

PREFEITURA DO RIO

GESTO

Revista do Centro Coreográfico

2

junho de 2003

Exotismo, desejo, criação e plágio na dança

Uma diversidade de teorias, entrevistas e análises sobre a construção de um corpo que pensa e se movimenta

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/centrocoreograficodorio

Prefeito do Rio de Janeiro

Cesar Maia

Secretário das Culturas

Ricardo Macieira

Presidente do RIOARTE

Rita de Cássia Sámarques Gonçalves

Diretora de Projetos

Fátima França

Diretora Artística do Centro Coreográfico do Rio

Regina Miranda

Diretora da Divisão de Dança

Thereza Rocha

Assessoras de Comunicação da Secretaria das Culturas

Jeanne Duarte e Sandra Teixeira

Conselho editorial

Ricardo Macieira, Fátima França, Regina Miranda, Thereza Rocha, Adauto Novaes, Ilana Strozenberg e Luiz Camillo Osorio

Projeto editorial e edição

Luciana Hidalgo

Pesquisa de imagens e produção

Ilana Salama

Preparação de textos

Jorge Bastos

Reportagem/Redação

Gustavo de Oliveira

Revisão

Ricardo Cesar

Estagiária

Denise Dweck

Colaboradores desta edição

Adi Leite, Adriana Pavlova, Alexandre Martins, Ana Cecilia Martins, Ana Francisca Ponzio, André Lepecki, Bruno Veiga, Carlos Alberto Messeder Pereira, Chris Dame, Custódio Coimbra, João Cezar de Castro Rocha, Judith Lynne Hanna, Kiko Coelho, Luciano Trigo, Mauro Sá Rego Costa, Roberto Pereira, Rubem Grilo, Sérgio Nazar David

Projeto gráfico

Sergio Liuzzi

Design

Karyn Mathuiy e Sergio Liuzzi

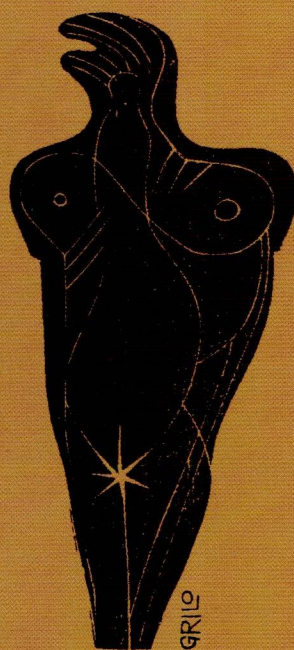
Agradecimentos

Alexandra Di Calafiori, Ana Botafogo, Antares, Família João Cabral de Melo Neto, Fernanda Hamacher/Dell'Arte, Flavia Tandler, Flávio Sendin, Ivaldo Bertazzo, Jochen Viehoff, Johayne Ildefonso, Leonardo Aversa, Marina Salomon, Petter Hegre, Pisco Del Gaiso, William Hanna

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

R.R. Donnelley América Latina



Dança como forma de transformação social



Bruno Veiga - divulgação

A revista *Gesto* chega ao segundo número inteiramente

adequada à proposta de fazer uma reflexão profunda sobre dança no Brasil e no mundo, antenada com várias áreas culturais e filosóficas. Ser contemporâneo é estar aberto às diversas manifestações culturais, é incorporar o antigo e o novo, considerando as diferenças como estímulo, e nunca como obstáculo.

O Rio de Janeiro é uma das cidades mais importantes do mundo e sempre conviveu bem com a diversidade, servindo de exemplo para outras cidades brasileiras. É também um ícone mundial, que mexe com o imaginário das pessoas. A criatividade e a nossa forma de ser são reflexos da topografia carioca, cheia de curvas, reentrâncias e volumes arredondados. Cidade e topografia não se contradizem. E, nesse contexto, a dança garante ao Rio a sua singularidade.

A Prefeitura do Rio já tem uma política pública consolidada na área de dança. Com uma experiência bem-sucedida e com reconhecimento internacional, sabemos hoje que o trabalho com a dança é infinito, transcendendo até a própria dança.

A dança atual, contemporânea, não se isola nos estúdios e teatros. Vai para as ruas e integra comunidades. Ao longo de 11 anos, a atuação da Prefeitura junto às comunidades carentes tem sido decisiva e transformadora. O investimento na formação de novas platéias, projetos que visam à cidadania, projetos profissionalizantes, apoio às companhias que trabalham dentro das comunidades e oficinas gratuitas em espaços pouco convencionais são alguns exemplos de atuações.

Helena Katz, professora de comunicação e semiótica na PUC-SP, escreveu recentemente um artigo sobre os dez pontos cruciais para se entender a dança brasileira. Ela percebeu claramente que a dança é um instrumento contra a exclusão social. Este fenômeno, embora ainda seja tema recente de estudo, já pode ser constatado, por exemplo, em vários projetos do Município. A bailarina e coreógrafa Carmen Luz, responsável pelo Centro Cultural José Bonifácio e à frente da Cia. Étnica de Dança e Teatro, conhece bem este processo. Seus alunos são exemplos de talento e de valorização da cidadania. O Projeto Luar e o Corpo de Dança da Maré, que também recebem apoio da Prefeitura, são outros exemplos de superação e de sucesso incontestável.

Dança e cidade, temos muito ainda a caminhar. O trabalho da Prefeitura, por intermédio da Secretaria das Culturas, tem deixado fortes pegadas no pó desse chão. Mas o futuro está logo ali, na Tijuca, com o Centro Coreográfico do Rio de Janeiro; na Barra, com a Cidade da Música – onde a dança terá lugar assegurado – e com a recém-lançada Coordenação de Ópera. Programas e projetos constituem um processo contínuo, e estamos abertos e em total sintonia com o movimento da cidade.

Ricardo Macieira
Secretário das Culturas

Não existe tal coisa, o corpo humano, mas, sim, como

lembra o antropólogo John Blacking, “muitos tipos de corpos, construídos pelos diferentes meios e expectativas que as sociedades têm do que seja o seu ‘corpo de membros’”. Assim, os diferentes gêneros de representação vêm demandando corpos específicos para suas expectativas estéticas. Na cena contemporânea, ao mesmo tempo que se contempla a inclusão de todos os corpos, espera-se que o ator/bailarino conheça diversas metateorias sobre natureza, prática e fenômeno da atuação e que possa atuar em uma grande variedade de estilos e abordagens cênicas.

O estudo das artes cênicas tornou-se, portanto, um lugar permanente de negociações entre o *self* e uma variedade de paradigmas e discursos sobre atuação, que influenciam a ideologia do artista, moldam seu corpo e informam sua maneira de enfocar o mundo e a si mesmo. A cada representação o artista é convidado a escolher alguma forma específica de atuação e a reconstruir o seu corpo de acordo com ela, “incorporando” práticas e teorias localizáveis num contexto de circunscrições históricas, socioculturais e estético-dramatúrgicas.

Ao reconhecer estas necessidades e perceber as dificuldades de um estudo extensivo à grande parte da população do Rio de Janeiro, a Prefeitura do Rio criou o *Ateliê Coreográfico*, que vem se somar à revista *Gesto* e ao *website* do Centro, como uma das atividades de pré-estreia do **Centro Coreográfico do Rio**.

O *Ateliê Coreográfico* é uma oportunidade única de aperfeiçoamento profissional gratuito para artistas cênicos de todas as idades, classes sociais e particularidades corporais, que, durante um ano, serão convidados a colocar de lado preconceitos e pontos de vista que propõem um determinado corpo ou estilo como o “ideal”, ou o “mais contemporâneo”, passando a atuar sob uma perspectiva múltipla e cambiante.

Por meio de um amplo concurso, para o qual se apresentaram 450 candidatas, foram escolhidos 100 bolsistas, que experimentarão variados processos de criação junto a conceituados artistas de dança e teatro nacionais e internacionais. E, já que se considera que o texto cênico só se completa com a leitura do espectador, este será também convidado a participar do desenvolvimento desta experiência inédita, em sessões abertas a serem divulgadas pelos meios de comunicação. Apareçam!

Regina Miranda
Diretora Artística do Centro Coreográfico do Rio



Colonização do movimento

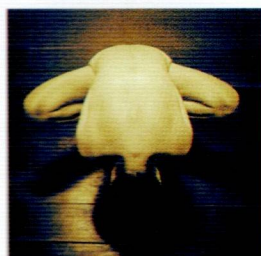
Em ensaio exclusivo, André Lepecki, professor da New York University, mostra que a dança deflagrou novos mapeamentos do corpo como ser social, mas ainda esbarra em um espírito colonizado

6-11

Arte engajada

Em entrevista à *Gesto*, a coreógrafa francesa Maguy Marin defende uma dança não globalizada, comprometida com as questões de seu tempo

12-17



Reflexos e reflexões

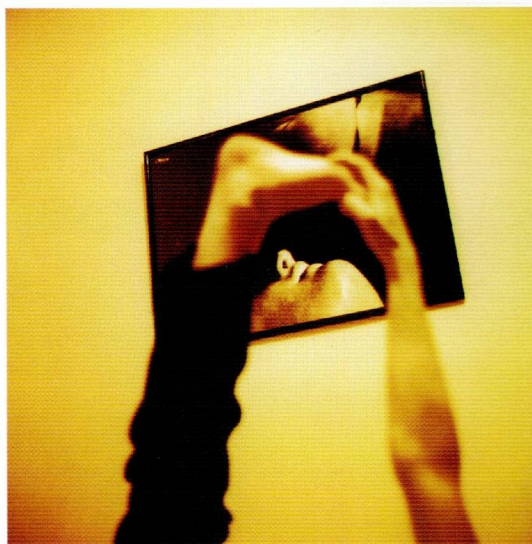
O professor e crítico Roberto Pereira discute a noção de autoria na dança contemporânea, analisando os limites, nem sempre claros, entre criação, cópia e plágio

18-23

Dança e sedução

A antropóloga americana Judith Lynne Hanna analisa as origens e os movimentos característicos do *strip-tease*, reivindicando para ele o *status* de arte

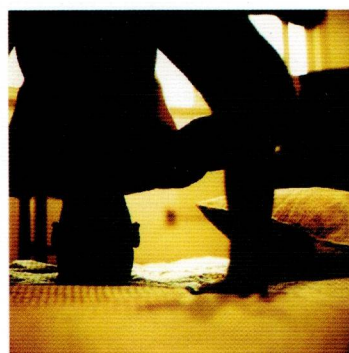
24-29



Simple coreografia

Em ensaio inédito, o fotógrafo Bruno Veiga retrata bailarinos em seu dia-a-dia, longe dos palcos e dos holofotes

30-37



Em Cena

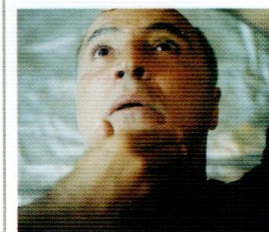
Notas

38-39

O saber em pessoa

O professor de literatura João Cezar de Castro Rocha discute o papel do corpo do professor na transmissão do conhecimento, desde a Antiguidade até a atualidade

40-45



O humanista do palco

Ao trabalhar com adolescentes carentes e sem formação acadêmica, Ivaldo Bertazzo coroa uma trajetória de quase três décadas, sempre buscando democratizar a dança

46-49

A contramão da libido

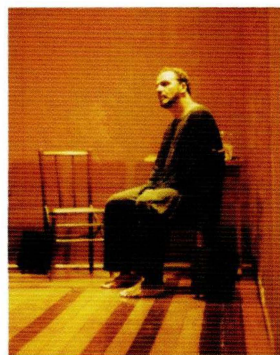
Apesar de Freud ter redimido a sexualidade na virada do século XX, hoje, segundo o professor de literatura Sérgio Nazar David, dá-se o inverso: a banalização do desejo

60-65

'Pas-de-deux' pós-moderno

Combinados nas mais diversas proporções, os instrumentais do clássico e do contemporâneo convivem nos mesmos palcos, ampliando as possibilidades da dança

66-69



Ensaio Crítico

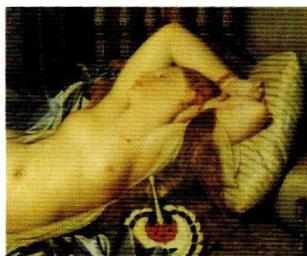
Danças de porão, espetáculo de João Saldanha e Paula Nestorov, na visão crítica do professor Mauro Sá Rego Costa

70-71

Corpo Literário

No livro *O corpo impossível*, a ensaísta Eliane Robert Moraes traça um paralelo entre a fragmentação da consciência, um dos princípios do espírito moderno, e a idéia de corpo dilacerado

72-73



Repercussão

O relançamento do livro *O direito à preguiça*, de Paul Lafargue, incita o pensamento sobre o corpo explorado do trabalhador, cada vez mais servil na rotina capitalista

74

Capa



© Bob Winsett - CORBIS

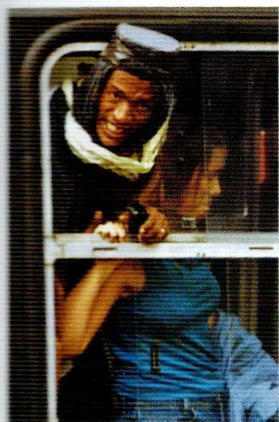
O enigma do corpo

Gesto traz a sua segunda edição estruturada nos mais diversos conceitos e análises do corpo, seja este o que cada indivíduo achar por bem definir: o (corpo) dançante, o hedonista, o sofrido, o abençoado, o mortal. Apresentar abordagens sobre esta matéria que embrulha o homem e o personaliza no mundo concreto, contudo, leva-nos, invariavelmente, ao enigma – e à genial frase do filósofo francês Claude Bruaire, que tudo sintetiza: “O corpo é compreendido da mesma forma como Deus é concebido.” Isto é, como mistério. E aí residem a excelência e o poder encantatório da dança.

