15 minutos, criadas, na sua maioria, atendendo à especificidade do evento. Coube ao coreógrafo escolher um ponto para acolher sua peça coreográfica, com o qual deveria estabelecer e manter uma relação espaço-temporal específica com o lugar escolhido: um banco, a varanda de uma casa, a janela de uma outra, uma mesa de bar, a fachada de um prédio ou uma esquina qualquer. Os roteiros de apresentação procuraram organizar os trabalhos em uma seqüência viável como percurso e instigante do ponto de vista sensível. A itinerância, conduzida pela música ao vivo da Banda Brasov nos três dias de realização do evento, convidava o público a mover-se, deixando o lugar onde uma coreografia terminara e guiando-o até o lugar onde ocorreria a próxima.

Tirando partido do desenho labiríntico da cidade e do manejo do ritmo de deslocamento do público de um lugar a outro, o percurso conseguia ocultar a preparação do artista da próxima cena. O público desavisado se deixava levar pelo fluxo da multidão e era surpreendido pelo advento das ações inusitadas da dança que podiam surgir literalmente em qualquer lugar e vindas de qualquer direção. Como não havia demarcações *a priori* que determinassem o lugar da cena nem a posição correspondente da platéia, a coreografia parecia brotar da arquitetura tal como a erva esgueira-se por entre os paralelepípedos. Deslocado



Ao lado, Urbe, do grupo Zikzira, encenado sobre restos orgânicos da Central de Abastecimento do Rio (Ceasa). Abaixo, Fibra, performance da Cia. Aérea de Dança na Praça Saens Peña.



dos usos habituais do espaço público e dos usos cotidianos do corpo, o movimento da dança combinava a estranheza de não ser pertinente àquele contexto com a contradição de pertencer completamente àquele lugar. As espessas fronteiras entre o espaço público e o espaço privado abriam momentaneamente a sua guarda: a varanda da casa, ocupada naquele sábado à tarde pela bailarina, cedeu a intimidade do lar tijucano à contaminação da rua da cidade.

Bailarinos frente ao espaço público hostil

Cada coreografia pôde agregar diferentes modos de visibilidade de acordo com a maneira com que o público espontaneamente se posicionava para vê-la. O espaço cênico era o espaço qualquer. Da mesma maneira, os variados pontos de vista conferiam à coreografia perspectivas quaisquer. A cena, longe da casa teatral, não estava protegida pelo espaço privilegiado e hierarquizado do palco. A dança competia pela percepção do espectador do mesmo modo como todos os objetos do mundo na vida cotidiana rivalizam para ter um lugar aos nossos olhos. A hierarquia entre figura e fundo foi também destituída. Fazendo fundo ao bailarino, poderia haver uma rua, por exemplo, que, de tão comprida, perdia seu limite final no horizonte indeterminado da própria cidade. A frágil carne do corpo, uma vez em movimento, também rebatia a durabilidade e a permanência da matéria arquitetônica. Obrigados a incorporar as especificidades próprias do lugar à dança, valentes bailarinos movimentaram-se em chão de terra ou pedras portuguesas, amparando-se em áspera e suja parede de concreto ou confrontando-se com o apressado cidadão que quase cruzou a cena, distraído dos acontecimentos. Todas as inumeráveis e inevitáveis hostilidades do espaço público ajudaram a aumentar o coeficiente de presença deste intérprete que enfrentava vários riscos provenientes do acaso – aumento válido também para o espectador. Na experiência desta dança-transeunte, ambos legitimam a afirmação de Sennett: “O corpo individual pode recuperar sensibilidade ao sentir-se



Performance de Henrique Schüller na coreografia Tao, do grupo Tabula Rasa, encenada no Paço Imperial.



deslocado ou em dificuldade.” A dança, uma vez em trânsito, mostra-se nas suas precariedades, nos seus mecanismos intrínsecos: franqueza da dança, diante da qual o espectador sente-se convidado. Há uma espécie de abertura do processo criativo para incluir nele aquele que passa. Há uma espécie de interrupção da passividade perceptiva para incluir nela aquele que dança. A inclusão remenda por alguns instantes a ruptura ética entre a carne e a pedra. Corpos e cidade são reunidos através das sensações táteis, das sensações cinestésicas que a dança é capaz de provocar. Inventar-se aí um teatro da temporalidade, da transitoriedade. Um teatro sem fronteiras que transforma a cidade em um espaço em movimento, conforme sugere Paola Berenstein no livro *Maré, vida na favela*, “no qual o usuário passivo (espectador) se torna sempre ator (e/ou co-autor) e participante”.

Habitar temporariamente o espaço e nele intervir cria novas possibilidades de acesso e novas memórias. Ao final do evento, estamos certos de que a transitoriedade da dança deixou marcas, não no local propriamente dito, mas nas pessoas. O olho nunca mais será o mesmo: novos afetos tomam o lugar das antigas relações, inaugurando sensações e estabelecendo novos vínculos entre o cidadão – intérprete e espectador – e a cidade. Talvez aquele transeunte nunca houvesse passado antes por aquela ruela; talvez jamais houvesse reparado na beleza daquele canto ali ou na poesia da cor daquela outra janela. Por desconhecer a lógica do percurso proposto pelo evento, o espectador se deixa percorrer pela velha cidade como se nela tivesse chegado pela primeira vez. Reconhecendo os traços habituais do lugar, imersos, entretanto, em outro contexto, ao espectador é dado conhecer o novo da cidade, de novo. Como

acontece com qualquer viajante, as vivências corporais constroem na sua memória uma cidade que lhe pertence de modo totalmente particular, pois somente ele percorreu-a daquele modo. A cidade torna-se propriedade sem fronteiras, devolvendo aquela pedra àquela carne e reavivando o pertencimento daquela carne àquela pedra.

No mapa circulatório urbano feito de becos, avenidas, ruas e cruzamentos, o corpo perfaz um outro mapa no percurso da experiência. O corpo

transeunte frequenta a cidade, deixando nela suas marcas, sinais de uma escrita daquilo que ele vivencia. Por seu lado, a cidade também é uma experiência que se inscreve diariamente no corpo, seja na musculatura, nas sensações, nos afetos ou no pensamento. A cidade encarna no corpo através dos modos que este

encontra para percebê-la e agi-la: olhares, paradas, gestos e velocidades. Estes índices de movimento são traços de uma grafia sempre transitória, de cujos arranjos fazemos, às vezes, dança. Como uma terceira escrita surgida do diálogo entre o fluxo do corpo e suas interrupções, a coreografia pode também ser entendida como um dos modos de a cidade escrever sua experiência contemporânea. Do mesmo modo, a coreografia é um dos modos de o corpo devolver à cidade aquilo que ela mesma escreveu. Neste caso, levar a dança para a rua pode significar também um modo de nela intervir, interrompendo seu fluxo irresistível e inaugurando novas sensações de atualidade. Quando devolve a carne ao mundo, a dança se afirma contemporânea de seu tempo.

Thereza Rocha é diretora da Divisão de Dança do Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE – e diretora artística do Dança em trânsito junto a Giselle Tápias.



Distância, da Cia. de Dança Dani Lima, encenada na Lagoa Rodrigo de Freitas.

Angel Vianna

Escultora de **ossos e músculos**

Nome maior da expressão corporal no Brasil, **Angel Vianna** ensina seus alunos a criarem soluções para os limites do corpo, fazendo a 'máquina' pensar e esculpindo o movimento de boa parte dos bailarinos da dança contemporânea nacional

por **Nani Rubin**

fotos de **Leonardo Aversa**



Numa trajetória de mais de cinco décadas, Angel percebeu que a dança, a escultura e a música formam o triângulo que resultou no seu trabalho corporal.

Calça e camisa confortáveis, sandálias de couro, Angel Vianna – a perna direita puxando um pouco, culpa de um tombo que a fez ganhar dois pinos de metal – vence com facilidade a escadaria íngreme que a leva a uma das cinco salas de sua escola, no bairro de Botafogo, no Rio. A aula de conscientização do movimento, única que atualmente a decana da expressão corporal no Brasil dá com regularidade, é essencialmente uma experiência de descoberta. “Não vai mais do que isso”, diz a aluna de meia-idade, referindo-se à coluna que pára no meio do caminho, numa curva acentuada. “Mas é claro que vai”, retruca a mestra, sentando-se à sua frente, pernas abertas, a sua própria coluna belamente ereta, mãos convincentes que esculpem o tronco reticente, fazendo-o perceber um outro caminho.

Parceria iniciada na década de 1940

“Me encanta ver as pessoas crescerem”, diz ela, numa afirmação que deve ser compreendida tanto no sentido literal quanto no figurado. Cresce-se, de verdade, quando as articulações, trabalhadas em suas aulas, começam a ganhar espaço, quando ossos e músculos vão assumindo seu lugar na elaborada cadeia que é o corpo humano, quando uma nova forma insinua-se num corpo mais expressivo – e aí, é tal o manancial de conhecimentos sobre si próprio que não tem mais jeito: é puro crescimento.