Portanto, quando *Gesto* se propõe a reunir teorias sobre corpo e dança, torna-se terreno para o absoluto. Neste número, por exemplo, o professor da New York University André Lepecki escreve artigo exclusivo em que aborda um tema mais do que pertinente: como os coreógrafos contemporâneos devem lidar com a perversa idéia de colonização do corpo. Já a antropóloga americana Judith Lynne Hanna toma outra via: desvenda o mundo das dançarinas de *strip-tease* e explora o conceito de “dança exótica”, assegurando seu valor estético no democrático universo do movimento.

Gesto acompanha ainda outras questões: uma discussão polêmica em torno dos limites entre criação, cópia e plágio em coreografias recorrentes pelo mundo; um debate sobre a interação do balé clássico com a dança contemporânea nos palcos; e uma investigação sobre o corpo atual do bailarino, não mais estereotipado, longilíneo e seco, mas, simplesmente, humano. Num ensaio inédito, o fotógrafo Bruno Veiga também desmistifica os corpos dos bailarinos, clicando-os nos mais triviais ritos domésticos. O resultado reflete o enigma: entre a perfeição estética e a fragilidade humana, o corpo pode ser uma infinidade de seres, queres e poderes.

Luciana Hidalgo
Editora



Corpo e violência

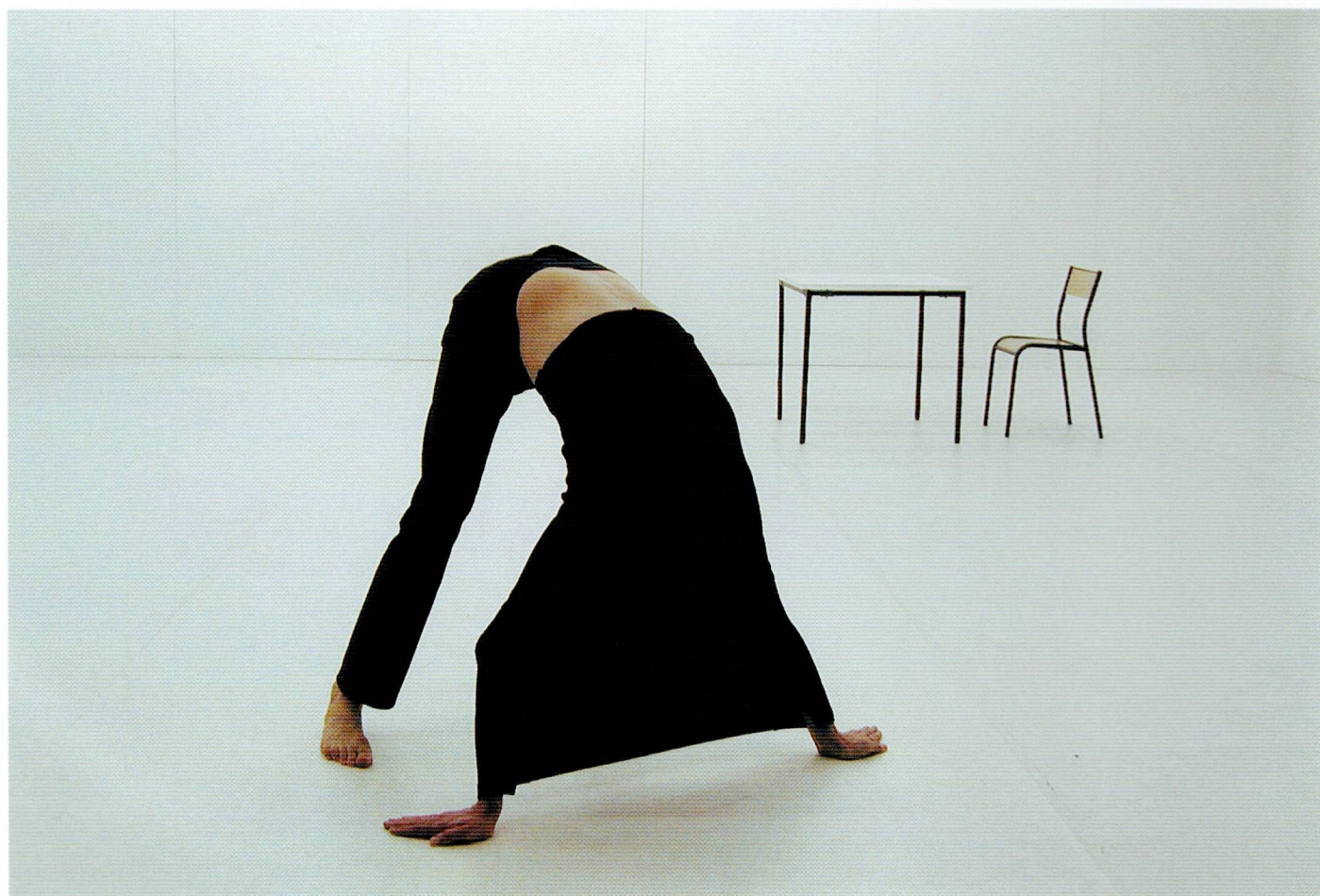
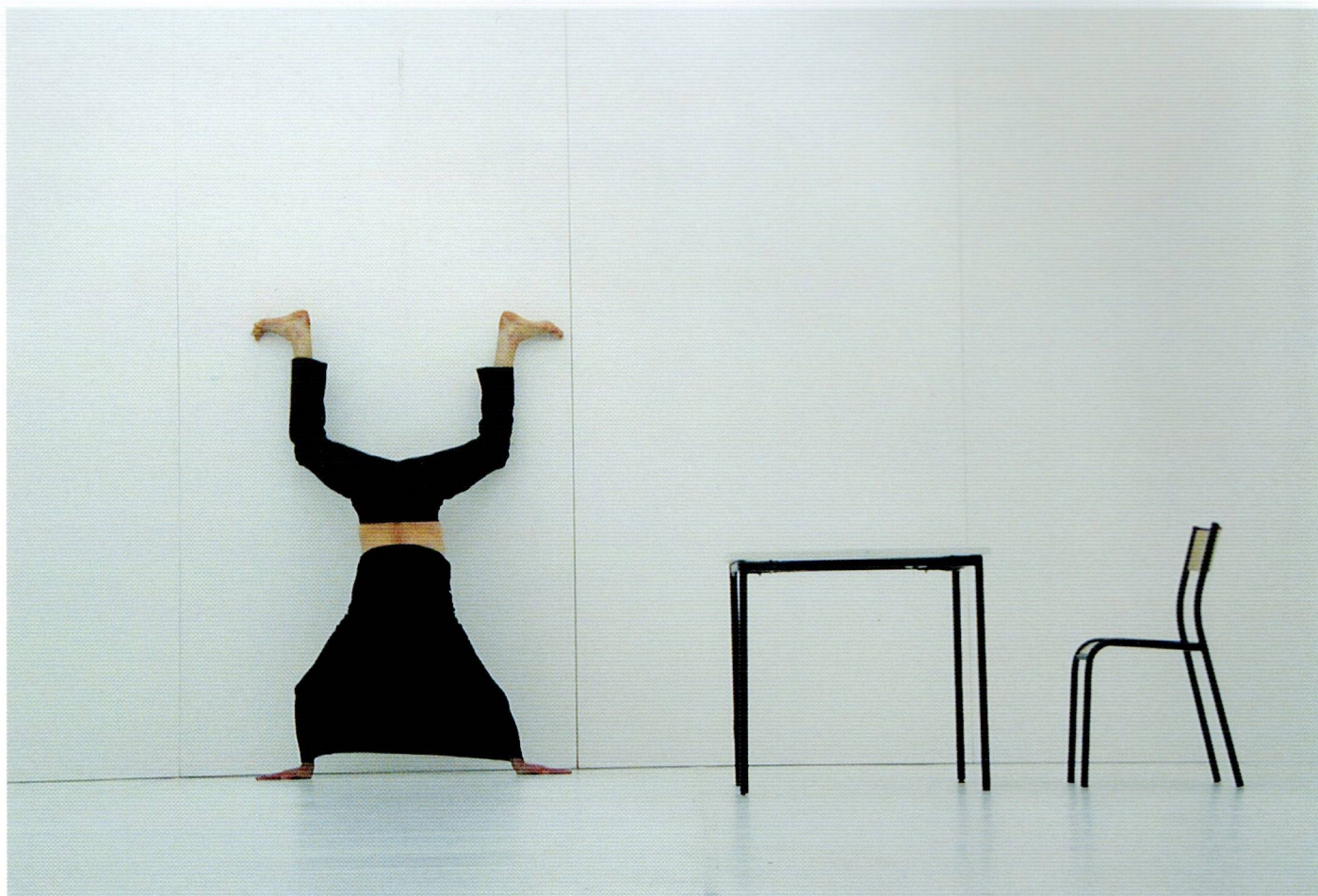
Segundo o antropólogo Carlos Alberto Messeder, a cidade tornou-se, em nossos dias, território do medo e da estranha – mas por vezes cômoda – sensação de que “o inferno é o outro”

50-55

Bela é a diferença

Questionado há décadas, o estereótipo do bailarino flexibilizou-se e permitiu a entrada de novos corpos no palco, mas ainda há um limite a ser vencido: o do físico bonito

56-59



O corpo colonizado

por André Lepecki

O brasileiro André Lepecki, professor do Departamento de Estudos sobre *Performance* da New York University, mostra como a herança artística recebida pelos pioneiros que revolucionaram a dança na década de 1960 passou por uma libertação pensante nas décadas seguintes, mas legou ao novo milênio uma idéia de colonização que coreógrafos contemporâneos têm como tarefa repensar

Desde o início dos anos 1960, alguma dança contemporânea se pensa não somente como organização de passos e ritmos no tempo-espaço do palco, mas – e principalmente – como dança-que-se-pensa. A dança só faria sentido como projeto de contínua e cuidadosa identificação e crítica daquelas forças sociais, políticas e ideológicas que coordenam de modo sutil os meios de construção do corpo em sua relação com o tempo do mundo.

Podemos deste modo entender as inovações engajadas de um grupo de coreógrafos que, reunindo-se na cave da Judson Church, e depois sob o nome de *Grand Union* em Nova York, moveram seus corpos dançantes para dentro de uma esfera social e política mais alargada; movimento este que lhes permitiu acessar crítica e coreograficamente os mais variados mecanismos de controle social do devir corporal. Com Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown (e muitos outros pioneiros de então), tenta-se de fato pensar e ativar uma dança verdadeiramente democrática e politicamente consciente. Esta nova dança se lançou com determinação para fora das cadeias disciplinantes da técnica, vista até então como critério absoluto e medida única da excelência artística e coreográfica. Nessa projeção para fora de si mesma, a dança se re-situa em dois níveis: definitivamente fora das demandas acadêmicas de preservação de

sua pureza como gênero artístico e fora da sua até então relação pacífica com o espaço ao redor (cênico e social). Esta relação passiva com o espaço fazia da dança uma arte que não questionava sua convivência muda com a arquitetura perspectivada do palco italiano nem com as estruturas de poder na sociedade.

Aceitação pacífica de uma herança pesada

Por outro lado, a dança que se pensa e se potencializa no mundo como pensar-ação instaura novos meios de ativação crítica – mobilização engajada originária da dança que se sabe e se faz como ação-no-mundo. Através dessa nova via, balizada pelo pensar renovado do corpo, por um agir que se quer também crítico, por uma atenção à materialidade social do espaço circundante e energizada pelos experimentos em *performance art* dos anos 1960-1970, pela iconoclastia do grupo Fluxus, pela militância da *conceptual art* e pelo ecologismo austero da *minimal art*, será possível à dança pelo menos buscar uma rota de escape da sua pesada herança histórico-institucional. Herança esta originada na tradição européia, onde a dança teatral surgiu como disciplina baseada em inquestionáveis premissas pedagógicas, éticas e estéticas; todas formas coniventes com a noção de poder absoluto: desde a fundação da Academia Real de Dança por Luís XIV, em 1661, à dúbia simbiose entre Mary Wigman e outros nomes da dança expressionista alemã com o regime de Hitler (como

Em Self-Unfinished (1998), o coreógrafo-bailarino Xavier Le Roy leva a desconstrução humana ao nível da poesia. Com humor, ironia e um rigor extremo, mostra os vários corpos 'escondidos' sob o figurino diário do homem.



mostram, respectivamente, os historiadores de dança Mark Franko e Susan Manning).

Esta herança pesada e politicamente problemática chegou mais ou menos intacta aos pioneiros de 1960. Isto graças à aceitação pacífica, por parte dos bailarinos, críticos, coreógrafos e público, de estruturas de comando variadas, que sempre foram sinônimas da própria genealogia da dança teatral europeia. Estruturas de comando que se configuravam nas funções do mestre, do coreógrafo, do espelho, do estúdio, do palco italiano, do corpo hipertreinado, do corpo anorético, do corpo-imagem ou corpo-robô, sem vísceras nem desejo, sem excesso nem sombra. As únicas exceções (e o que se segue é uma listagem pessoal) teriam sido Nijinski – mas sua rebeldia o excluiu; Valeska Gert – mas ela nunca entrou no cânone; ou os coreógrafos em torno de Martha Graham, na Nova York das décadas de 1920 e 1930, como Anna Sokolow – mas Mark Franko mostra, em *Dancing Modernism/Performing politics*, como Graham soçobrou ao imperativo de agir politicamente e se recusou a responder ao apelo de criar com sua técnica genial uma dança socialmente consciente e ativa...