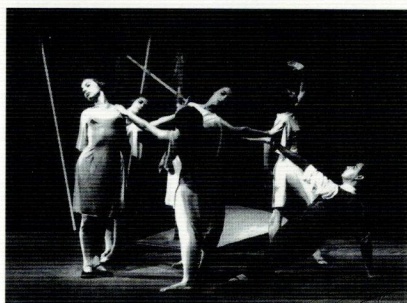
Para chegar a este trabalho que já rendeu tantos frutos – boa parte dos bailarinos dos grupos de

dança contemporânea do Rio saiu das suas salas de aula – Angel cumpriu uma longa trajetória, de mais de cinco décadas. E, nesse ponto, é impossível dissociá-la de Klauss Vianna, amigo, marido e companheiro de trabalho, considerado o introdutor do conceito de expressão corporal no Brasil. Os dois se conheceram em Belo Horizonte, onde moravam, quando os pais de Angel (na verdade, Maria Angela Abras) a transferiram do Colégio Santa Maria, um tradicional internato de moças, para o Colégio Padre Machado. Klauss estudava lá, ambos tinham cerca de 14 anos e tornaram-se grandes amigos. Torciam o nariz para os namorados um do outro, ajudavam-se em momentos de crise e, quando Klauss resolveu estudar dança, Angel foi junto. Eles tinham acabado de assistir ao espetáculo do carioca Balé da Juventude, patrocinado pela UNE, que se apresentava na capital mineira. E, logo depois, o coreógrafo Carlos Leite, que fora a Belo Horizonte com a companhia, voltaria à cidade para dar aulas.

Estas aulas, iniciadas em meados da década de 1940, eram de balé clássico, mas incluíam também danças folclóricas e história da dança. Klauss foi rapidamente alçado ao posto de professor e, em 1948, ele e Angel passariam a fazer parte da companhia de Carlos Leite, o Ballet de Minas Gerais. Em casa, acobertada pela mãe Margarida, aquela atividade que levava Angel tanto para a rua à noite era “ginástica”. Nicolau Elias, comerciante de origem libanesa, não admitia que a filha (a terceira de quatro irmãos) fizesse balé. E era uma ginástica mesmo o que Angel fazia para driblar o pai: de jogar sacolinha com sapatilhas pela



Angel Vianna



fotos do arquivo de Angel Vianna



Angel e Klaus: parceiros na vida e na dança. À esquerda, Angel e o Balé Klaus Vianna no espetáculo Amanuense Belmiro, inspirado no livro homônimo de Cyro dos Anjos, encenado em 1960.

janela a monitorar com precisão coreográfica horários de entrada e saída.

Tendência expressionista

“Foi um momento mágico para mim. E olha que eu não era uma menina talentosa para a dança. O que eu fiz em dança foi realmente trabalhar, não tinha talento nem habilidade. Cheguei a solista, mas sempre com dificuldade. E dançava nas pontas porque tinha que dançar, mas não era o meu forte”, conta Angel. Hoje sabe que aquilo era uma passagem e que ela, que nada tinha de romântica clássica, teria que esperar um pouco mais para mostrar sua faceta expressionista. Enquanto isso, estudava música e exercia o que considerava seu verdadeiro talento, a escultura, na Escola de Belas-Artes, numa época gloriosa: teve aulas de pintura com Guignard e de escultura com Franz Weissmann. Ali, na EBA, Angel aprendeu muito do que ensina hoje. Ela lembra, por exemplo, que perguntava a Weissmann: “Ô, professor, o que eu faço agora?” Ao que ele respondia: “Cria. Descobre.”

Angel gosta de identificar triângulos em sua vida. A dança, a escultura e a música formam um deles, que resultou no seu trabalho corporal: “Da escultura, sinto que trouxe toda a percepção tátil, de como tocar. Da música, a percepção de ouvir. Da dança, toda a parte do fluxo do movimento e do espaço.”

Mas isso ela só percebe hoje, quando olha para trás e vê o caminho percorrido. E, a respeito, conta um episódio interessante, cuja importância só observaria muito depois: antes de começar os estudos de dança e bem antes de pensar em cursar a Escola de Belas-Artes (onde acabaria se formando), ela soube de uma escultora belga, Jeanne Wilde, contratada pela polícia mineira para fazer as máscaras dos criminosos, retratos falados em três dimensões. Angel, atraída pela história, foi atrás dela e pediu para ter aulas. “Era tudo muito claro, muito

preciso. O crânio, as saliências dos ossos, foi um estudo acadêmico”, conta, identificando uma característica que permaneceria em seus anos de estudante de artes: a necessidade de definir bem músculos, articulações. “Em todos os salões de arte de que eu participava, faziam uma observação sobre o meu trabalho, dizendo que era acadêmico, porque eu fazia questão de detalhar o rosto. Isto mostra como eu já tinha esta necessidade de bisbilhotar o corpo.”

Casal flexibilizou o balé clássico

O que nos faz voltar ao percurso da bailarina que se transformou na grande mestra de hoje. Antes, porém, é preciso contar que Angel casou-se com Klaus. Traições do dedo mindinho. Os dois, inseparáveis, iam visitar uma colega do balé, grávida, que corria o risco de perder a criança. Angel estava triste, e eles caminhavam lado a lado, por uma comprida ponte, até que os dedos mindinhos se esbarraram e engancharam-se um no outro. “Eu não tirei, ele também não”, conta ela. “Andamos longos minutos assim, e só nos separamos quando chegamos na casa da amiga.” A partir daquele dia, as saídas, já freqüentes, tornaram-se mais regulares, os amigos começaram a dizer que os dois namoravam. “Angel, a gente está namorando?”, perguntou Klaus, meses depois. “E eu sei lá. Estamos?” Estavam. Casaram-se, depois de dez anos de amizade e após uma verdadeira batalha familiar na casa dos Abras – de família alemã, pobre e bailarino, Klaus era bem mais do que o pai de Angel julgava agüentar. Angel foi morar com Klaus, que já morava com a avó. E foi ela quem teve a idéia de juntar dois quartos, dos quatro da casa, para que dessem aulas de balé. Começou ali um trabalho de pesquisa incomum na época. Klaus e Angel não se contentavam em repetir o que tinham aprendido.

Queriam conhecer melhor o corpo, saber como cada movimento acontecia. Estudaram anatomia.



Ao lado, *Neblina de ouro*, espetáculo coreografado por Klauss Vianna em 1959. À esquerda, *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* – 1991: espetáculo *A divina comédia*, adaptação do clássico de Dante Alighieri, sob direção de Regina Miranda e coreografia de Angel Vianna.

cinesiologia, estudaram ioga com o professor grego George Kritikus, flexibilizaram o balé clássico: “Na nossa aula a coluna estava no lugar, mas não era rígida, as articulações se mexiam. Foi lindo, porque começamos a entender melhor o mecanismo corporal. Mas ainda não sabíamos como aplicar na aula de balé todo o conhecimento da parte óssea que estávamos adquirindo.”

A dança livre de Rainer Vianna

A escola, inicialmente só de crianças, chegou a ter 600 alunos, tornando-se o embrião do Balé Klauss Vianna. Klauss criava coreografias baseadas em textos literários e poemas – como *O caso do vestido*, de Drummond – que Angel dançava. Ela chegou a integrar por pouco tempo o grupo de Nina Verchinina no Rio, mas mudou-se com Klauss para Salvador, onde durante dois anos ele deu aulas no curso de dança da Universidade Federal da Bahia, na época o único de nível superior do país. Foi um período de acúmulo de conhecimentos, em que o balé, pouco a pouco, cedia espaço para algo mais pessoal.

A mudança para o Rio, em 1965, determinou o novo rumo. Klauss, devido às suas peças meio dançadas, meio teatrais, foi convidado em 1967 para fazer coreografias e o trabalho corporal da *Ópera dos três vinténs*, que José Renato dirigia. Angel colaborou com o marido e atuou como atriz (era uma das dançarinas do cabaré). “Tinha que ser um trabalho muito preciso e ágil, para preparar, em 50 dias, 40 pessoas que não dançavam”, lembra ela. A fama do casal espalhou-se pelo meio artístico e, em pouco tempo, Angel, que àquela altura ainda dava aulas de balé clássico na escola de Tatiana Leskova, abria uma turma na academia da dama do balé para adultos que queriam estudar “expressão corporal”.

O termo fora cunhado por Klauss, que certo dia, nos ensaios da *Ópera dos três vinténs*, comentou com a mulher sobre um ator que, segundo ele, tinha

“uma expressão corporal muito bonita”. Em pouco tempo eram mais de cem alunos. A academia de Tatiana não comportou o movimento e Angel, com Klauss e Tereza D’Aquino, fundou o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação. Lá, Rainer Vianna, único filho do casal, desenvolvia o que aprendera com os pais para um trabalho que batizou de dança livre, baseada na expressividade natural de cada pessoa. Angel, que vê na parceria de vida e obra, com o marido e o filho, um outro triângulo a estabilizar sua trajetória, balançou um pouco com a perda de Klauss, em 1992, e de Rainer, morto em 1995, aos 37 anos. Mas foi fundo num projeto antigo, iniciado quando fundou com o filho, em 1993, o então Espaço Novo, atual Escola Angel Vianna. É lá que desde o início de 2001 funciona a Faculdade Angel Vianna, formadora de bailarinos e professores, um verdadeiro centro de estudos e pesquisas, como ela sempre desejou.