Novo mapeamento do corpo como ser social

O movimento pensante-coreográfico, que nos anos 1960 tentou desligar a dança do seu auto-isolamento disciplinante e reconectá-la com o mundo social e com novas idéias de corpo e mobilização, deixou frutos e se radicalizou com mais firmeza e beleza nos trabalhos de coreógrafos e bailarinos na Europa e nos Estados Unidos, entre a década de 1970 e a de 1990. Na Alemanha, em meados dos anos 1970, Pina Bausch reequacionou o problema da dança e sua relação com estruturas de comando ao revolucionar a ética de ensaio. Partindo de um entendimento democrático de que o corpo do bailarino não deve ser relegado à mudez nem subordinado à vontade monovocal da coreógrafa, Bausch abriu radicalmente o campo expressivo da dança, ao repensar o que constitui o

trabalho do bailarino. Seu *tanztheater* é a mais potente revolução no modo de a dança entender seu chão ontológico e sua proposta ética. Outros nomes têm contribuído para esse repensar da dança, rejeitando uma relação privilegiada com o corpo laboral emudecido e recusando estruturas sociais de comando: Steve Paxton com o *contact improvisation*, nos anos 1970; Bill T. Jones e Arnie Zane com seu ecletismo militante nos campos da identidade racial e sexual, nos anos 1980; William Forsythe, nas décadas de 1980 e 1990, e sua reformulação do balé clássico via uma aplicação da noção de escritura concebida por Jacques Derrida; Vera Mantero, Xavier Le Roy, Jérôme Bel e Meg Stuart nos anos 1990 e, atualmente, por meio da associação da dança com a *performance art*, pela busca de um modo de presença que subverte economias de tempo e de atenção, isto é, as leis de valor.

Não querendo de modo algum afirmar peremptoriamente que estes coreógrafos têm como único propósito o pensar político exaustivo, o certo é que, na sua incrível diversidade e divergência, todos partilham de uma vontade de problematizar a dança e suas condições materiais. Esta vontade e esta problematização fazem com que suas propostas (por mais diferentes que sejam entre si) produzam um efeito comum: elas reinventam a dança como uma poderosa máquina de produção de ações de resistência e deflagram novos mapeamentos do corpo como ser social.

Se isto nos torna otimistas em relação a uma dança que se afirma como arte que deseja pensar-em-ação, é importante frisar que há também uma área sombreada onde a dança me parece ainda titubeante, incapaz de agir de forma plena. Esta é a zona e o terreno onde caminha o corpo colonizado. Esta é a área que define aquilo a que se convencionou chamar “pós-colonialidade”. Neste ponto, é útil distinguir o que entendo por condição pós-colonial e o que distingue esta condição de outros qualificativos que descrevem a nossa atual condição “global”.

O termo 'multicultural' sugere uma confirmação puramente fictícia do fim das tensões políticas e dos horrores corporais, sociais e humanos causados pelo colonialismo

O espetáculo *Ein Stück von Pina Bausch* (2003), da inquieta e iconoclasta Pina Bausch. Na página ao lado, cena de *The show must go on*, de Jérôme Bel, que esteve no Panorama RIOARTE de Dança do ano passado.



Jochen Viehoff

A pós-colonialidade aparece no discurso da crítica cultural ao mesmo tempo que outros qualificativos mais em voga (e normalmente vistos como mais positivos) no mercado cultural: o multiculturalismo, o híbrido (cultural), a miscigenação (de culturas) etc. A distinção que faço entre pós-colonialidade e os termos restantes é a seguinte: a pós-colonialidade descreve uma hipotética transformação social resultante do desmoronamento dos impérios europeus nos anos 1950-1960 (o último desses impérios sendo o português, que desabou em 1975, depois da Revolução dos Cravos). Assim, a pós-colonialidade (ou o pós-colonialismo) precede e permite a utilização dos outros termos (multiculturalismo etc.), que seriam os nomes simpáticos capazes de descrever a entrada do corpo do ex-colonizado num sistema global de imagens, sons, peles e gostos, onde o ocidental se redime do seu

passado via uma “celebração” da “cultura” do até ontem colonizado. Esta celebração passa, obviamente, por uma comercialização e estetização das multiculturas, que se redefinem como essencialmente exóticas e performáticas (ou espetaculares, dignas de serem contempladas à distância). O multicultural aparece então com um valor semântico bem específico e uma agenda cultural ainda mais específica. Semanticamente, o termo sugere um apaziguar confortável, uma confirmação puramente fictícia, delirante e cega do fim de todas as tensões políticas e de todos os horrores corporais, sociais e humanos causados pelo colonialismo (o racismo sendo um desses horrores); culturalmente, o termo permite a fundação de mercados culturais globais baseados numa etnodiversidade valorizada como simultaneamente pacífica, humanista e unanimemente “global”.

É preciso entender, para além do multiculturalismo, de que modo a dança teatral pode descolonizar o corpo que ela move



A bailarina e coreógrafa portuguesa Vera Mantero no espetáculo uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings (1996), que faz uma crítica do corpo colonizado.

No campo da dança, exemplos desta atitude são os vários projetos multiculturais e interétnicos propagados no final dos anos 1990, quando coreógrafos europeus criaram novas peças para bailarinos “nativos” em vários países africanos: da alemã Suzanne Linke à portuguesa Clara Andermatt. Esses projetos coreográficos, patrocinados com fundos monetários invejáveis e apoios incondicionais de governos europeus, bem como da União Européia, têm o infeliz efeito de manter uma estrutura de criação coreográfica onde as relações de poder repetem modos colonizadores, no sentido mais literal do termo. Esses modos de produção colonizadores não são nada estranhos à dança. Na verdade, e na origem mesmo da tradição da dança teatral européia, esse modo colonialista constitui, define e alisa o chão próprio da dança. A dança teatral existiu apenas porque o chão sobre o qual ela primeiro se fez (se fez enquanto arte-autônoma do corpo disciplinado, domado, submetido, corpo que se move de acordo com as ordens dadas pela voz solitária do coreógrafo) é o chão terraplanado

onde o colonizador se permite mover sem nunca pedir licença e sem tropeçar.

É nesse chão terraplanado pela vontade cega de mover-se sem prestar contas a ninguém, de entrar no movimento pelo movimento, que se torna imperativo pensar hoje em dia, se quisermos entender de que modo a dança teatral pode começar a descolonizar o corpo que ela move, que ela propõe e que ela reproduz.

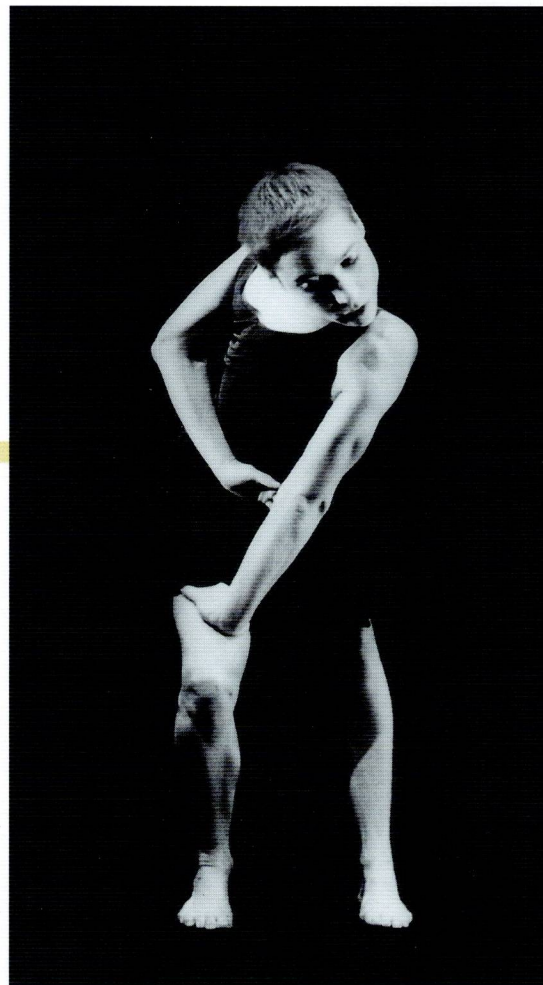
O que trabalhos recentes de dança multicultural – onde a boa intenção dos coreógrafos e agentes governamentais é de todo louvável (e veja-se a extraordinária narrativa que o afro-norte-americano Ralph Lemon faz do seu projeto *Geography*, uma produção envolvendo bailarinos africanos, para entendermos em primeira mão como a questão colonialista extravasa a questão da cor da pele e se apresenta como um modo de produção de realidade, para utilizar a expressão do antropólogo Michael Taussig) – esquecem ou não vislumbram é que a chamada “pós-colonialidade” é um artifício semântico que ofusca aquilo que o filósofo Jacques Derrida lembrou numa palestra há uns três anos, na Austrália: que o colonialismo é uma forma de estrutura social e de pensamento, uma “escritura” insidiosa e ágil predicada em meios de “leitura”, discriminação e opressão de certos fenótipos humanos, sobre os quais fantasias de sadismo e controle são operadas. Esta escritura inclui estratégias de permanente gerenciamento de capitais, fluxos populacionais e bens de consumo – em que o Terceiro Mundo se encontra invariavelmente discriminado e em perpétua desvantagem – e uma reiteração de violências e cenários guerreiros nos quais o supostamente descolonizado se vê uma e outra vez submetido às mesmas lógicas de subjugação e de disciplina que são o chão do projeto colonialista: racismo, fome, guerra, movimento desenfreado, terraplanagem. A recente ocupação do Iraque pelos EUA e Grã-Bretanha fala-nos diretamente desta lógica colonial no centro mesmo da ilusão “pós-”...

Em *Disfigure study* (1991), a coreógrafa Meg Stuart associa dança com performance art.

Mas, e a dança? A dança, por ser um estar-intenso-no-mundo, mesmo participando desta trama, possui um potencial incrível para denunciar esta farsa. A dança pode se pensar enquanto crítica ativa do estado silencioso dos corpos colonizados. Como disse acima, o primeiro passo para este repensar implica um repensar do chão em que o bailarino pisa. Digo isto literalmente, o que quer dizer, para quem dança, corpórea e poeticamente.

Relembremos aquela passagem do livro *The fact of blackness*, onde Frantz Fanon, o psiquiatra martinicano que se tornou guerrilheiro radical na guerra de libertação da Argélia, narra o seu primeiro encontro com a França branca. Fanon chega à metrópole vindo do espaço colonizado, com o desejo de ajudar a França em sua luta de libertação contra o invasor alemão. Encantado com a idéia de urbanidade européia, Fanon tenta entrar no espaço da metrópole pela organização de seu corpo, conforme os moldes daquela figura-tipo da promessa burguesa da civilização capitalista européia: o *flâneur*. Perambulando pelas ruas de Lyon, Fanon tenta participar da coreografia fluida da metrópole. Mas, de repente, um ato de fala deflagra o desastre: “Olha, um preto!” Fanon choca-se com a interpelação racial; a fala opera, literalmente, uma profunda transformação coreográfica; primeiro, Fanon diz-nos que, perante “Olha, um preto!”, é a fisiologia que responde: ele “perde o seu corpo”, o seu corpo se desconjunta, se metamorfoseia, se adensa, se esfumaça. Depois, seu sistema de equilíbrio se desestrutura: Fanon tropeça. Eis que o passeio pela cidade metropolitana, até então liso, passa a revelar insuspeitadas fissuras.

No fascinante livro *The lie of the land*, Paul Carter tenta responder uma pergunta simples: como é possível arte depois do colonialismo? Carter abre um dos capítulos lembrando uma observação de Paul Valéry, este filósofo-poeta que sempre viu na dança o parceiro ideal da filosofia. É no ensaio “Poesia e pensamento abstrato” que Valéry observa de forma quase distraída: “O estado de



espírito de um homem dançando não é o mesmo que o de um homem que avança por um terreno difícil em que executa um levantamento topográfico ou uma pesquisa geológica.” O que Paul Carter nota é que o bailarino precisa, antes de mais nada, de uma terraplanagem violenta do chão que lhe serve de suporte. Sem um chão plano, nada de dança. Mas Fanon mostrou como o chão plano esconde infinitos abismos, tantas armadilhas para corpos que não se enquadram no modelo de movimento que o terreno impõe, na ideologia coreográfica embutida no chão.

Próximo projeto para uma dança crítica do corpo colonizado: auscultar o chão, ouvir seus abismos, encontrar suas falhas, determinar os entulhos onde estão os corpos que a história enterrou sem cuidados. Aqui, penso no trabalho extraordinário que é o espetáculo solo da portuguesa Vera Mantero, *uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings*. Aí, o problema do corpo colonizado como corpo fantasmático da dança aparece claramente; aí, dança-se o problema do equilíbrio no chão nada firme nem liso da história.

André Lepecki é professor-doutor do Departamento de Estudos sobre Performance na New York University. Trabalhou como dramaturgo com a coreógrafa Meg Stuart entre 1992 e 1998. Recentemente, tem criado na área da videoinstalação.

Por uma arte do presente

por **Ana Cecilia Martins**



Luiz Paulo Lima - AJB

A coreógrafa Maguy Marin. Na página ao lado, uma cena do espetáculo *May B*, inspirado em textos de Samuel Beckett.

Assumindo uma luta permanente contra a apatia, a coreógrafa francesa Maguy Marin enxerga a dança como um instrumento prioritariamente político. Provocativa, traz à cena, a cada novo espetáculo, uma intensa comunhão entre idéia e movimento, numa equação que dificilmente resulta em trabalhos de fácil digestão. Aos 52 anos, no comando de sua companhia no Centro Coreográfico Nacional de Rillieux-la-Pape, Marin lança mão da expressão 'arte do presente' para explicar aquilo em que acredita: a dança indiscriminadamente conectada com seu tempo e espaço.

Cria da Mudra, escola de Maurice Béjart (coreógrafo com quem trabalhou nos anos 1970), Maguy Marin deu seu grito de independência em 1978, quando, ao lado de Daniel Ambash, formou seu próprio grupo, o Ballet Théâtre de l'Arche. Mas foi em 1981 que a sua visão artística ganhou projeção internacional, com *May B*, obra alicerçada em textos de Samuel Beckett que evocava elementos do teatro e arquétipos para criar imagens universais. Entre suas incursões no repertório clássico, destaca-se a versão de contornos surrealistas de *Cinderela*, feita para o *Opera* de Lyon na década de 1980, que convertia os personagens em bonecos quase ao estilo do *butô* japonês. Para a coreógrafa, filha de refugiados espanhóis, a experiência serviu para mostrar que sua força criativa era mais forte que o peso da tradição.