Angel controla a escola como mãe zelosa de suas crias. Conhece todos os alunos, sabe tudo o que acontece, desfaz desavenças com a mesma habilidade com que libera espaços entres ossos e músculos, com que ajuda a azeitar as dobradiças do corpo. Falante e afetuosa, ela fica essencialmente feliz com aquele movimento todo. “Adoro gente”, diz a mestra. “Gosto de ver as pessoas mudando, uma pessoa torta descobrindo seu eixo. O corpo é como uma máquina. Tem um fiozinho que o perpassa e vai fazendo as conexões. Cada pedacinho do corpo é pensante, tem uma resposta.” E Angel Vianna, como boa aluna que foi de seus mestres, prefere, mais do que dar as respostas – e ela as conhece –, ajudar o aluno a descobrir o caminho, como a dizer, a cada osso e músculo tocados por suas mãos: “Cria. Descobre.”

Nani Rubin é jornalista.



Teatro Maison de France, Rio de Janeiro – 1960: Angel Vianna e Marilene Martins na coreografia O caso do vestido, baseada no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade e realizada por Klauss Vianna.



A dança da exclusão social

por **Silvia Soter**

Projetos de coreógrafos em favelas do Rio formam bailarinos e modificam, pouco a pouco, a cena contemporânea carioca, ao produzir espetáculos profissionais sob o aplauso do público e da mídia

Cobertores, da Cia. Étnica de Dança e Teatro, vem sendo encenado há cinco anos. Originalmente fazia parte do espetáculo Sai de cima, até ganhar vida própria.

A *Ballet Tanz*, uma das mais importantes revistas européias de dança contemporânea, publicou, em abril de 2000, um número dedicado à dança brasileira. Helena Katz, professora-doutora em comunicação e semiótica na PUC-SP, dedicou seu artigo a levantar dez pontos cruciais para se entender a dança brasileira atual. Em *Ten theses on Brazilian dance*, a autora percorreu questões como a impossibilidade de falar da dança brasileira enquanto identidade única, o impacto de políticas culturais locais sobre a produção artística de algumas cidades, ou ainda as interferências das danças populares na criação contemporânea. Destacou, com ênfase, o recente uso da dança como instrumento contra a exclusão social e alertou para o impacto desse fenômeno a médio e longo prazo no cenário brasileiro. Segundo a autora, “inúmeros projetos, distintos na forma, partilham do objetivo comum de usar a dança para colaborar para a diminuição da alta taxa de injustiça social que caracteriza a sociedade brasileira. O resultado dessa ação vai modificar, a médio prazo, o lugar da dança entre nós”.

Companhias atraem investidores e pesquisadores

Mas, qual o real impacto dessas investidas no panorama da dança brasileira? Como operam esses projetos? Quantas experiências como essas existem no Rio de Janeiro? Quais as suas características principais? De que modo os projetos sociais em dança do Rio contribuem para a transformação em curso apontada pelo artigo de Helena Katz?

Motivada por essas questões e querendo observá-las no contexto do Rio de Janeiro, realizei, entre os meses de agosto de 2001 e agosto de 2002, a pesquisa “A dança no Rio de Janeiro: uma alternativa contra a exclusão” (com apoio do Programa de Bolsas RIOARTE). Assim, foram identificadas e mapeadas 32 experiências que oferecem atividades de dança gratuitamente às comunidades de baixa renda na cidade – Dançando para Não Dançar, CJ Hip Hop, Cia. Étnica de Dança e Teatro, Projeto Luar e Corpo de Dança da Maré, entre outras (aliás, vale lembrar como, apesar de os coreógrafos e diretores dessas obras recusarem a classificação reducionista de suas práticas como projetos sociais, a mídia tem insistido em sublinhar os aspectos pedagógicos e assistenciais desses trabalhos).

Considero essa pesquisa apenas um primeiro passo na direção de conhecer experiências que têm justificado tanto interesse por parte dos investidores, da mídia e de pesquisadores. O que pretendo aqui é partilhar alguns “achados e perdidos” nesse percurso.



fotos de Bruno Veiga - divulgação



Dança das marés, coreografia de Ivaldo Bertazzo com roteiro de Drauzio Varella: o espetáculo é o terceiro do Corpo de Dança da Maré, grupo que teve início em 2000 e é formado por 62 jovens do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro.

A dança tem um papel agregador e torna-se ferramenta para a transformação social, como caminho de profissionalização para jovens

Os primeiros resultados confirmam que a cidade do Rio de Janeiro está diante de um fenômeno recente: das 32 experiências localizadas e analisadas, somente seis foram criadas antes de 1998. Apenas os anos de 2001 e de 2002 concentraram o surgimento de 11 novas iniciativas.

As entrevistas realizadas com os jovens integrantes dos projetos e com seus familiares revelam o impacto positivo e imediato dessas experiências em suas vidas. A mudança da rotina, o sentimento de pertencer a algum projeto coletivo, a nova administração do tempo – tempo que antes demorava a passar por falta de ocupação e que agora deve ser bem administrado para dar conta da escola e da dança – são pontos comuns em todos os depoimentos. Em alguns casos, as transformações do cotidiano estendem-se aos familiares, obrigando um novo arranjo na distribuição das tarefas e chegando, por exemplo, a retirar mãos do mercado de trabalho formal para acompanharem seus filhos em suas novas vidas.

A dança cumpre aqui o papel de elemento agregador. Torna-se ferramenta para transformação e busca garantir um outro lugar no mundo àqueles que estão integrados às atividades. Entretanto, esse lugar é, por enquanto, temporário, já que não se pode ainda conhecer o impacto a médio e longo prazo dessas experiências na vida dos jovens. A dança, nessa dimensão, parece ser meio, não fim.

O cruzamento entre os projetos sociais e a produção artística profissional vem sendo discutido e apresentado pela mídia. Jovens atores formados por projetos sociais têm sido incorporados a produções cinematográficas, espetáculos de teatro e de dança, ganhando os palcos oficiais da cidade e carregando multidões curiosas pela voz ativa dos habitualmente excluídos. Diante desse quadro,

constata-se que, nos projetos sociais, a arte não é vista apenas como meio, mas também como fim. Os resultados da pesquisa confirmam essa visão.

No universo dos 32 projetos, observa-se que dez deles (quase um terço das experiências localizadas) procuram, em alguma instância, capacitar profissionalmente os jovens em dança. Esses projetos organizam suas atividades pedagógicas em torno da formação de uma companhia profissional e de um espetáculo, ou investem na formação profissional de bailarinos. Pretendem, portanto, educar esses jovens na arte da dança. Os outros 22 buscam usar a dança como ferramenta para desenvolvimento de potencialidades e como caminho para a educação de valores. A

dança é, no último caso, um meio para educar, no sentido amplo do termo educação.

Educar através da dança e educar em dança não seriam propostas distintas? O que pode parecer apenas um jogo de palavras tem mobilizado, nos últimos anos, pesquisadores e professores na discussão do papel da arte na educação. Ao se tomar como exemplo a presença da arte no currículo da



Richard Cragun - divulgação

O projeto DeAnima, que conta com diversos parceiros na área sociocultural, foi criado este ano e já oferece aulas de dança para cerca de 100 jovens.

escola formal, podem-se reconhecer, ao longo dos últimos 30 anos, tendências variadas: ora a arte é vista como ferramenta para desenvolvimento das potencialidades individuais, ora é defendida como forma de conhecimento, sendo nivelada às outras disciplinas do currículo numa perspectiva de educação em arte. Para aqueles que defendem a arte como conhecimento, “fazer arte torna-se tão importante quanto pensar e entender arte”, como afirma Isabel Marques, em *Textos e contextos* (editora Cortez).

Constata-se que, em grande parte dos projetos analisados, objetivos orientados de modo prioritário por uma perspectiva de educação através da dança confundem-se com propostas de edu-

O espetáculo tem sido a forma mais utilizada para tornar público o resultado dos projetos sociais, e a formação de uma companhia de dança surge como um dos principais objetivos

cação em dança. A pesquisa contém dados interessantes referentes a estes principais objetivos: a dança se apresenta como caminho de profissionalização (“capacitar profissionalmente em dança”, “criar núcleos profissionais de dança”, “captar talentos”), como instrumento de integração social e coletiva (“democratizar o acesso à dança, à arte e à cultura”, “complementar o horário escolar”, “ocupar o tempo ocioso”, “diminuir o índice de criminalidade”, “oferecer alternativas à marginalidade”) e como meio de desenvolvimento de potencialidades individuais (“ampliar e organizar a capacidade motora da criança”, “exercitar a cidadania”, “ensinar regras de higiene e comportamento”, “valorizar a auto-estima do corpo feminino”), conforme depoimentos dos próprios coordenadores dos projetos.

A dança como fonte de renda

Os três eixos de orientação descritos acima evidenciam que, dentro do propósito de educar em dança, duas vertentes principais são reconhecidas: educação em dança no sentido mais geral, permitindo construir fruidores de arte e, eventualmente, artistas; e uma perspectiva mais específica, buscando formar o artista profissional da dança. Alinhando-se à proposta de educação através da dança, identificam-se outras duas vertentes: o desenvolvimento de potencialidades individuais e o uso da dança como instrumento para uma outra integração desse indivíduo em seu meio social.

Nos últimos anos, algumas criações sinalizam o crescimento da contribuição dos projetos sociais para o panorama da dança contemporânea da cidade, confirmando a hipótese de Helena Katz. A forma do espetáculo tem sido a mais utilizada para tornar públi-



Um dos participantes do CJ Hip Hop prepara o flair, um difícil movimento do break.

cos os resultados dos projetos. Se o resultado chega em forma de espetáculo, este vale como exercício de palco necessário para aqueles que experimentam as artes cênicas, ou está de fato comprometido com um projeto artístico?