Com uma trajetória fortemente marcada por referências teatrais, Marin criou no último ano *Les applaudissements ne se mangent pas*, espetáculo em que aborda a problemática socioeconômica da América Latina e que tem na força gestual seu principal recurso. Nele, a palavra, até então elemento capital de sua linguagem artística, sai de cena. "Há coisas que só mesmo os movimentos podem expressar", sublinha Maguy Marin.

Em entrevista exclusiva à *Gesto*, a coreógrafa francesa Maguy Marin expõe sua devoção à palavra, defendendo uma dança com desdobramentos políticos, resistente à globalização e comprometida com a realidade atual



“Eu não quero que a dança balbucie. Acho o uso da palavra um instrumento que se soma ao gesto e assim multiplica a sua força expressiva”



Cena do espetáculo
Aujourd'hui peut-être,
coreografado por Maguy
Marin em 1996.

GESTO: A palavra tem, em trabalhos seus, como *Points de fuite* (2001), uma presença fundamental. Em cena, muitas vezes, ela ganha a mesma importância dos movimentos e acaba tendo o papel de nortear sentidos. Na sua opinião, o uso da palavra reflete um projeto político, ou se trata de opção artística?

MAGUY MARIN: A palavra exerce um grande poder sobre todo mundo. E todos precisam ter direito à palavra, a dizer o que são, aquilo que querem, a manifestar desacordo. Trata-se de uma questão política crucial. Nos encontros que promovo entre a minha companhia e o público, constato como as pessoas não ousam, como elas acham que não têm esse direito de falar. Os bailarinos por vezes também assumem uma posição de inferioridade, postura que perdura no ambiente da dança e que não vejo em gente de teatro ou das artes plásticas. Como se temessem que a fala traia a verdade do movimento, os bailarinos não afirmam suas posições e deixam-se levar passivamente. Eu não quero que a dança balbucie. Acho o uso da palavra um instrumento que se soma ao gesto e assim multiplica a sua força expressiva.

GESTO: Em *Les applaudissements ne se mangent pas*, seu último trabalho, no entanto, os movimentos tornaram-se o principal recurso expressivo, tirando a palavra do foco. O que motivou essa mudança em sua linguagem cênica?

MAGUY MARIN: As palavras não são capazes de falar tudo. Existem assuntos tão duros que nenhum texto é capaz de expressar. Só mesmo o corpo para manifestar a dor e o sofrimento com toda a força real desses sentimentos. Usamos muito os textos durante o processo de criação desse trabalho, mas quando começamos a chegar mais perto da finalização da obra, tudo ficou tão forte que perdemos a voz. Não tivemos escolha.

GESTO: *Les applaudissements ne se mangent pas* tem como tema principal os problemas socioeconômicos da América Latina. Como foi a escolha dessa abordagem?

MAGUY MARIN: Bem, a América Latina foi o tema da Bienal de Lyon, evento que me encomendou a peça. Eu tenho muitos amigos na Argentina, no Brasil e no Chile e, depois de ler muitas coisas sobre o assunto, percebi que existia muito em comum entre esses países, que depois de todo o processo de colonização ficaram marcados por uma herança triste da exploração européia. Hoje, continuam vivendo sob o poder estrangeiro, mas agora exercido por outros países. Existe na América Latina uma exploração cultural incrivelmente permissiva, forças humanas escravizadas e reprimidas. Suas democracias são ditaduras disfarçadas, controladas pelo sistema econômico neoliberal. Isso me revolta tanto que me recuso a falar do lado festivo, das belezas naturais, da música e dos demais aspectos positivos que todo mundo já conhece. Prefiro alertar para o prejuízo que o neoliberalismo produz nessas populações. E foi no livro de Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina*, que encontrei essa abordagem. Nesta obra, Galeano fala do Fundo Monetário Internacional, que olha as economias latino-americanas como alunos: são aplaudidas quando obedecem (isto é, quando pagam suas dívidas), mas são mantidas submersas na miséria. Não foi uma peça



Maguy em um ensaio: para a coreógrafa, a dança deve ser um instrumento político.

fácil de ser feita, tampouco -. Mas acredito que o meu compromisso não é com o prazer.

GESTO: Essa abordagem de viés social e político é uma constante em seu trabalho. Você acredita que é possível falar desses temas através da dança?

MAGUY MARIN: Não diretamente. Acredito que a dança não pode contar uma história de maneira linear. Mas, no palco, podemos falar sobre poder, sofrimento e exploração de diversas maneiras, colocando em foco a subserviência e construindo, assim, uma posição clara sobre o tema. A dança é um instrumento político, e é preciso que seja usada desta maneira, principalmente hoje em dia. Infelizmente, a dança também está globalizada. Mas, apesar disso, ainda existem resistências, e eu espero ser uma delas.

GESTO: Para explicar a posição que a dança deve ocupar na sociedade você usa a expressão “arte do presente”. Na sua opinião, a dança deve estar necessariamente conectada à realidade?

MAGUY MARIN: A arte que se faz no presente precisa falar do presente. Existe uma arte convencional que adora falar sobre idéias preconcebidas, do passado, da história. Eu prefiro olhar para cada dia, o movimento de hoje. Não sou do tipo que fica esperando um futuro melhor, a chegada ao paraíso, aceitando o sofrimento do presente. Quero mudá-lo agora. Mesmo que isso pareça utópico, é o meu motor.

GESTO: A dança seria então um instrumento de mudança?

MAGUY MARIN: Sim. A dança, assim como a política, reúne pessoas em comunidades que buscam mudanças. O Movimento dos Trabalhadores Sem Terra do Brasil, por exemplo, age nesse sentido. Seus integrantes estão fazendo alguma coisa, agora, pelo melhor. Precisam da terra e a tomam. Essa é a maneira que encontraram de lutar. O presidente Luiz Inácio Lula da Silva é outra pessoa que tem essa atitude ativa frente à injustiça e ao desacordo. A dança, por sua vez, faz par-

te desse movimento de mudança do mundo, gritando pelo melhor agora. Pelo menos, é assim que precisa ser.

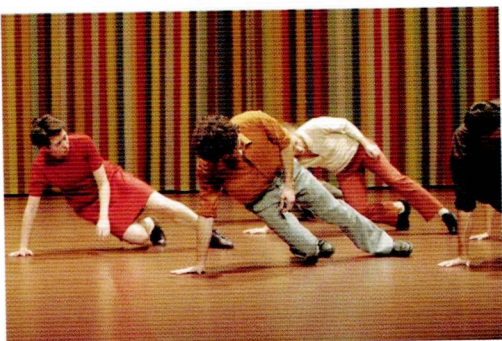
GESTO: Você é filha de espanhóis que emigraram para a França, fugindo do regime franquista, e algumas vezes já declarou ter a sensação de ser uma estrangeira em território francês. Como esta questão das raízes culturais é trabalhada em suas obras?

MAGUY MARIN: Para os que se sentem desenraizados, a relação com o passado é muito diferente do que é para os que se inscrevem no mesmo lugar desde a infância e podem tocar a cada dia, facilmente, suas próprias histórias. Essa distância em relação ao lugar de origem acaba criando uma relação insidiosa com a noção de nacionalismo. Mas se a sensação de desenraizamento pode, de um lado, ser traumática e apavorante, também pode proporcionar uma experiência enriquecedora que liga você a todo o mundo. Assim, criam-se sensibilidades particulares, idéias próprias e posições únicas. Isto é muito rico para a arte.

GESTO: Foi essa necessidade de se ligar com o todo que a motivou a mudar-se em 1998 para La Vilette, em Rillieux-la-Pape (nas proximidades de Lyon), onde moram muitos imigrantes?

MAGUY MARIN: A mudança corresponde a uma necessidade de a companhia se apresentar em um novo contexto, menos informado e prejudicado. Nossas criações coreográficas são capazes de se comunicar com esses moradores que quase não freqüentam teatros, e essa percepção foi fundamental para o grupo. Esse público mais virgem e de certa forma excluído me interessa muito, pois quero, sobretudo, encontrar meios de ligar meu trabalho às pessoas e multiplicar sempre essa relação.

GESTO: Com *May B*, um espetáculo de 1981 baseado em textos de Samuel Beckett, você conseguiu o reconhecimento internacional. A peça continua sendo uma das mais importantes do seu repertório. Ela ainda reflete sua visão sobre a dança?



Aqui e na página ao lado, dois momentos de *Les applaudissements ne se mangent pas*, espetáculo criado para a Bienal de Lyon, em 2002, e cujo tema é a América Latina.

Maguy Marin

MAGUY MARIN: Sem dúvida, *May B* foi um trabalho muito importante para a minha carreira. Eu era uma jovem coreógrafa que queria de alguma maneira unir elementos teatrais a movimentos para falar do homem, achar o ponto de encontro entre a dança e o teatro. Este ainda é hoje o meu interesse, que, no entanto, se manifesta de formas diferentes. Ao longo do tempo fui buscando novos caminhos.

GESTO: A partir daquele momento, com a criação de *May B*, seu trabalho começou a ser apontado como forte elemento inovador, que apresentava ao cenário da dança novos elementos, temas e estéticas. Em algum momento a busca pelo novo foi um objetivo?

MAGUY MARIN: As pessoas procuravam encontrar o novo em minha dança. Da minha parte, eu estava tentando, e ainda estou, criar coisas além do que já trazia na bagagem. Não queria a dança moderna nem a clássica. Procurava me expressar de uma maneira que me fizesse sentir confortável e inteira. Naquela época investia em pesquisas para saber aonde ir. Hoje sei aonde quero ir, mas ainda busco descobrir maneiras para chegar lá.

GESTO: Mesmo sem ser um desejo seu, você acabou tendo algumas experiências no universo clássico, como, por exemplo, quando montou no *Opera de Lyon* uma versão muito particular de *Cinderela*. Sua intenção era desconstruir as peças de repertório?

MAGUY MARIN: Na verdade, naquele momento eu não podia recusar trabalhos. Hoje, faço apenas aquilo em que acredito. Eu estava em uma companhia clássica, cercada de bailarinos clássicos. Então me impus o desafio de criar trabalhos desse gênero, mas de uma forma diferente. Não queria repetir o que já tinha visto milhares de vezes. Hoje percebo que esse tipo de trabalho me afastava muito do meu propósito, pois não me aproximava das pessoas. Não me vejo mais em uma *soirée* entreterendo o público. Além disso, o meu diálogo artístico com ele não necessita de elementos de deslumbramento. Mas foram trabalhos, repito, de desafio. Eu fui testar quem era mais forte: a peça clássica ou eu.

GESTO: E qual foi o resultado desse embate?

MAGUY MARIN: Eu acho que fui mais forte (risos). Fiz o que queria.

GESTO: Hoje, como se dá o processo de criação de um novo espetáculo junto à sua companhia? Existe uma idéia preestabelecida que norteia a origem de cada trabalho?

MAGUY MARIN: Costumo dizer que trabalho como um escultor diante apenas do material, sem ter necessariamente um projeto determinado. É a matéria que guia, o elemento inicial de uma busca pelas possibilidades. Olhar para os bailarinos e para as referências que tenho a minha volta é, na prática, esse primeiro passo. O início é solitário, com estudos, leituras e idéias. Parto então para experiências com improvisações e proposições diversas até que as idéias começam a tomar corpo e forma, começando a adquirir significado e sentido. Trata-se de um laboratório delicado que envolve a escuta, o olhar e o entendimento. Eu me apoio num processo coletivo e, por isso, valorizo o fato de ter bailarinos de diferentes nacionalidades na companhia. Isso nos obriga a responder a linguagens e culturas múltiplas, o que enriquece muito a criação.

GESTO: Além da diversidade de bailarinos, seu trabalho também revela um interesse pela diversidade de linguagens artísticas, além, é claro, de um interesse pelo teatro, uma influência marcante em sua trajetória. Como, na sua obra, são processadas essas diversas referências?

MAGUY MARIN: Gosto das mesclagens e dos intercâmbios. Unir música, teatro, literatura e movimento é a forma que tenho de processar meu trabalho. Gosto muito dessa linguagem multidisciplinar. Na França, já há algum tempo, existem muitos coreógrafos que vêm de outras áreas, como cinema e música, o que abre um grande leque de possibilidades de expressão. Além disso, sinto que a dança precisa recuperar urgentemente o seu lugar no mundo. Assim, surge a necessidade de se confrontar com as pessoas, celebrando a riqueza que existe na diferença e no jogo da criação.

“A dança precisa estar articulada com a sociedade e, para isso, precisa olhar para além de si mesma”



GESTO: Você acredita que esses elementos externos são essenciais para a dança?

MAGUY MARIN: Acho que todas as linguagens artísticas, como a pintura, a literatura e a música, precisam de diálogos externos. No caso da dança, essa troca é imprescindível. Ela é forte e suficiente (sozinha) como linguagem, disto não tenho dúvida. Pode viver isolada, mas não por muito tempo. A dança precisa estar articulada com a sociedade e, para isso, precisa olhar para além de si mesma.

GESTO: A música, nesse contexto, assume uma importância especial no seu processo de criação?

MAGUY MARIN: Ela estimula muito a minha pesquisa. Acho os compositores muito mais livres do que nós, coreógrafos, pois criam sem tantas referências. A música é uma influência muito forte e

gosto muito de escutá-la. Mas também adoro o silêncio.

GESTO: É possível dizer que sua dança é intuitiva?

MAGUY MARIN: Acho que atualmente é muito mais racional. Não uso muito a intuição. Usei muito no passado, mas não mais.

GESTO: Por que não?

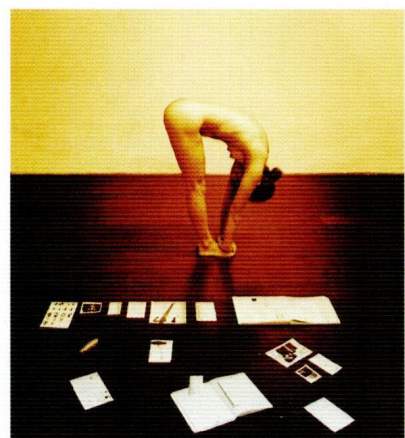
MAGUY MARIN: Não confio mais nela, pois me leva muitas vezes a lugares aonde não quero ir. Assim como quando estou apaixonada, sem usar a cabeça, fico completamente perdida. Hoje gosto mais das certezas.

Ana Cecilia Martins é jornalista.

Sincronia de **criações** e **móvimentos**



Em um mundo globalizado e sobrecarregado de informações, idéias surgem simultaneamente, levando ao questionamento dos limites, no universo da dança contemporânea, entre criação, cópia e plágio



Lucia Helena Zarembo - divulgação

por Roberto Pereira

Festival Dança Brasil, Rio de Janeiro, ano 2002. A bailarina Marcela Levi, da Lia Rodrigues Companhia de Danças, em certo momento do espetáculo, caminha à beira do palco e pergunta à platéia: “Até aqui, tudo bem?” Uma semana depois, o bailarino brasileiro Giovane Aguiar projeta ao fundo, em letras grandes, a seguinte pergunta: “Até aqui, tudo bem?” Ainda na semana seguinte, no espetáculo da bailarina brasileira radicada na França, Denise Namura, pode-se ouvir uma voz em *off*, colocando a questão: “Até aqui, tudo bem?” A partir da constatação de que nenhum deles conhecia o trabalho dos colegas do referido festival, pode-se até imaginar que tivessem assistido ao filme *O ódio*, de Mathieu Kassovitz: nele, há a cena de um homem que, ao cair de um edifício, reflete: “Até aqui, tudo bem.”

Dançar não é executar passos

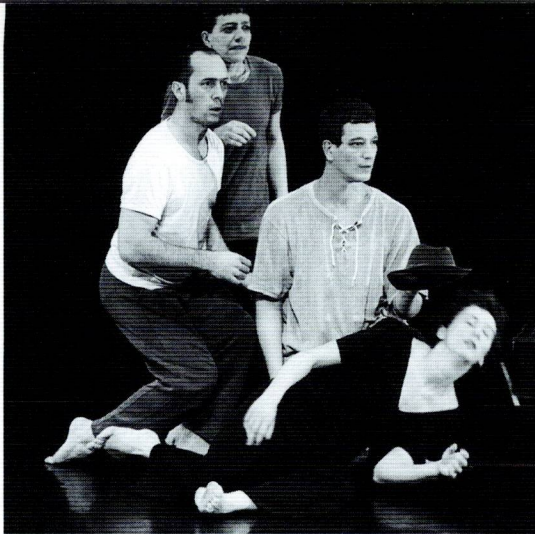
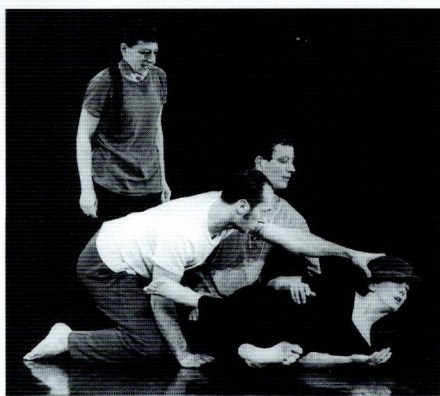
A ocorrência (ou, nesse caso, a recorrência) que se apresenta acima é emblemática de uma questão bastante particular relacionada à arte contemporânea e, conseqüentemente, ao que interessa aqui, à dança contemporânea: a questão da *autoria*. E, para se discutir autoria, noções como *criação* e *cópia* (ou plágio) vêm à tona, de modo inevitável. Se apenas a estética fosse chamada para tratar de tal questão, provavelmente a explicação resvalaria no jogo entre o eterno e o novo, entre o que já se conhece e o que ainda está por ser criado. Mas, tomando a dança como lugar de observação onde esse jogo acontece, talvez a noção de *descoberta* deva ser buscada e, nela, a idéia de encontrar um caminho (possível) para que uma informação ganhe, literalmente, um corpo. Nessa tarefa de inserir aí a noção de descoberta, a ciência passa a ser uma ferramenta que não merece desprezo.

Ainda na Renascença, o *maître* de balé agregava em si três tarefas fundamentais para que esse balé fosse construído tanto como técnica quanto

como estética: ele deveria inventar um passo (ou, como se diria hoje, ele coreografava); deveria buscar um modo para que esse passo pudesse ser aprendido pelos nobres, isto é, *descobrir* como essa nova informação, por ele *criada*, poderia ser transmitida e construída nos corpos dos nobres (e não de bailarinos profissionais, que ainda nem existiam); e, uma vez descoberto esse mecanismo, deveria, por fim, registrar esse passo. Talvez por isso, até o advento da modernidade, técnica e estética de balé eram apenas duas faces de uma mesma moeda, e as informações que transitavam nessa via de mão dupla deveriam ser eficientes para que, alguns séculos mais tarde, pudessem ser barganhadas com um público pagante e anônimo, que deveria “entender” o que ali se passava. Nessa época, então, em pleno Iluminismo, o grande pensador francês da dança Jean-Georges Noverre diria que, para um bailarino personificar a música como seu personagem, por exemplo, não deveria simplesmente usar sobre sua cabeça uma enorme clave de sol, mas encarar o desafio de ser música em seu corpo, *como dança*, e garantir a inteligibilidade disso a seu público. Para tanto, teria sido fundamental que, no passado, aquele professor renascentista tivesse descoberto como sua criação poderia encontrar abrigo no corpo de seus alunos. E, se assim for, há que se pensar, por conseqüência, se o primeiro *plié* foi uma *criação* ou uma *descoberta*: como um facilitador para que se pudesse melhor saltar, por exemplo.

Hubert Godard, professor do Departamento de Dança da Universidade Paris VIII, na França, propõe que, quando uma bailarina executa uma seqüência coreográfica de balé, é possível elencar e nominar os passos ali existentes. Como dançar não é executar passos, também existe nessa seqüência alguma coisa que escapa à descrição ou à nomenclatura: o modo como a bailarina executa o que há entre um passo e outro faz com que sua dança ganhe seu colorido próprio, que pode até ser pensado como sua parcela de autoria naquela dança.

Acima e na página ao lado, cenas do espetáculo *Formas breves*, da Lia Rodrigues Companhia de Danças.



fotos de Jean Gros-Abadie - divulgação

Quanto à dança contemporânea, por sua vez, pode-se dizer, talvez, que esse “entre passos”, ou, como Hubert Godard sugere, que esses “passos de ligação” sejam sua matéria-prima por excelência, o que faz esgarçar em qualidades ainda mais falíveis o que se refere à vontade de descrever ou nominar os movimentos. Mesmo assim, a viabilidade de se reproduzirem esses movimentos, e também o que os envolve cenicamente, como o uso da trilha sonora, dos figurinos e cenários, por exemplo, continua lá, para qualquer um que os observa ou os vivencia. Reproduzir, aqui, pode tanto atravessar a idéia de copiar quanto a idéia de usar um desses movimentos como possibilidade para a criação de algo novo, para a criação de algo a partir daquilo já produzido, já existente. Como o primeiro *plié*.

Plágio e ‘evolução convergente’

Quando esses movimentos, ou essa dança (contemporânea), passam a pertencer a uma ampla rede de comunicação (na dança, hoje, os vídeos, os festivais internacionais e até mesmo a Internet são exemplos importantes), passam também a se mesclar com todas as outras informações que os cercam. Passam a pertencer ao mundo, e resta a eles a sorte de encontrar algum abrigo para continuarem existindo. Ou, como a ciência da comunicação diria: encontrar um *canal*, ou canais eficientes, para que possam se reproduzir. Nesse caso, noções envelhecidas como *emissor* e *receptor* são praticamente banidas: o que importa é por onde a informação passa, e se ela encontra ambiente fértil para continuar a ser reproduzida e sempre transformada. Assim, torna-se menos possível a detecção precisa de seu lugar de origem e seu destino. Como o corpo é um dos canais mais férteis onde informações as mais diversas e entranhadas coabitam, este corpo, quando dança, multiplica sua habilidade de ser canal, de ser mídia. E o que importa, então, não é mais sua habilidade em ser apenas emissor. E não mais apenas autor, portanto.

Para o filósofo e cientista Daniel Dennett, a linguagem é o “principal meio de transmissão cultural, criando a *infosfera*, onde ocorre a evolução cultural”. Nesse lugar impregnado de informações que se reorganizam mutuamente, em um processo que as ciências cognitivas denominariam *replicação*, há que se levar em conta a impossibilidade de se assegurar o destino de cada informação: para onde ela vai e como é transformada. Essa *infosfera* é, portanto, lugar de contaminação cultural. E para tal contaminação ainda não existe um antivírus eficiente que assegure seu mapeamento ou sua capacidade de alastramento. Nesse lugar efervescente, onde informações são compartilhadas por culturas as mais diversas simultaneamente, a tarefa de se encontrar o autor, ou o início de cada informação, é quase insana. E cada obra, portanto, para se falar em arte, torna-se também mais um pedaço dessa evolução cultural. Torna-se criação e descoberta, ao mesmo tempo.

Assim, dentro desse *pool* de informações, Dennett ainda ressalta a dificuldade de se distinguir *plágio* (ou o que ele também chama de “empréstimo

Informações podem, e devem, ser compartilhadas: enquanto a cópia referencial é criativa, muitas vezes usando o que já existe como citação, o plágio parte do que já existe mas não inova

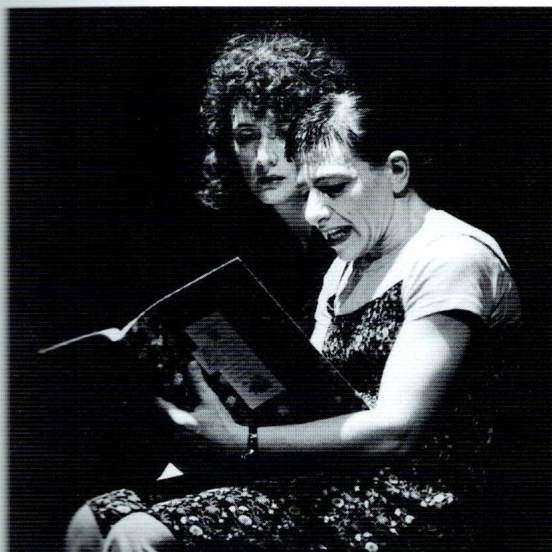
respeitoso”) de “evolução convergente”. No primeiro caso, há que se tomar a idéia simples de plágio e, daí, levar em conta toda a perda (ou uma certa transformação negativa?) de informação que ocorre em um processo de cópia (como fotocópias de fotocópias). No plágio, não se parte do que já existe para avançar a um outro lugar. Ao contrário, fica claramente perceptível que se trata apenas de cópia e que se permanece de forma borrada na informação matriz. Mas há que se pensar, também, em uma cópia explícita, assumida, como uma tentativa de se produzir algo *a partir* do que se copia, quase como uma citação. Na dança, como o corpo necessita de tempo para que uma informação possa nele se inscrever, os dois modos de se tratar essa cópia podem enfrentar obstáculos bastante consideráveis. O alastramento no Brasil da técnica (e estética) de contato-improvisação é, aqui, um bom exemplo.

A eterna invenção da roda

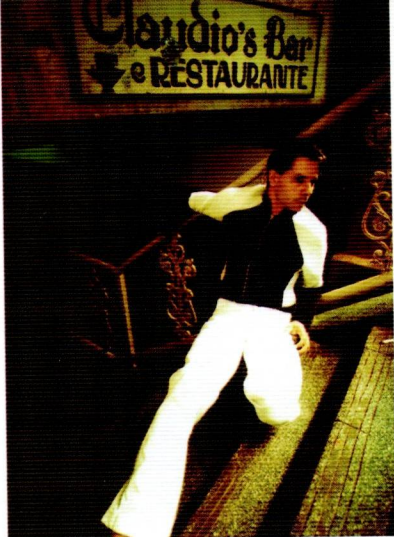
Quanto à “evolução convergente” da qual fala Dennett, é necessário lembrar que, uma vez submerso nessa *infosfera*, o mundo compartilha informações que são sempre transformadas, tingidas por cada cultura, por cada indivíduo. Ou também: uma vez no mundo, essas informações lutam para garantir sua força de sobrevivência, infestando mentes. Assim, torna-se natural levar em conta, nesse compartilhamento, que necessidades, indagações, pesquisas ou projetos de lugares os mais diversos e distantes no mundo, mas pertencentes ao mesmo momento histórico, apresentem semelhanças. Jean Baudrillard, a seu modo, também toca nesse ponto: “Alguns pensamentos podem nascer simultaneamente de vários cérebros (...). Ou haveria deslizamento de idéias no interior de um mesmo cérebro partilhado por algumas pessoas em um dado momento – como a floresta de 40 mil árvores no norte do Canadá, ligadas entre si e constituindo um único e imenso ser orgânico? Em todo caso, nada é mais perturbador que um pensamento desses, enunciado por outra pessoa no momento em que acabou de surgir em sua cabeça. Como o eco antecipado de uma música ouvida em surdina, em uma gravação, antes mesmo que ela se inicie.”

Em 1938, a mestra Nina Verchinina tentou, sem êxito, ter aulas com uma outra mestra, Martha Graham. Esta última, sabiamente, notou em sua colega a mesma sede de descobrir novas possibilidades corporais em uma nova dança, que seria chamada mais tarde de moderna. Aconselhou, assim, que Verchinina seguisse sozinha sua trilha de descobertas e que não pegasse nenhum atalho em sua trilha que vinha sendo também aberta. Em comum, entre Graham e Verchinina, a mesma necessidade de encontrar novos canais para que as novas informações (modernas) pudessem ganhar trânsito livre. Necessidades convergentes, simultâneas. Caminhos diversos, lugares distantes.