Indo na mesma direção, a formação de uma companhia ou de um núcleo profissional de dança surge como um dos objetivos mais perseguidos pelos projetos. A idéia de companhia ganha, nas experiências identificadas, contornos distintos. Três características estruturantes são manifestas, ainda

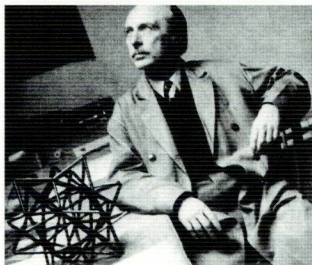
que de forma indireta, nos relatos: uma companhia pode significar uma experiência coletiva, implicando comprometimento diário de seus componentes, divisão de tarefas, espaço de convívio e possibilidade de desenvolvimento; pode ser pensada como meio de geração de renda, renda esta obviamente necessária para garantir a permanência desses jovens na dança; e pode, ainda, constituir um meio de intervir na realidade através da criação artística.

Companhia de dança e espetáculo articulam-se num binômio que talvez reflita o caráter ainda conservador da relação entre produto artístico e público. Um produto artístico nos moldes de um espetáculo é de fato prioritário, ou pode-se perseguir um produto de outra natureza? E o público? Sob que ótica avalia os espetáculos?

Com essas questões espero estar contribuindo para um debate que acredito ser necessário e produtivo. Uma maneira, assim desejo, de colaborar com os projetos de dança do Rio: experiências corajosas, produtos de cidadãos sonhadores, tenazes e competentes.

Silvia Soter é professora de licenciatura plena em dança da UniverCidade e crítica de dança do jornal O Globo.

O pensamento e o gesto



Rudolf Laban em
Dartington, em 1938.

Reprodução do livro *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*, de Eden Davis

Analista de movimento do Laban Institute of Movement Studies de Nova York, a americana **Karen Bradley** discute os múltiplos significados do Encontro Laban, realizado em agosto de 2002, no Rio de Janeiro, levantando uma questão fundamental: 'o movimento importa?'

por **Karen Bradley**

Há uma firme
crença no
poder do
movimento
como um
importante
fator de
aperfeiçoamento
humano

O recém-eleito presidente da Fundação Nacional de Apoio às Artes (National Endowment for the Arts – NEA), Dana Gioia, publicou um ensaio intitulado “A poesia importa?”, em 1991, em que declarava: “A segunda razão pela qual a situação da poesia importa para todos os intelectuais é que ela não está sozinha na sua posição marginal entre as artes. Se o público de poesia decaiu para uma subcultura de especialistas, o mesmo tem acontecido com o público da maioria das formas de arte contemporânea, desde o teatro sério até o jazz. A fragmentação sem precedentes da cultura erudita americana durante os últimos 50 anos deixou a maioria das artes isoladas umas das outras e também do grande público. A música clássica contemporânea praticamente não existe fora dos departamentos universitários e conservatórios. O jazz, que no passado alcançava um público amplo e vasto, tornou-se um domínio quase exclusivo de aficionados e músicos. Grande parte da dramaturgia séria encontra-se agora confinada à margem do teatro americano. Apenas as artes visuais, talvez devido ao seu *glamour* financeiro e ao interesse das classes privilegiadas, têm conseguido escapar do declínio da atenção do público.”

Esta citação ganha interesse neste momento porque seu autor lidera uma campanha destinada a lembrar que não apenas a poesia, mas todas as artes importam. Mas Michael Hammond (ex-presidente da NEA, morto de forma inesperada uma semana depois de assumir o cargo) fora também uma escolha intrigante – estava interessado na interseção entre arte e ciência, especialmente na relação entre

o desenvolvimento neurológico e a criação artística, em crianças e em artistas profissionais.

Inovação e reconfiguração do movimento

Utilizo-me deste ponto de partida – neste que será basicamente um artigo filosófico e teórico – porque noto a atualidade e a intensidade da questão da jurisdição dos debates, prioridades de financiamento e disseminação de resultados, ao mesmo tempo excitantes e desafiadores. À medida que o âmbito do campo onde as artes se inserem é redefinido, nós, que trabalhamos com arte, devemos nos conscientizar das nossas contribuições.

Assim, para discutir se o movimento importa, comecemos por aquilo que eu entendo por movimento. Como uma analista do Movimento Laban, sinto-me apta a imaginar, observar e criar movimentos a partir da estruturação de ações corporais, do uso do espaço, das qualidades expressivas de quem se movimenta e da sua relação com o espaço externo e os objetos. Tal estrutura permite a reprodução, explicação, interpretação, inovação e reconfiguração de todo o movimento humano.

Existem mais de 800 analistas do Movimento Laban no mundo – todos formados pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, instituição americana que promove estudos inspirados nos princípios de análise do movimento formulados por Rudolf Laban e desenvolvidos por Irmgard Bartenieff. E um ponto em comum entre esses analistas é a firme crença no poder do movimento como fator de aperfeiçoamento humano. À medida que nos enfrontamos na análise e na síntese do movimento, passamos a compreender que o movimento é um canal, como a linguagem verbal,

a mídia visual ou auditiva, e outras formas de tecnologia, entre a vida interior e a expressão exterior, nossas psiques e as culturas, nossa visão de mundo interna e o comportamento externo.

Como uma forma de mídia, o movimento é completamente ignorado. Talvez nosso problema seja semelhante ao do peixe, que não pode conceber a água onde nada. O movimento é ao mesmo tempo efêmero e onipresente, portanto, sua percepção torna-se um desafio. No entanto, temos logrado construir um corpo de escritos e aplicações úteis e reveladores.

Como parte da nossa crescente exploração conjunta da natureza e do conteúdo do movimento, encontramos-nos (quase 300 de nós) no Rio de Janeiro, em agosto de 2002. Depois de quatro dias de atuações, teses, oficinas e debates intensos, deixo conta mais uma vez da riqueza e da importância deste trabalho.

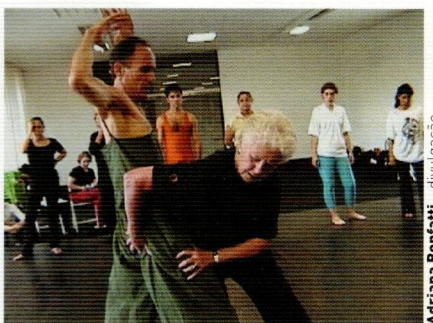
Pensei muito sobre a variedade de palavras, imagens, esperanças e sonhos expressos pelas pessoas através do trabalho de Laban. Durante a conferência, dediquei-me a uma pequena pesquisa, uma análise de conteúdo. É o que fazemos quando observamos através da análise do Movimento Laban: enxergamos, notamos detalhes e padrões, analisamos, sintetizamos, interpretamos e predizemos.

Iniciei minhas observações anotando palavras ou conceitos recorrentes nas apresentações e interações durante os quatro dias. A lista: consciência, despertar, acomodação, diversidade, complexidade, refinamento, integração, transformação, especificação, representação, articulação, inovação, intenção, místico-sagrado-espiritual, vitimização, apropriação, arrogância.

Todos esses conceitos foram recorrentes. Uma das razões pelas quais a conferência foi tão enriquecedora consistiu na nossa dedicação a níveis múltiplos de reflexão sobre nossas práticas. Refletir sobre nossas práticas, analisar crenças, preconceitos e pontos de vista fundamentais: eis o que Dana Gioia e Michael Hammond incitaram os artistas a realizarem. Minha própria pesquisa dos conceitos, que resultou na lista acima, está alinhada com o processo de metacognição; o pensamento sobre o pensamento.

A partir do trabalho de Laban, pensamos

freqüentemente sobre o pensamento, sobre o movimento, e nos movemos a partir do pensamento. Na análise do Movimento Laban, também nos movemos sobre o movimento. Os artistas que se utilizam da estrutura de Laban, como Pina Bausch, por exemplo, tomam “elementos individuais do enredo como pontos de partida para a sua própria rede de associações”. Enquanto muitos coreógrafos selecionam movimentos ao acaso – eliminando a fluidez de forma idiossincrática, ou tentando substituir a linguagem verbal pelo espetáculo, pelo virtuosismo ou por um explícito significado simbólico –, artistas influenciados por Laban, como Bausch e Matthew Bourne, tendem a trabalhar a partir da simbologia do próprio movimento inscrito no corpo humano, no espaço, ao invés de criarem uma “literatura dançada”. Desta forma, estamos freqüentemente nos movendo a partir do pensamento.



Valérie Preston-Dunlop e Tom Casciero no workshop durante o Encontro Laban, no Museu de Arte Moderna do Rio, em 2002.

Adriana Bonfatti - divulgação

Como observadores das interações e dos comportamentos humanos, é claro que estamos também pensando sobre o movimento. O processo de observação inclui a recepção do movimento como um todo. A experiência se filtra através de um viés pessoal freqüentemente examinado: cada um de nós deve conhecer

suas próprias preferências e estilos, gerando conhecimento sobre filtros idiossincráticos específicos do seu sistema de percepção. O reconhecimento de um viés talvez seja o elemento mais importante da análise do movimento de Laban em relação ao debate sobre a razão da importância do movimento.