Quem assistiu à primeira apresentação de Pina Bausch no Brasil, em 1982, talvez se lembre de um Theatro Municipal do Rio de Janeiro semivazio. Talvez



Acima e na página ao lado, espetáculo *Aller-retour simple*, dos coreógrafos Denise Namura e Michael Bugdahn (Cie. À Fleur de Peau).



fotos de Dalton Camargos - divulgação

se lembre também de sua recepção oito anos mais tarde, durante a sua participação no festival Carlton Dance, deixando um forte rastro de dança-teatro para trás. Se no primeiro momento a informação bauchiana não foi capaz de se reproduzir por aqui, ou, ao contrário, se o ambiente aqui configurado ainda não era capaz de reter essa nova idéia de dança, mais tarde precisou-se entender como (e por quê) essa informação produziria tantos ecos. Estes mesmos ecos poderiam ser ouvidos também a partir do ruído que companhias como a de Wim Vandekeybus e a La La La Human Steps fizeram em terras brasileiras, na mesma época. Se ecos eram cópias, ou apenas o reconhecimento de que ali residia um modo eficiente para veicular informações novas e compartilhadas entre mundos tão distantes (Europa e Brasil), a questão permanece. Nesse

Giovane Aguiar em Vertigem, baseado no livro Seis propostas para o próximo milênio, de Italo Calvino.



último sentido, se ali já havia uma descoberta, para que *descobrir* novamente? Haveria a necessidade de, a partir dela, *criar* algo novo?

Daniel Dennett afirma que seria uma perda de tempo enorme se, a cada necessidade que se apresentasse, a roda tivesse que ser novamente descoberta (ou inventada). Haveria também a inviabilidade óbvia de se pagarem os devidos direitos autorais para seu inventor. Em dança, o modo como cada movimento encontra seu lugar no corpo e na cena pode ser, em um momento, descoberta, em outro, criação e, num outro ainda, plágio. Mas tudo isso pode acontecer aqui ou ali, no vizinho, ao mesmo tempo. E a informação da roda, para poupar tempo, pode e sobretudo *deve* ser compartilhada. Assim como o *plié* na dança ou aqueles passos do inventor renascentista.

Roberto Pereira é doutor em comunicação e semiótica pela PUC/SP, mestre em filosofia pela Universidade de Viena, Áustria, diretor da faculdade de dança da UniverCidade/RJ, crítico de dança do Jornal do Brasil e curador do festival Panorama RIOARTE de Dança.

Gesto fez a seguinte pergunta a seis coreógrafos brasileiros: como explicar as recorrências e semelhanças apresentadas nas criações coreográficas contemporâneas? Veja as respostas.

Paulo Caldas (Stacatto Dança Contemporânea): “Esta é uma questão complexa. Existe o que poderíamos chamar de sincronicidade, há referências inconscientes e até um certo ‘espírito da época’. É uma questão difícil. O fato é que as informações estão aí, disponíveis, e a partir delas se podem fazer articulações próximas. Alguém pode ter visto uma imagem, ter esbarrado em uma informação, e usar essas referências de maneira absolutamente inconsciente. Mas a questão é escorregadia. Há de tudo, inclusive apropriações – que podem ser tecnicamente sofisticadas ou não.”

Márcia Milhazes (Márcia Milhazes Dança Contemporânea): “Artistas, mesmo vivendo em países diferentes, podem se parecer em essência – na maneira de se verem ou de verem o outro e a cultura. Há, também, os que constroem suas obras tendo outros artistas como referência, partindo das questões e idéias por eles apresentadas. Isso é legítimo, desde que essa influência seja apenas inspiradora. Filtrar essa referência a partir da sua própria visão e identidade exige do coreógrafo um exercício diário. Esse é um corpo-a-corpo muitas vezes doloroso, mas intensamente criativo. Porém, é absolutamente necessário esse processo de construção artesanal para que uma obra tenha a marca da autoria. O verdadeiro artista sempre persegue a identidade; quando vemos a cópia pela cópia, já não estamos falando de artistas.”

Giovane Aguiar (Usina – Centro de Pesquisa do Movimento): “Acredito que o

coreógrafo é um instrumento a serviço de uma criação, assim como o dançarino, os técnicos, a platéia e todos os envolvidos. Não creio que um espetáculo pertença inteiramente a alguém. Prefiro pensar em termos de colaboração: todos colaboramos para que algo seja revelado. Até mesmo os movimentos e técnicas na dança seguem uma tendência. Portanto, não acho que essas coincidências tenham a ver com o fato de que temos mais informação do que na década passada. Ao meu ver, isso está mais ligado à fonte de inspiração, que é o ser humano. Somos por demais repetitivos! Nada é inteiramente de ninguém! Para mim, artistas são ladrões, artistas roubam. O que não tem nada a ver com copiar! Se um dançarino faz um salto em uma improvisação (que ele talvez tenha visto outra pessoa fazer), e esse movimento é pescado pelo coreógrafo, ele passa a ser dono disso? Ou o dono legítimo é o dançarino?”

Michael Bugdahn e Denise Namura (Cie. À Fleur de Peau): “As coincidências são puras coincidências, em certos casos. Mas também são um reflexo das necessidades de expressão e das experiências cotidianas dos criadores em cada época. Afinal, é a partir das nossas referências e vivências no mundo que nasce a inspiração artística. Com os meios de comunicação evoluindo na velocidade atual, tudo está mais acessível e mais próximo. Mas também constatamos que os autores de lugares mais isolados obtêm um resultado artístico mais original e autêntico do que

os que estão no circuito reconhecido pela mídia e pelas instituições. Com tantas informações e influências, alguns autores perdem a noção do essencial para o mundo e para eles mesmos.”

João Saldanha (Atelier de Coreografia): “Na dança brasileira, sobretudo nos últimos dez anos, vejo uma grande influência das danças belga e francesa. Há, sem dúvida, muitas influências. A questão é como tratar essa informação com propriedade, personalidade e autenticidade. Hoje, são raros os coreógrafos que possuem realmente uma assinatura. Por outro lado, há muitos coreógrafos novos. Vejo neles uma busca autêntica, e seria injusto julgá-los por seu primeiro ou segundo trabalho. Há uma certa imaturidade: as cabeças estão abarrotadas de informações, mas ainda não há uma vivência sólida para trabalhá-las com propriedade.”

Lia Rodrigues (Lia Rodrigues Companhia de Danças): “Hoje as possibilidades de comunicação e trocas de informações são intensas e ocorrem de inúmeras formas. Uma idéia, um filme, um jeito de se vestir, uma música, um *slogan*, um tipo de comida, uma coreografia podem estar sendo absorvidos por milhares de pessoas em lugares muito diversos e distantes uns dos outros. Talvez a autoria esteja na forma como se organizam as idéias. No caso dos coreógrafos/criadores, como se organizam as idéias e os movimentos.”
(Depoimentos a Gustavo de Oliveira)

Arte **posta a nu**

Ao analisar a dança exótica contemporânea nos Estados Unidos, a antropóloga e crítica americana Judith Lynne Hanna afirma o valor estético do *strip-tease* e o exalta como um necessário e transgressor tipo de poesia sexual

por **Judith Lynne Hanna**

fotos de **Chris Dame**

O que vem a ser a dança exótica americana (também chamada de dança erótica, *strip-tease*, *titty bar*, *topless*, *nude*, *table*, *couch*, *lap*, *go-go* e “dança de clube de cavalheiros”)? E por que tantos governos regionais tentaram acabar com ela? Vista por muitos como um prelúdio à prostituição, a dança exótica é uma forma de penetração visual: é dança, fantasia, arte e teatro. Embora o termo “dança” tenha muitas definições, como dançarina e antropóloga considero apropriadamente abrangente o seguinte conceito: a dança é composta de seqüências objetivas (com a escolha individual e o aprendizado social desempenhando um papel), intencionalmente ritmadas e culturalmente influenciadas por movimentos corporais não-verbais, na maioria das vezes diferentes das atividades motoras comuns. O movimento (no tempo, no espaço e com gasto de energia ou esforço) tem valor inerente e “estético” (as noções de adequação e competência dadas pela cultura do dançarino) e potencial simbólico.

No cabaré, ensinamentos do clássico

A dança exótica contemporânea atende a esses critérios. Executada por uma companhia informal em um cabaré, é uma diversão adulta, por definição picante, revelando mais do corpo e de seus movimentos do que o habitualmente visto em público. O clímax é um *strip-tease* até o nu final, transmitindo mensagens como erotismo, natureza, saúde, simplicidade, sinceridade, beleza do corpo como forma de arte, como bênção de Deus, digno de contemplação, inocência, independência, fortalecimento, igualdade de gêneros, desmistificação do corpo natural, *status* do corpo bem-cuidado. É paródia de afirmação e humanidade (sem instigar ao crime ou à degradação da mulher). Os movimentos da dança exótica executados com saltos altos derivam da dança

popular, dos espetáculos da Broadway, de vídeos, do jazz e do *hip hop*, dos movimentos das torcidas organizadas e da ginástica.

De início, a dançarina apresenta-se ao público como um todo, para divertir e se mostrar, como um anúncio da segunda parte do *show*. Ela surge vestida, simbolizando a norma social. Transgredindo essa norma ao longo de uma ou duas músicas, despe-se pausadamente até a nudez, que é o clímax erótico, como um arremate. Em seguida, dirige-se a um espectador em particular, junto às mesas ou no bar. A proximidade da dançarina e um eventual toque no cliente transmitem especial interesse e desejo, criando o clima para que ela seja remunerada em dinheiro, em troca daquela comunicação efetiva. O erotismo é a transfiguração da sexualidade, uma metáfora, um tipo de simulação e de intimidade forjada. A dançarina cria um poema sexual com seus movimentos, destacando mãos, cabelos, olhos, seios, nádegas, quadris e pernas em ritmos de atividade sexual culturalmente definidos para criar a fantasia. A dança exótica é arte no sentido da exigência de habilidade – adquirida com a experiência, o estudo ou a observação –, imaginação criativa e comunicação. O aprendizado dessa habilidade (ou o talento cultivado) em dança exótica, como em outras formas de dança, se dá por intermédio da orientação ou do exemplo de um professor, bem como pela prática orientada e pelo treinamento. Muitas dançarinas de cabaré exercitam-se em outras formas, como o balé clássico, a dança moderna, o jazz, o sapateado e a “discoteca”, bem como utilizam a experiência da ginástica e das coreografias de animação de torcidas. Às dançarinas exóticas é necessária, também, uma inteligência interativa: elas aprendem a calcular os efeitos da sua dança, a compreender os clientes e a corresponder aos sinais de aprovação, que orientam sua improvisação artística e apresentação

*Visto por muitos americanos
como um prelúdio à prostituição,
o strip-tease engloba dança,
arte e teatro.*



A dançarina cria uma poética sexual com seus movimentos: baseando-se na reação e na observação do público, forja intimidades e fantasias.



oferecendo uma noção de proximidade e utilizando estratégias de monotonia e repetição. O mesmo se deu com sua sucessora, a arte da *performance*. Produto das representações dramáticas dadaístas do início do século XX, a *performance* se desenvolveu em Nova York a partir do final dos anos 1970; era uma arte de monólogos melancólicos, mais tarde diálogos, em que homens e mulheres contavam histórias pessoais ou histórias sobre questões sociais e políticas da época, com palavras, movimento, música e vestuário.

Dança do ventre versus espartilho

Críticos de dança e acadêmicos reconhecem o valor artístico e a influência do exótico em outras formas de dança e arte. Jerome Robbins, por exemplo, dirigiu e coreografou na Broadway, em 1959, o espetáculo *Gypsy*, baseado na vida da *stripper* Gypsy Rose Lee, com sucessivas remontagens desde então. O dançarino moderno Mark Morris criou uma coreografia intitulada *Strip-tease*. O renomado George Balanchine, fundador do New York City Ballet, freqüentou o clube noturno Crazy Horse de Paris, o que o inspirou a apresentar uma dançarina de *strip-tease* na coreografia *Slaughter on Tenth Avenue*, no musical da Broadway *On your toes*. O astro da Broadway Bob Fosse produziu versões de dança exótica em musicais e no filme *All that jazz*. Jawolle Willa Jo Zollar, líder da companhia Urban Bush Women, não esconde a influência que recebeu de *strippers* que viu na infância. Madonna e o seu coro de *backing vocals* usam movimentos típicos dos clubes de *strip-tease*. Desde o ano 2000, um novo estilo de dança – conhecido (em inglês) como *booty* e baseado nos saltos altos da dança exótica e em movimentos de flexão e vibração das nádegas – tomou de assalto as boates de Nova York e foi popularizado pela MTV americana em *booty videos*. Profissionais da

dança exótica aparecem nos vídeos desde os anos 1980, já que as lindas modelos preferidas pelos produtores não sabem muito bem se mexer. A coreógrafa Fatima, que tem entre seus clientes Michael Jackson, freqüenta clubes de *strip-tease* para atualizar movimentos que transmitem ao artista a expressão da sexualidade.

Embora se possa argumentar que a dança exótica é diversão, e não arte, não há uma clara demarcação entre as duas categorias. Balanchine considerava seu dever divertir suas platéias, fossem elas de neófitos ou de conhecedores. Marcação teatral enquadram a dança exótica. Clubes têm entrada para um espaço reservado, afastado do grande público. As dançarinas apresentam-se em um palco elevado, com uma luz especial que ajuda a criar uma atmosfera quente e romântica, realçando a apresentação. Um sistema de som especial transmite música e falas de um apresentador ou disc-jóquei. Como em grandes teatros ou em restaurantes do Oriente Médio, mesas e cadeiras podem ser trazidas para as áreas em que as dançarinas se apresentam. Um setor separado funciona como camarim para antes e depois da apresentação. As dançarinas recebem uma remuneração. “Porteiros” (leões-de-chácara) instalam os clientes, respondem perguntas e garantem um comportamento adequado. Como em vários centros culturais, os clubes muitas vezes têm uma sala *vip* para convidados que pagam por ambiente e atenção especiais. Um indício do reconhecimento dos clubes de dança exótica pelo teatro é que estudantes os tomam como tema, em teses de doutorado nos departamentos de teatro das universidades, e são aceitos. Além disso, também o respeitado jornal de teatro *The Drama Review* publica freqüentes artigos sobre a dança exótica.

A história da dança exótica remonta à paródia teatral de 1866, *The black crook*, e a uma revista feminina, *Lydia Thompson and her British Blondes*, que abriram caminho para o teatro de



revista americano. A dança do Oriente Médio (conhecida como dança do ventre), apresentada publicamente nos Estados Unidos em 1893, na *Chicago World's Columbian Exposition*, foi o passo seguinte na evolução. Naquela época as mulheres americanas eram firmemente contidas em espartilhos e dançavam rigidamente, se tanto. A dança do ventre, com suas roupas leves e movimentos de quadris e ombros, escandalizou os espectadores. Contudo, a ameaça da “sexualidade” foi amenizada, por serem exóticas as dançarinas, vistas como um “outro” etnológico.

Teses sobre os ‘clubes de cavalheiros’

O *strip-tease* (sua primeira geração é de 1918 a 1945) surgiu quando a acidental nudez completa da dançarina Hinda Wassau, durante uma apresentação de *shimmy*, provocou uma reação tão positiva do público que ela a incorporou às apresentações. Em 1937, os irmãos Minsky, donos de teatros, convenceram o Departamento de Imigração americano a determinar que o “*strip-tease* é uma arte americana”, impedindo que fosse praticado por estrangeiras nos Estados Unidos! Quando a televisão conquistou a atenção do público, diminuiu o interesse pelas grandes produções de *strip-tease*. As grandes orquestras foram transformadas em pequenas bandas, as bandas se transformaram em *jukeboxes*, e as coreografias elaboradas e as cenas de *strip-tease* provocantes se transformaram em uma nudez mais plena, com ostentação explícita e gráfica. Mas o burlesco clássico sobrevive no Exotic World Museum e em apresentações *retrô* de pelo menos 20 grupos em todo o país. Reproduz-se também como dança exótica contemporânea em grandes e bem administrados “clubes de cavalheiros”, e em novas versões de treinamento sensual da ginástica.

Nos últimos 20 anos, surgiram “clubes de cavalheiros” de alto nível, administrados por homens de negócios. Há aproximadamente 3.000 clubes nos

Estados Unidos, uma feira de negócios nacional todos os anos e várias organizações de dança exótica e publicações especializadas. Estima-se que essa indústria movimente um bilhão de dólares. O faturamento anual de cada clube freqüentemente supera os 500 mil dólares, e os clubes pagam altos impostos ao governo. Há clubes de dança exótica na bolsa Nasdaq. É comum, também, que homens e mulheres de negócios levem clientes aos clubes, para o fechamento de acordos financeiros.

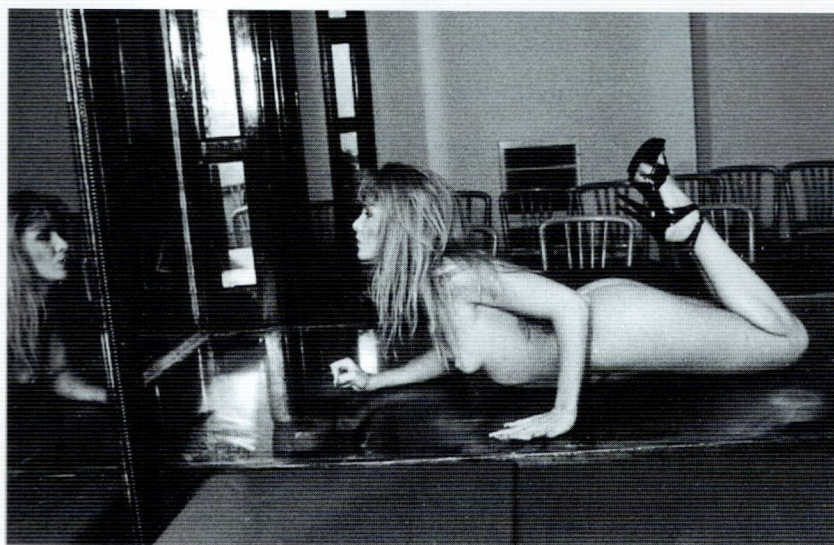
A dança exótica oferece novos valores, socialmente redentores, para dançarinas e clientes: aproximadamente um terço das dançarinas estuda e cursa universidade com renda própria e horários flexíveis. Mulheres solteiras, mães solteiras e mulheres casadas dançam, todas realizando um trabalho artístico. Ex-dançarinas escreveram teses de doutorado sobre os “clubes de cavalheiros”, desmontando equívocos quanto à dança exótica e ajudando na difícil tarefa de acabar com o estigma. Dançarinas exóticas funcionam como uma terapia genérica para clientes que buscam um ouvinte para seus problemas. Podem ajudar os homens a desempenhar seus papéis conjugais, sugerindo fantasias. Uma pesquisa conduzida por Peter S. Statts, da Divisão de Medicina da Dor da Johns Hopkins University (relatada no encontro da American Pain Society em outubro de 1999), revelou que a criação de fantasias sexuais prazerosas aumenta a tolerância à dor, melhora o humor e reduz as preocupações e a tensão, estimulando a sensação de bem-estar dos participantes.

Os clientes variam em idade, renda, profissão, etnia, religião e motivação para freqüentar os clubes. Alguns são solitários, infelizes, envergonhados, ou não conseguem estabelecer relacionamentos, e buscam ouvintes “compreensivos” e/ou a atenção de mulheres atraentes, talvez como a esposa foi um dia. Alguns homens sentem-se mais seguros com dançarinas exóticas, vistas como “vulneráveis” em sua nudez, não competi-

A *stripper* precisa calcular os efeitos de sua dança, para orientar sua improvisação artística de acordo com a aprovação do cliente. A constante evolução da dança erótica influencia muitos cantores e dançarinos da música *pop* americana

pessoal. Do ponto de vista criativo, elas colocam sua marca própria no que aprenderam à medida que controlam artisticamente a provocação, o desvelar das roupas e do corpo, a forma e a qualidade dos movimentos, o espaço entre elas e os clientes e a utilização de toques não-sexuais.

As dançarinas exóticas criam suas exhibições de acordo com a música escolhida por elas ou pelo disc-jóquei. Elas podem interpretar criativamente uma coreografia criada por outra pessoa, e costumam improvisar, respondendo a seu estado de espírito próprio, à música e, o mais importante, às reações



dos clientes. Como há uma disputa de mercado, a criatividade na dança exótica é determinada pelo que agrada aos homens. Se uma dançarina oferece novidades, as outras terão que atrair a atenção, sendo ainda mais especiais. Concursos em clubes masculinos para escolher o que há de mais inovador, a chance de se apresentar, o treinamento físico, a excitação narcisista e exibicionista e a fantasia de ser a mulher mais bonita do mundo também estimulam a criatividade.

A estética da dança exótica está centrada na

aparência física (forma e tonicidade do corpo, cabelo, maquiagem); na roupa (distinção); no movimento – sensual, flexível, ardente, sedutor, andar e postura graciosos, equilíbrio sobre saltos altos, rebolado, volteios e frêmitos padronizados (movimentos pélvicos, rotações e vibração do torso); transições suaves entre movimentos e posições, seja de bruços, de joelhos, de pé ou no habitual mastro utilizado para movimentos de ginástica; variedade, utilização equilibrada do palco e interpretação da música. Ou no estilo pessoal (criatividade, comunicação personalizada com a platéia, sorriso, contato visual e carisma). Os concursos de dança exótica e as gorjetas (para a dançarina que se apresenta como que para um cliente específico) são formas de reconhecimento de qualidade. Como nos balés, a dança exótica tem competições locais e nacionais, bem como prêmios que são um reconhecimento para as melhores (como, por exemplo, as competições e os desfiles *Miss Nude World* e *Ponderosa Sun Clubs Nudes-a-Poppin*).

Segundo muitos estudiosos, na hierarquia social estética da dança nos Estados Unidos, o clássico está no ápice e a dança exótica, no nadir; respectivamente, o “ponto alto” (arte de elite) e o “ponto baixo” (arte popular). Há um *continuum*. Também há um trânsito (dançarinas se transferindo de uma dança para outra ou misturando e tomando de empréstimo características da outra). Deve-se notar que em certa época o balé era uma arte menor, de má reputação, e os clientes do sexo masculino concentravam-se na anatomia feminina, tentando olhar por baixo dos saíotes das dançarinas. Fruto de uma revolta contra o balé clássico, também a dança moderna, inicialmente considerada escandalosa, é hoje vista como “arte maior”. Do mesmo modo foi alvo de críticas a forma pós-moderna, uma novidade dos anos 1960 que derrubou conceitos tradicionais do que deveria ser a dança, bem como as fronteiras entre arte e experiência de vida,

Constantemente controlados pelos bons costumes, os clubes de dança exótica geram empregos e pagam altos impostos. Sobretudo, expõem muitas das contradições sociais americanas

tivas e que também não os julgam. Eles buscam um refúgio, um lugar para descansar, relaxar e obter diversão. Alguns querem apenas ver – e/ou fantasiar – uma grande variedade de mulheres, permanecendo fiéis a uma única. Observar e criar fantasias com dançarinas exóticas, ou receber sugestões sobre como satisfazer uma mulher, pode ajudar a salvar um casamento. Um homem pode sentir-se másculo e dominador quando paga por uma apresentação, sem precisar se relacionar com a mulher, arriscando-se a fracassar. O ambiente agradável dos estabelecimentos de alto nível propicia muitos acordos comerciais. Festas de solteiros celebram e educam o noivo. Machos encontram a identidade masculina, os laços e a dominação por intermédio da fantasia. Muitos homens, e um número crescente de mulheres que freqüentam os clubes, buscam prazer estético na beleza e na graça do corpo feminino nu.

Preconceitos feministas e religiosos

Mas algumas localidades nos Estados Unidos, baseadas nas posturas religiosas de seus integrantes, assim como certas feministas e outros menos informados, atacam a dança exótica, alegando crime, desvalorização do imóvel e doença. Os governos não podem proibi-la, pois é protegida pela Primeira Emenda da Constituição dos Estados Unidos (liberdade de expressão), mas, com base em supostos efeitos perniciosos, aprovam leis tentando fechar clubes e impedir a abertura de outros.

Contudo, os estudos dos efeitos negativos alegados no passado por certas localidades para justificar interdições mostram-se hoje claramente não científicos, podendo ser contestados quanto a sua qualidade e relevância. Leis hostis determinam regras de zoneamento, licenciamento de dançarinas, de clubes e de gerentes, horários de funcionamento, percentual de desnudamento do corpo, tipos possíveis de exotismo, permissão para que as dançarinas

toquem em si mesmas e nos espectadores, visibilidade da dança no palco e fora dele (junto à mesa de um cliente), iluminação do clube, distância entre a dançarina e o cliente e forma de pagamento das gratificações. O grau de controle sobre os clubes de dança exótica depende da venda ou não de bebidas alcoólicas. Os governos também autorizam incursões policiais, operações de busca, e estabelecem penas rígidas para a violação das regras.

O clímax da nudez e as liberdades civis

Na base desses ataques à dança exótica está o conflito cultural americano entre política pública e moralidade, livre expressão, sociedade patriarcal, os papéis dos gêneros, desejo, confusão entre fantasia sexual e sexo. O fato de o corpo humano ser o instrumento utilizado tanto na dança quanto no sexo desde sempre fez com que a dança fosse, aos olhos de muitos, suspeita ou imoral. Os adversários da sexualidade, não podendo atacar a nudez e a sensualidade nos grandes palcos, na televisão e no cinema, escolhem como alvo os clubes de dança exótica, um para-raios para o medo da mudança.

O clímax da nudez completa das dançarinas exóticas algumas vezes leva a prisões, a acusações judiciais, ao fechamento de clubes e a ações de defesa na Justiça. Esse ataque à dança exótica sai caro para quem paga impostos, para os envolvidos profissionalmente (dançarinas, equipe e proprietários de clubes, fornecedores de alimentos e bebidas para os clubes) e para as liberdades civis de todos. (Tradução de Alexandre Martins)