Esta conferência é importante. Pensar as raízes desta palavra leva à compreensão de outros significados: conferência como performance, como arte pública, uma forma de construir uma comunidade através do tempo e do espaço. Espaço de reunião, num ponto que é o centro da terra, sem linhas paralelas. Somos todos performáticos. E a conferência foi um lugar de ser audiência e agente, de apresentar e interagir. (Tradução de Renato Rezende)

Karen Bradley dirige os cursos de pós-graduação em dança da University of Maryland, é analista de movimento certificada em análise do Movimento Laban e presidente do conselho diretor do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies na cidade de Nova York.



Literatura em movimento

Companhias de dança unem a palavra ao gesto, inscrevendo textos literários nos corpos dos bailarinos e mostrando a perfeita interação de coreografias e obras de grandes escritores como Machado de Assis e Clarice Lispector

por **Leonel Brum**

A história da dança carioca conta com várias composições coreográficas que encontraram na palavra inspiração para o gesto. No âmbito dessas criações, destacam-se trabalhos de importantes coreógrafos, como Regina Miranda, Carlota Portella, Renato Vieira, Marcia Rubin e Márcia Milhazes, entre outros. O fato desses artistas estarem reunidos neste artigo não se deve à existência de um movimento estético, pois não há nenhum manifesto ou projeto comum entre eles. O motivo? Eles encontraram formas muito particulares de trabalhar as variáveis que aproximam a dança da literatura. Existem distinções, recorrências e coincidências importantes a serem observadas nas escolhas e nos processos criativos de cada um deles. Percorrer essas idiossincrasias artísticas, portanto, é o objetivo deste artigo.

Parece impossível afirmar se os livros trazem as reflexões, ou se as reflexões trazem os livros. O fato é que a literatura se revelou uma das mais poderosas fontes das idéias coreográficas, por exemplo, de Regina Miranda. Desde o primeiro espetáculo, *Heliogábalos, o anarquista corado* (1980), o texto de Antonin Artaud (retrabalhado por Carlos Henrique Escobar), a música de Arnaldo Dias Batista, o cenário de Luiz Aquila e os objetos cenográficos de Celeida Tostes permearam e alimentaram a construção da coreografia. Essa montagem tornou-se emblemática no percurso da coreógrafa porque inaugurou uma prática de integração de linguagens que se revelaria recorrente na história da Companhia Regina Miranda e Atores-Bailarinos.

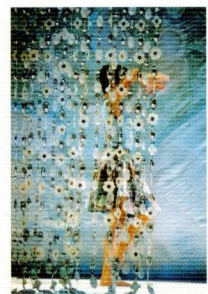
Segundo Regina, seu processo criativo tem início quando as suas questões se encontram com as questões dos autores com os quais tem empatia. Em *Heliogábalos*, a questão estava ligada à subversão do poder. E era o momento em que a dança contemporânea dava seus primeiros passos, ou seja, a subversão da ordem, ali, era uma questão importante também para a dança.

A partir daí, Regina utilizou-se dos elementos da linguagem de Rudolf Laban para promover a decupagem das ações propostas por aquelas questões. Com a contribuição de seus intérpretes, as inúmeras sugestões de movimento geradas na decupagem se corporificaram e se depuraram até o

Correr em vez de caminhar, espetáculo encenado pela coreógrafa Marcia Rubin, inspirado no conto Bliss, de Katherine Mansfield, com tradução de Ana Cristina Cesar.



Joaquim Maria, coreografado por Márcia Milhazes, foi inspirado no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.



Jorge Gonçalves – divulgação

“Não se preocupe em entender. Viver ultrapassa todo entendimento.”
“Diga-me que horas são, para dizer que existo.”

Trechos do romance *Água viva*, de Clarice Lispector, um dos livros que inspiraram o espetáculo *Em cima da hora*, de Carlota Portella.

Ghazal, da Companhia Regina Miranda e Atores-Bailarinos, inspirado na poesia de Jellalludin Rumi.

o limite da abstração. A coreografia surgiu quando todo este material passou a interagir com os outros elementos da cena.

Ghazal, no ano 2000, foi para Regina Miranda uma reflexão sobre os 20 anos de produção de sua companhia. A montagem inspirava-se em uma obra do poeta persa Jellalludin Rumi, do século XIII, que apresenta a dança e a música como caminhos para a meditação e para o encontro com o amor. Caminhos que, segundo a coreógrafa, levaram o despojamento ao ponto de dissolução: “Trabalhamos essas questões dissolvendo os bailarinos cenicamente em imagens projetadas num telão no fundo do palco. Em alguns momentos era o fundo que se dissolvia no bailarino, em outros, o bailarino que se dissolvia no fundo. Era o ser se dissolvendo para pertencer ao universo.”

A força dramática da literatura brasileira

Para Carlota Portella, que cursou Letras, o universo literário também fez parte, desde cedo, da sua formação. Após a fundação da sua própria companhia de dança, ela se reencontrou com a literatura ao mergulhar em obras de poetas, compositores e dramaturgos. *Em família*, de 1988, foi o seu primeiro espetáculo baseado em textos de Nelson Rodrigues, por quem a coreógrafa não esconde uma predileção. Ainda inspirado em Nelson, *O Grito*, em 1999, utilizava os quatro elementos que, segundo Carlota, são recorrentes na obra do dramaturgo: a solidão, a morte trágica, a frustração feminina e o amor de duas mulheres pelo mesmo homem.

Na literatura brasileira Carlota Portella continuou encontrando a força dramática que precisava para as suas coreografias. Em 2001 montou, junto com o coreógrafo Mário Nascimento, o espetáculo *Em cima da hora*, inspirado em *A hora da estrela*, *Água viva* e *A imitação da rosa*, romances de Clarice Lispector. Apesar de investigarem as mesmas fontes literárias, os dois encontraram resultados finais distintos. Enquanto Mário privilegiou a temática do tempo para compor seus movimentos, Carlota utilizou as obras da

escritora como guias determinantes de suas cenas, prescindindo, ambos, com habilidade, da linearidade narrativa.

Igualmente relacionada à literatura e ao teatro esteve freqüentemente a produção coreográfica de Renato Vieira. No repertório de sua companhia, chama atenção *A voz da imagem*, de 1998. Com roteiro de Bia Radunsky, o espetáculo foi inspirado em uma obra do poeta William Blake que trata das vidas de deuses e de demônios, temas, segundo Renato, recorrentes em suas coreografias.

Já o espetáculo *Sobre despalavra* (2001) baseou-se no livro *Ensaios fotográficos*, de Manoel de Barros. Em cena, imagens dos próprios bailarinos, fotografados por Bruno Veiga, propunham um olhar ambíguo para o espectador. Misturadas a outros elementos, as fotos foram retrabalhadas na criação videográfica de Rodrigo Raposo e projetadas em três grandes telões com os quais os bailarinos interagiam durante o espetáculo. Segundo o coreógrafo, os bailarinos “fotografavam o silêncio”, como sugeriam os versos do poeta pantaneiro. Renato Vieira aproximou-se da maneira como Manoel de Barros desestrutura a linguagem, criando metáforas que servissem de matéria-prima para a sua dança.

Palavra e movimento também estão presentes na trajetória de Marcia Rubin desde a sua estréia, em *Já não penso mais em ti* (1991), inspirada na obra de Marguerite Yourcenar. O título do espetáculo surgiu de um trecho do texto da escritora: “O álcool nos torna lúcidos. Depois de algumas doses, já não penso em ti.” Nessa montagem, a palavra já estava presente, mas, segundo a coreógrafa, de forma ainda velada.

A pesquisa sobre os livros da poeta carioca Ana Cristina Cesar marcou o momento em que Marcia Rubin começou a trabalhar mais substancialmente com a palavra. O espetáculo *Tudo que eu nunca te disse* (1997) foi o fruto deste encontro. O poeta Armando Freitas Filho, que orientou a coreógrafa na pesquisa, destacou a identidade estética entre Ana Cristina e Marcia Rubin, assi-



O grande desafio dos criadores que decidem transformar literatura em coreografia consiste em transpor o limite da narrativa linear

“Era, portanto, a minha vida que descia pela escada abaixo – ou a melhor parte, ao menos, uma parte cheia de prazeres, de agitações, de sustos –, capeada de dissimulação e duplicidade.”

Trecho do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que inspirou o espetáculo *Joaquim Maria*, de Márcia Milhazes

Sobre despalavra, espetáculo encenado pela Renato Vieira Cia. de Dança e baseado no livro *Ensaio fotográfico*, do poeta Manoel de Barros (acima e na página ao lado).

nalando que a poética das duas nasce da mesma fonte de ritmo e movimento, uma maneira muito insinuante de criar seduzindo o público.

Sobre a interação literatura-dança, Márcia resalta que durante o processo criativo se deparou com uma importante descoberta: a junção de palavras da poesia de Ana Cristina gerava uma tensão no espaço e no tempo, e esta tensão podia ser revelada em movimento, estudando-se seus fluxos, ritmos e oposições. Mas não foi somente da tensão das palavras que a coreografia se originou. O texto também criou algumas imagens de movimento, e estes movimentos foram trabalhados e multiplicados isoladamente, distanciando-se do poema que os tinha originado. Posteriormente, a coreógrafa recuperou o texto que tinha dado origem à célula inicial com o objetivo de potencializar o diálogo entre o movimento final e o verso original. Deste diálogo surgiu a coreografia. “Busco na poesia e na literatura não somente a razão do espetáculo, mas a motivação para estabelecer um diálogo com essas idéias”, resume Márcia.

O bruxo do Cosme Velho em coreografia

No caso de Márcia Milhazes, seu projeto coreográfico revela a preferência por Machado de Assis. *Santa Cruz* (1995) deu prosseguimento à pesquisa sobre a obra do escritor, que a criadora desenvolveu em seu mestrado sobre dança cursado na Inglaterra. Esse mergulho mais profundo no universo machadiano a fez compreender melhor o trânsito entre palavra e gesto. As idéias propostas pelo autor impulsionaram a criadora na busca daquilo que ela definiu como sua própria palavra, e esta palavra foi se traduzindo em movimento. As imagens, cores e gestos percebidos na construção dos personagens de Machado se transformaram na gestualidade que nasceu no próprio corpo da coreógrafa. Num determinado momento do processo, esta gestualidade encontrou lugar nos corpos de seus intérpretes e deu origem à coreografia.

O espetáculo *Joaquim Maria*, em 2000, foi ins-



foto Bruno Veiga – divulgação

pirado nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Milhazes conta que no momento da composição desse espetáculo a companhia já atingira certa maturidade e dominava bem sua linguagem coreográfica. Grata ao escritor, Márcia confirma: “Machado será eternamente parte da minha vida. Acho encantadora a maneira como ele trava a questão do real e irreal, esse tráfego constante e complexo da vida do ser humano. Isso é algo que estou sempre buscando nas minhas obras.”

Aproximar literatura e dança nunca foi tarefa fácil. O grande desafio dos criadores que decidem partir para essa empreitada consiste em transpor algumas armadilhas que os atalhos desse caminho oferecem, como a narrativa linear e a ilustração da palavra pelo gesto. Os coreógrafos aqui reunidos venceram esse desafio com escolhas muito particulares, seja através da dinâmica e da estrutura dos gestos, seja através da seleção e combinação de elementos que compuseram a ambiência de seus espetáculos. O importante a ressaltar, finalmente, é que o percurso trilhado por eles marca a história de uma criação coreográfica coerente que invadiu fronteiras, ampliou horizontes e ofereceu novas pistas para a arte.

Leonel Brum é mestre em comunicação e semiótica pela PUC/SP e professor do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

Retorno aos ritmos vitais

No espetáculo *4 por 4*, **Deborah Colker** toma a pulsação da vida, em um 'eletrocardiograma' onde a dança e as artes plásticas, unidas, enfrentam a vertigem da aventura de viver

por **Marina Martins**

Um ensaio crítico, na prática, pode ser uma experiência criativa e excitante à medida que sua escrita reflete um pensamento teórico, e não um julgamento, resultado do diálogo entre os elementos do objeto e o referencial do interlocutor que, na aventura da redação do texto, articula diversas teorias. Entre elas, uma aponta para o recorte estrutural do objeto artístico, em que se

observam a narrativa e a utilização de técnicas e de novos instrumentos; outra diz respeito ao conteúdo do objeto e à decifração dos signos nele contidos; uma terceira releva os aspectos da obra na sua conjuntura histórica e

na sua recepção. Considerando a formação cultural brasileira, marcada de modo intenso pela multiplicidade de tempos e de referências simultâneas de símbolos, materiais e formas de expressão, a linguagem de Deborah Colker, por sua dicção híbrida, pode ser tomada como um dos meios que figuram a prática contemporânea, onde tensões e discordâncias movimentam elementos extraídos de fontes variadas que constituem a própria consciência artística.

De modo geral, a convivência de sistemas culturais distintos se manifesta em quase todas as produções atuais, tanto que se pode entrever, em *4 por 4*, o interior de alguns desses sistemas com temporalidades e ritmos de evolução diversos,

compostos por simultaneidades, justaposições e contrastes postos em série. A serialização, segundo Flora Süssekind, é “uma sucessão de tensões entre a trama e a lista, o seqüencial e o descontínuo, o sucessivo e o simultâneo, temporalizações e espacializações; e por um diálogo continuado entre a série enquanto resultado artístico e produto industrial, entre o épico e a técnica”.

Corpos e desejos encurralados

O que se vê nesta montagem é a combinação de tempo natural e tempo mecânico, enquanto registro do tempo social e do tempo histórico, projetado sobre as criações de Cildo Meireles, grupo Chelpe Ferro, Victor Arruda e Gringo Cardia. O discurso cênico trata da simultaneidade do tempo natural do indivíduo, do tempo histórico dos suportes e do tempo social das relações humanas, inscritos pela diversidade de formas e ritmos, em repetições e movimentos periódicos, em longas e curtas durações, editados pelo corte da luz e da marcação coreográfica, numa exploração lúdica da linguagem do videoclipe. Todavia, enquanto os bailarinos evoluem em tempo mecânico, num jogo intenso de construção e desconstrução de formas, o pulso ininterrupto da dança parece representar a pulsação da vida, como um eletrocardiograma. Vale lembrar, porém, a idéia de Fernand Braudel de que há, num plano temporal distinto, um tempo geográfico, um tempo social e um tempo individual. Assim, *4 por 4* configura dados concretos e abstratos, elementos da macro e da micro-história, permanência e instabilidade, demonstrando que a dança, em parceria com as artes plásticas, equaciona a presença humana, o universo concreto dos objetos e os variados ritmos históricos.

Cantos, de Cildo Meireles, é a primeira série de seis cantos formados por altas paredes que fixam o



fotos de Flávio Colker - divulgação

Um dos momentos do espetáculo 4 por 4, de Deborah Colker: se os vasos de louça são semelhantes, os corpos se diferenciam e representam a vulnerável presença humana no mundo.

lugar do isolamento, onde corpos e desejos parecem estar encurralados. Jovens mulheres exibem-se, com sapatos de saltos finíssimos, como figuras fetichistas do imaginário atual. A instalação é explorada tanto na sua superfície vertical como em seus cantos, quinas e fendas, pelos quais rapazes e moças sobem e descem, aparecem e desaparecem, encontram-se e separam-se, desafiando os limites estruturais do suporte e a força da gravidade, numa sucessão vertiginosa de apoios, alavancas, balanços e suspensões.

Em seguida, *Mesa*, do grupo Chelipa Ferro, é um objeto-móvel-sonoro, uma espécie de realejo, que desliza horizontalmente de um lado a outro do palco. Sobre a superfície da mesa, que contém uma esteira rolante no sentido contrário, quatro bailarinos revezam-se na evolução de uma sequência minimalista e contínua, à beira do desequilíbrio. A passagem concentrada do conjunto lembra um caleidoscópio de formas fluidas desdobradas em câmera-lenta, na linha de um horizonte infinito, como a pauta de um adágio monocórdio. O espectador, por sua vez, assume uma nova postura de observação mais atenta e com a respiração suspensa.

Novas linguagens para o sujeito caótico

Na sequência, *Povinho* sobrepõe o grande e o pequeno. Um imenso painel, pintado por Victor Arruda como um mosaico de partes do corpo, cobre o chão e o fundo do palco. Em escala máxima, cabeças, bocas, artérias, línguas, olhos, narizes, mãos, orifícios e genitais gigantes, por onde passam informações orgânicas, sensoriais, emocionais e culturais, avançam e invadem o espaço cênico. Neste universo simbólico de cores vibrantes e contornos fortes, os bailarinos representam a descoberta das coisas íntimas do corpo, com passos de *street dance*, *funk* e outras danças, estruturadas como jogos de armar e desarmar, encaixes e quadros-vivos e por pequenos gestos que se multiplicam no coletivo. Há neste quadro da *pop art* uma justaposição dos elementos plásticos, coreográficos e sonoros, em que a partitura corporal concretiza a pauta musical em escala muito menor que a do espaço. Curiosidade e surpresa, encontros e identificações remetem à época em que todos já foram ingênuos e sonhadores.

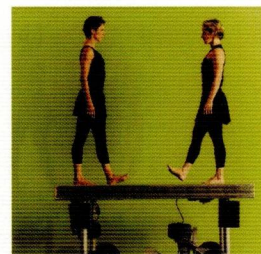
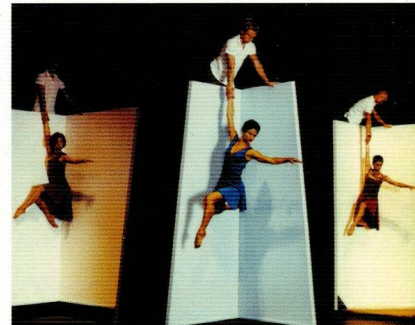
Depois, um interlúdio, intitulado *As meninas*, abre a segunda parte do programa como um parêntese na série de instalações. No palco vazio, o piano ressoa suavemente a *Sonata n.º 11*, de Mozart. Em cena, um dueto mistura as danças clássica, moderna e contemporânea, apagando os

traços que identificam, isolam e distanciam os gêneros. Aparentemente sem nenhum propósito virtuosístico, a não ser pela brilhante execução das bailarinas nas pontas, a peça faz uma releitura da tradição clássica que, trazida à frente do olhar imediato, adquire novos contornos. Não sem melancolia, o passado aparece renovado no presente numa ação tão vigorosa quanto delicada.

Por fim, num vaivém surdo, os bailarinos trazem os *Vasos* de Gringo Cardia, um após o outro, alinhando-os no chão cuidadosamente até formar uma espécie de tabuleiro de xadrez perfeitamente calculado. Caminhos onde se cruzam e se justapõem linhas da história e da ontologia, percursos do homem e do tempo. Instalam-se, com a luz, uma nova série e um novo ritmo, em que um tempo remoto se inscreve na imobilidade dos vasos, multiplicados eternamente pela quantidade e semelhança. Por conseguinte, a série alude ao infinito e à idéia de futuro no traçado retilíneo das fileiras paralelas e diagonais. Linhas verticais quase invisíveis completam a trama transparente e luminosa dos tempos, na qual o homem, sempre ativo, está preso. Se os vasos de louça são semelhantes, os corpos, de carne e osso, se diferenciam pela diversidade de sua constituição individual e, como peças móveis do tabuleiro, representam a vulnerável presença humana no mundo. *Vasos* propõe uma existência horizontal entre brechas e caminhos estreitos, manifestando-se no cruzamento entre passado e futuro, terra e céu, perenidade e efemeridade, em que vida é fluxo e coisas não são eternas, mas precárias. O jogo consiste em descobrir novos percursos e relacionamentos, arriscando-se entre frágeis obstáculos, na vertigem da própria aventura de viver.

Contudo, o que se apreende de *4 por 4* é a hipótese de que, no diálogo entre dança e artes plásticas, pode-se resolver o problema da ausência corporal, característica das relações humanas estabelecidas através de signos e sinais e cada vez mais abstratas, na medida em que se abrem possibilidades de retorno aos ritmos vitais do homem e a uma arte muscular. Na dança contemporânea, novas linguagens surgem para que o sujeito caótico possa não representar, mas interpretar livremente a realidade segundo sua visão particular, com dicção própria, por um discurso que atinja o maior número possível de pessoas, reavaliando percursos, propondo soluções e abrindo caminhos.

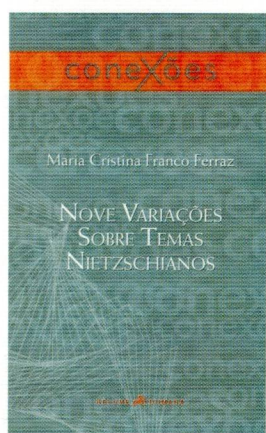
Marina Martins é um dos membros-fundadores da Cia. Atores-Bailarinos do Rio de Janeiro, doutoranda em teatro na UNIRIO e professora de arte e dança na UBM.



Admirável homem novo

No livro *O homem pós-orgânico*, **Paula Sibília** analisa os efeitos perturbadores da biotecnologia sobre a existência e aponta para o risco da transformação do homem num Frankenstein pós-moderno e melancólico

por **Luciano Trigo**



Nove variações sobre temas nietzschianos, de Maria Cristina Franco Ferraz – Editora Relume Dumaré, 150 páginas, R\$ 25.

Já tendo publicado *Nietzsche, o bufão dos deuses*, a professora Maria Cristina Franco Ferraz volta a escrever sobre o filósofo alemão nos nove artigos que compõem este livro. Num deles, “Memória, corpo e esquecimento em Nietzsche”, a autora resalta o que chama de “uma concepção de corpo bastante singular” desenvolvida pelo pensador, utilizando o processo de digestão para unir os conceitos de alma e corpo.

Podemos estar no limiar de uma nova era: a do pós-humano. Para demonstrar esta tese, Paula Sibília envereda por duas linhas de pensamento: na primeira, recorre a um poderoso arsenal teórico, que orbita em torno das teorias de Michel Foucault sobre saberes e poderes e sobre a moldagem de corpos e subjetividades por diferentes dispositivos sociais. Na segunda, faz um balanço das novidades mais recentes que, cada vez mais, aproximam da ficção científica a engenharia genética, as tecnologias virtuais e a bioinformática. Mas a autora não se limita a recapitular as idéias e a listar as conquistas tecnológicas que estão tornando necessária uma redefinição do homem. Ela entrelaça esses dois eixos de seu livro com uma reflexão própria e original, tornando obrigatória a leitura de *O homem pós-orgânico – Corpo, subjetividade e tecnologias digitais* (editora Relume Dumaré, 230 páginas, R\$ 28).

Virtualização das relações afetivas

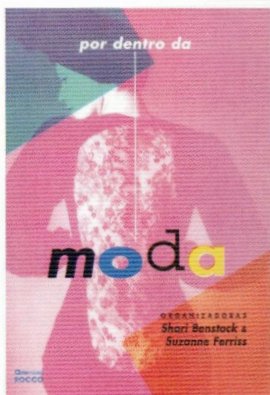
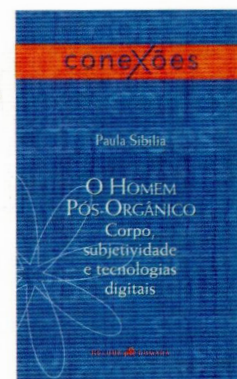
Na verdade, o imbricamento entre o homem e a tecnologia não é novo: o que mudou foi o grau desta hibridização. Se até um passado recente os diferentes tipos de prótese – e até mesmo um par de óculos não deixa de ser uma prótese – não colocavam em questão a essência e a identidade do homem, dos anos 1980 para cá a velocidade dos avanços da clonagem, abrindo horizontes para a manipulação genética (e a perigosa emergência de uma nova forma de eugenia), lança questões inéditas sobre a condição humana.

Paula Sibília contextualiza estas questões, associando-as aos imperativos do mercado do capitalismo mundial integrado, que, após esgotar as possibilidades de exploração exterior, começa a estender suas garras para dentro do corpo e da alma, num processo que Paul Virilio batizou de endocolonização. Alma e corpo se tornam sujeitos a *upgrades* periódicos, para se adequar ao que Gilles Deleuze chamou de nova sociedade de controle; este não se baseia mais na repressão, na disciplina ou em antigas estratégias de ortopedia social, mas na sedução e na integração de tudo e de todos, o tempo todo. Com o fim da lógica da repressão e da sociedade de confinamento, antigos mecanismos de resistência, como greves e passeatas, perdem o sentido. É um “mundo sem fora”, onde “tudo é passível de rastreamento” e, graças às “coleiras eletrônicas”, as pessoas ficam voluntariamente acessíveis, 24 horas por dia.

É um novo regime de poder-saber, ligado ao capitalismo pós-industrial: “O consumo rege todos os hábitos socioculturais”, afirma a autora, e de fato não é preciso um olhar muito acurado para se perceber que as pessoas são criadas cada vez mais para consumir. Já faz tempo que o cartão de crédito é mais importante do que a carteira de identidade, e que estamos condenados a uma dívida perpétua. A diferença é que hoje consumimos também identidades descartáveis, “modos de ser” *prêt-à-porter*, e o próprio consumidor se torna, por sua vez, um produto à venda. Exceção feita, naturalmente, aos excluídos, que ganham uma nova definição: excluídos são aqueles pobres demais para se endividar.

Paralelamente a isso, ocorre a virtualização das práticas sociais – virtualização do dinheiro, da propriedade e até mesmo das relações afetivas. Tudo se transforma em fluxos que se

“O corpo humano, em sua antiga configuração biológica, estaria se tornando 'obsoleto'. Intimidados pelas pressões de um meio-ambiente amalgamado com o artifício, os corpos contemporâneos não conseguem fugir das tiranias (e das delícias) do *upgrade*.”



Por dentro da moda, de Shari Benstock e Suzanne Ferriss (organizadoras) – Editora Rocco. Tradução de Lúcia Olinto. 328 páginas. R\$ 46.

Nos 16 artigos deste livro, o tema principal é a forma como a cultura feminina usa a moda para modelar o corpo da mulher e os seus desejos. O pensador francês Michel Foucault, que em *Vigiar e punir* reivindica os direitos e prazeres do corpo contra as forças que o oprimem, é constantemente citado nesta edição bem ilustrada e que traz artigos sobre Madonna e a boneca Barbie.

movem ininterruptamente pelo ciberespaço: basta pensar na volatilidade dos bilhões de dólares que ignoram fronteiras e podem provocar em minutos o colapso de economias inteiras, como ocorreu no final dos anos 1990, tornando obsoletos os antigos mecanismos e instituições de regulação do capital, como o FMI. Hoje a mudança é a única constante: “Os verbos ter, guardar e acumular parecem estar perdendo boa parte de seus antigos sentidos”, escreve Paula. Além disso, nossa época se caracteriza cada vez mais pela diluição das fronteiras entre trabalho e lazer, entre as esferas pública e privada.

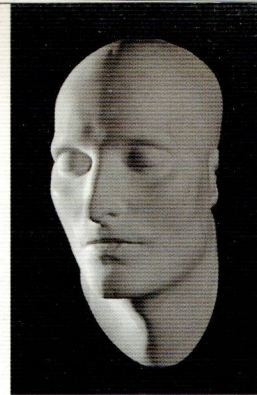
Fome e prazer traduzidos digitalmente

O orgânico não está apenas se fundindo com o artificial, ele também está desaparecendo. As máquinas aprendem a pensar, e a Internet faz com que as pessoas prescindam do contato físico para estabelecerem laços afetivos: virtualização dos corpos nas redes. Enquanto isso, o enigma da vida se transforma em informação codificável e modificável: reinvenção da vida, ou “pós-evolução”. *Biochips* integram circuitos eletrônicos e tecidos vivos, estabelecendo uma ponte entre a matéria orgânica e o *software* informático num processo aparentemente irreversível de digitalização universal, que torna dispensáveis as limitações existenciais do corpo humano. Isso inclui o sofrimento, a dor, e até mesmo o sexo, dispensado de sua função reprodutiva pelas técnicas de clonagem. Até mesmo os sentimentos e paixões, a fome e o prazer, experiências que pareciam inextricavelmente ligadas ao corpo e à alma, começam a ser traduzidos digitalmente: em pouco tempo, as máquinas que sentem não estarão presentes apenas em filmes como *Blade runner* ou *Inteligência artificial*.

A visão de Paula Sibília não é apocalíptica. Ela registra com objetividade os avanços positivos da ciência, as potencialidades terapêuticas da engenharia genética, e até mesmo a utilidade de *chips* que já podem ser implantados sob a pele para monitorar crianças e idosos, ou prevenir seqüestros. E mesmo cenários assustadores, nos quais se vislumbram a fabricação da imortalidade e a transferência da mente do cérebro para um computador, são analisados com serenidade, sem preconceitos conservadores – mas também sem deslumbramento, já que a autora dialoga também com vozes críticas que atacam o reducionismo genético, lembrando que o homem é também produto de contingências e singularidades históricas imprevisíveis.

Se o destino está de fato gravado em nossos genes, e não escrito nas estrelas, nem por isso ele se torna rigorosamente controlável e previsível. Afinal de contas, o projeto em curso de criação-reinvenção do corpo e da vida não é muito diferente do imaginado por Mary Shelley em seu romance, e talvez não o seja tampouco em suas conseqüências: por mais que nos tornemos capazes de desprogramar as doenças e a morte, de anular o envelhecimento e desativar a dor, os dados continuarão a rolar, e o homem novo prometido pela biotecnologia pode se tornar um Frankenstein pós-moderno.

Iconografia da memória



© foto Patrice Schmidt - musée d'Orsay

A mostra *Le dernier portrait* teve enorme repercussão este ano em Paris, ao exibir máscaras mortuárias, pinturas e fotografias de cadáveres célebres e anônimos, desvelando ao olhar contemporâneo o desconforto de se expor a imagem do corpo morto

por **Luciana Hidalgo**

REPERCUSSÃO

74

A

exposição *Le dernier portrait*, realizada de março a maio deste ano no Musée d'Orsay, em Paris, provocou uma mórbida sensação nos higiênicos e estéticos olhos do século

XXI. A coleção de máscaras mortuárias, retratos e pinturas de defuntos célebres e anônimos chocou, inquietou, mas, sobretudo, mexeu com aquele espectro que, em vida, é quase um duplo: uma companhia que permanece discretamente desacordada, mas é como um sombrio decalque do ser, indelicadamente à espreita. Talvez por esta, e tantas outras razões históricas, culturais e sociais, a mostra que embutiu em seu título a idéia do “último retrato” provocou estranhamento, torpor, ou, simplesmente, o medo em estado puro. O que surpreende é perceber um outro tempo em que a morte era quase bela.

A exposição revelou como a reprodução da carne morta feita por pintores e fotógrafos foi, no século XIX, um exercício de estetas. Empenhados em captar o breve intervalo entre a morte e a putrefação, preparavam o leito, apagavam a agonia, embaçavam a dor. Grande exemplo disto é o retrato feito pelo famoso Dr. Gachet de seu paciente Vincent van Gogh: o angustiado pintor expressa uma duvidosa serenidade nas águas-fortes. Não à toa *Le dernier portrait* exumou toda esta memória do corpo morto estilizado, fabricado para a posteridade.

Das máscaras mortuárias aos *portraits* feitos sob encomenda de uma burguesia ansiosa pela glória póstuma, a mostra representou cadáveres como heróis. Havia máscaras de Napoleão, Gustav Mahler, Isaac Newton, André Gide. O poeta e dramaturgo alemão Friedrich von Schiller, por exemplo, morto em 1805, ganhou uma imagem que muito incomodou Goethe: “Por que devo deixar destruir pela realização de uma máscara as impressões amadas dos traços dos rostos dos meus amigos? Há qualquer coisa de estranho, de totalmente falso, que se impõe à minha capacidade de imaginação. A morte é um medíocre retratista”, revoltou-se o escritor alemão.

Este registro plástico do epílogo da existência foi uma das notas fúnebres do romântico século XIX. Ao se perguntar por que esta prática caiu em desuso na brutalidade do século XX, a curadora da exposição e diretora do Musée d'Orsay, Emmanuelle Hérán, conclui,

no texto que consta do catálogo da mostra: “As imagens violentas do século XX pertencem a um mundo diferente daquele do século XIX, pois são imagens da morte que vemos diariamente, mas nos chocam menos do que todos aqueles defuntos tranquilos, pacíficos, que pareciam dormir em seu leito.”

É mesmo de se estranhar a reação de um público freqüentemente bombardeado pela dilaceração corporal em imagens jornalísticas atuais ao deparar com a morte embelezada – por isto *fake*, idealizada – de personalidades como Victor Hugo (em foto de Nadar), Marcel Proust (no clique final de Man Ray) e Rodin (no *portrait* de Pierre Choumoff). Beethoven é outro símbolo desta estetizante mania: como a sua máscara mortuária foi feita dois dias após a morte, contendo traços da degenerescência e o corte das orelhas (a medicina da época retirou-as para descobrir a causa da surdez), optou-se pela divulgação, ao longo dos séculos, de uma outra, feita em plena vida, para eternizá-lo um morto saudável.

Ao concentrar a pesquisa na França, a curadoria da exposição acabou revelando uma intimidade histórica desta sociedade com a morte. Um fato: o popular rei francês Henri IV teve seu corpo embalsamado e exposto por 18 dias no Louvre. Outro fato: durante todo o século XIX, o necrotério de Paris manteve seus cadáveres pendurados, à mostra, com iluminação adequada e impecável tratamento de museu. Era um bom programa a visita à “casa de vidro”, recomendado por agências de viagem e capaz de atrair um milhão de visitantes por ano (o equivalente ao público atual dos grandes museus franceses).

O museu-necrotério de Paris só foi fechado ao público em 1907, pela imoralidade de seu conceito, inaugurando, profeticamente, a asséptica relação com a morte que se estabeleceria no século XX. Mudou o homem diante dela, ou passou o olhar moderno a negá-la, achá-la feia? Deixemos aos poetas, que não escreveriam tantos versos sem esta eterna musa (o renitente *Thánatos*), uma tentativa de resposta: “O que é o sepulcro? / E de onde vem, pensadores sombrios, esta serenidade formidável dos mortos? / É que o segredo se abre e o ser está aí dentro; / É que a alma (...) ri, e que o próprio corpo tem, enfim, sua terrível alegria.” (Victor Hugo, num trecho do poema “Cadáver”).

Luciana Hidalgo é editora da revista *Gesto*.



© foto Patrice Schmidt - musée d'Orsay

A obra *L'inconnue de la Seine*, de artista anônimo (1898-1800). No alto, a famosa máscara mortuária de Napoleão, de Francesco Antommarchi (1780-1838).

A revista **Gesto** pode ser solicitada pelo e-mail ccoreograficorio@uol.com.br e encontrada nas seguintes livrarias:

Argumento

Rua Dias Ferreira 417, Leblon (2239-5294)
Av. das Américas 7.777, 3º andar,
Rio Design, Barra (2438-7644)

Centro Cultural Banco do Brasil

[Livraria da Travessa]
Rua Primeiro de Março 66, Centro
(3808-2066)

Contracapa

Rua Dias Ferreira 214, Leblon (2511-4082)

Dantes

Rua Dias Ferreira 45B, Leblon (2511-3480)

FNAC Brasil

BarraShopping, Av. das Américas 4.666,
lojas B 101-114, Barra
(2431-9292)

Folha Seca/Centro Cultural Hélio Oiticica

Rua Luís de Camões 68, Centro (2224-8721)

Kec/Uerj

Rua São Francisco Xavier 524, térreo, Tijuca
(2567-3665)

Leonardo Da Vinci

Av. Rio Branco 185, ljs. 2, 3, 4 e 9, Centro
(2533-2237)

Letras e Expressões

Avenida Ataulfo de Paiva 1.292, Leblon
(2521-6110)
Rua Visconde de Pirajá 276, Ipanema
(2511-5085)

Livraria da Travessa

Rua Visconde de Pirajá 462 A, Ipanema
(2287-5157)
Rua Visconde de Pirajá 572, Ipanema
(3205-9002)
Av. Rio Branco 44, Centro (2253-8949)
Travessa do Ouvidor 17, Centro (3231-8015)

Livraria Imperial/Paço Imperial

Praça XV de Novembro 48 (2533-4537)

Luzes da Cidade/Espaço Unibanco

Rua Voluntários da Pátria 35, Botafogo
(2226-4108)

Museu de Arte Moderna

(Livraria da Travessa)
Av. Infante Dom Henrique 85,
Aterro do Flamengo (2240-4609)

Ponte de Tábuas

Rua Jardim Botânico 585, Jardim Botânico
(2259-8686)

Timbre

Shopping da Gávea, Rua Marquês de São
Vicente 52, loja 221, Gávea (2274-1146)

Universo Psi/UFRJ

Av. Pasteur 250, prédio CFCH, térreo, Urca
(2541-8791)



R\$ 5

ISSN 1677-9207



1677 9200 07