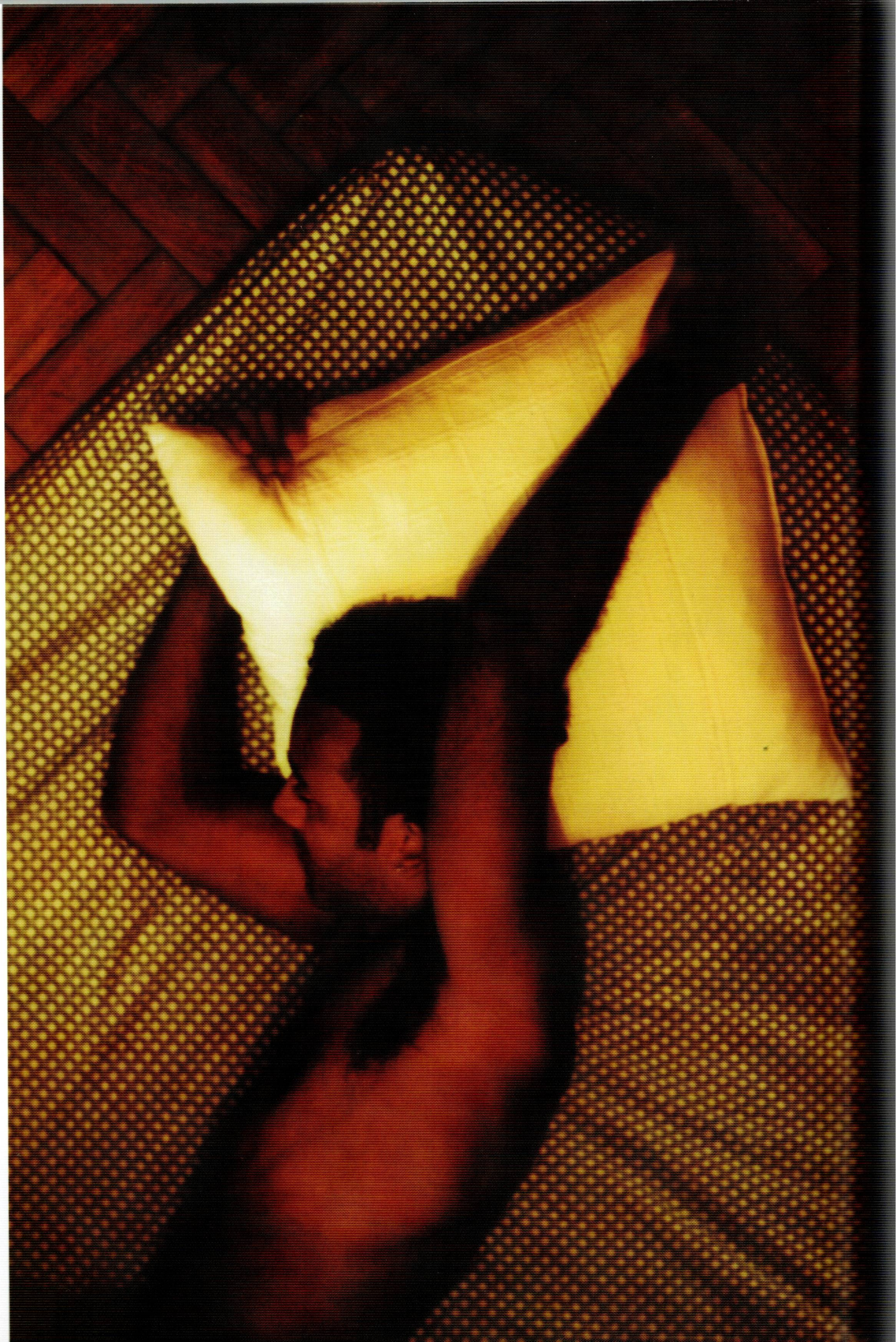
Judith Lynne Hanna é Ph.D. em antropologia pela Universidade de Colúmbia, EUA, além de pesquisadora sênior do Departamento de Dança da Universidade de Maryland, crítica de dança, especialista judicial em comunicação não-verbal, professora de dança e estudante de vários tipos de dança. É autora de diversos livros, entre eles *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo* (Rocco, 1999).

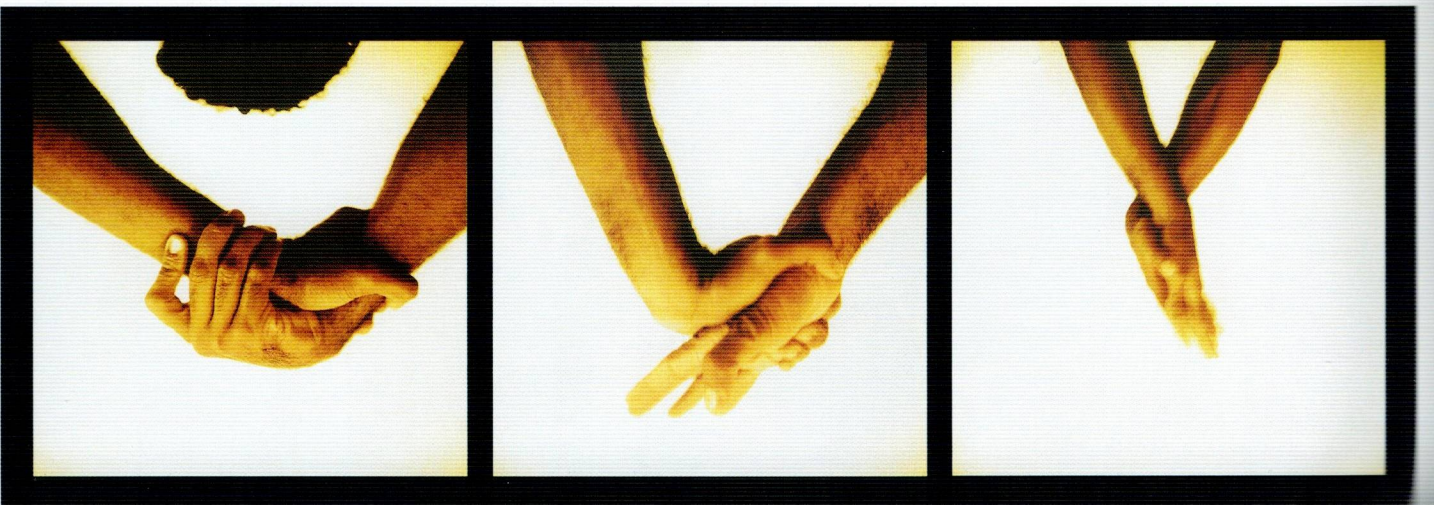


A mística do gesto cotidiano

Bruno Veiga

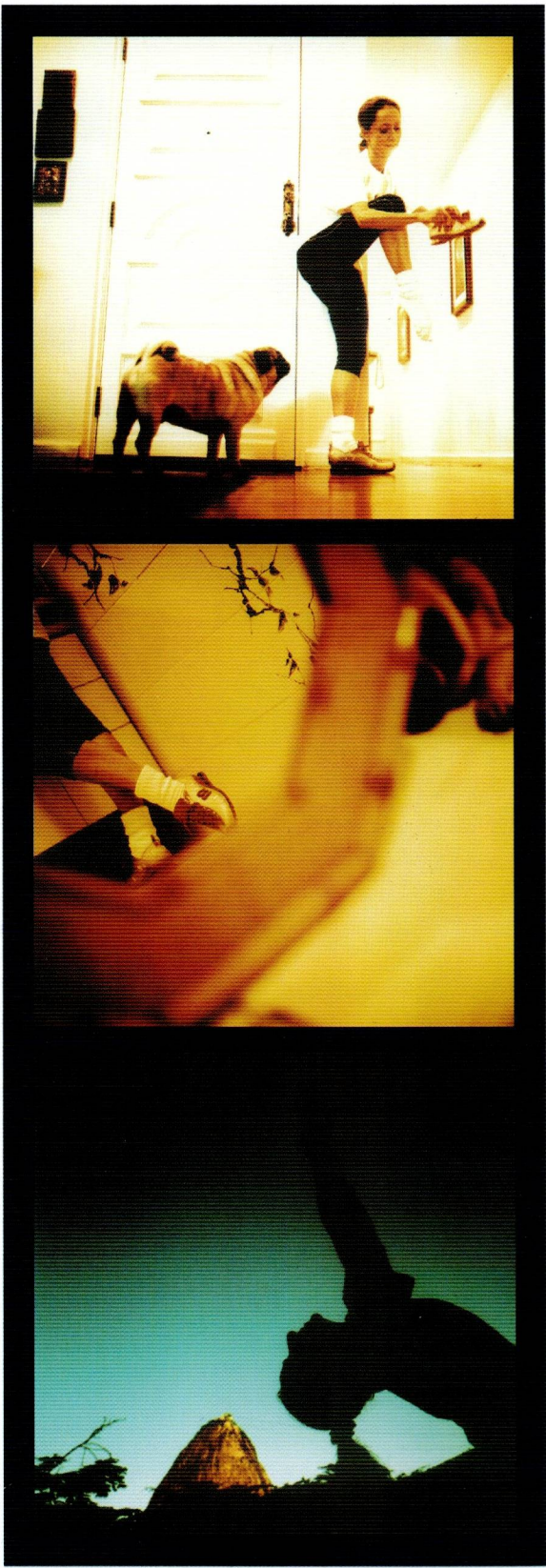
A convite da revista *Gesto*, o fotógrafo Bruno Veiga compôs um ensaio fotográfico centrado no corpo do bailarino, no que este traz de comum, rotineiro, trivial. A idéia era revelar um outro olhar sobre um corpo mítico por excelência, desvelando-o, e seu movimento cotidiano, em cenários distantes da perfeição estética dos palcos. Ao mirar sua Rolleiflex no dia-a-dia dos bailarinos Ana Botafogo, Johayne Ildefonso e Marina Salomon, o fotógrafo descobriu que o gesto de quem dança está em toda a configuração de sua rotina, ora flagrante, ora sutil. Pernas são alongadas durante a leitura do jornal, ou diante do *notebook*. Pés em meia ponta equilibram-se na hora da maquiagem, enquanto quadris são encaixados numa simples olhada no espelho. Nas imagens obtidas, percebe-se como o corpo do bailarino – sua ferramenta de trabalho – pode mostrar-se expressivo e singular no mais banal dos ritos diários.



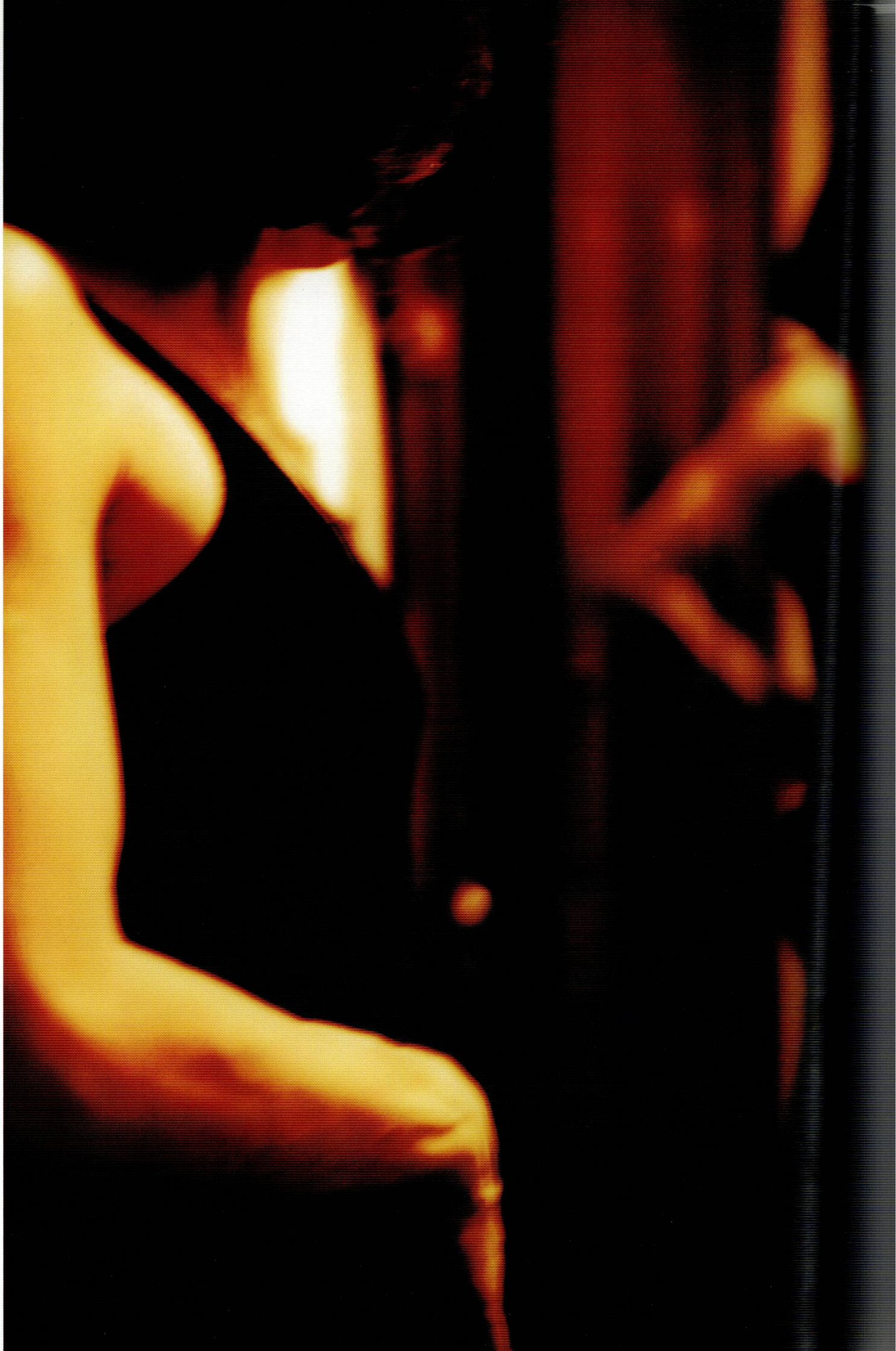


Ana Botafogo





Marina Salomon







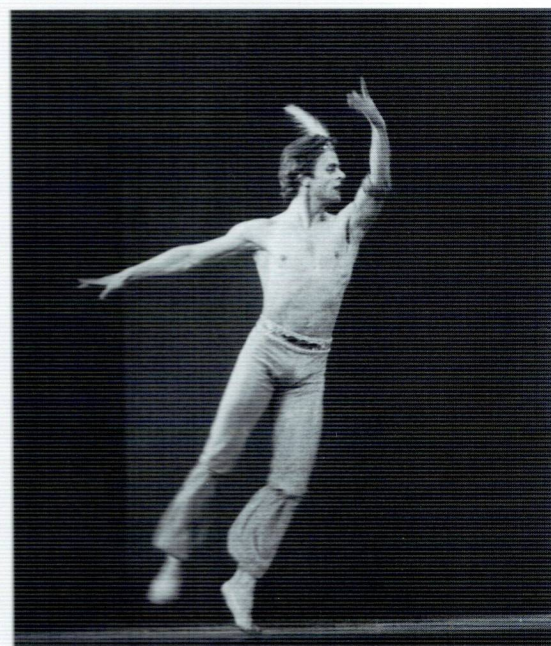
Mila Petrillo - divulgação

emcena

por **Gustavo de Oliveira**

Os 15 anos da Quasar

Imagine os bailarinos da Quasar Cia. de Dança, aos pares, traje de gala, contando dois-pra-cá, dois-pra-lá em uma valsa de debutante. Seria um desperdício, claro. Para evitá-lo, a companhia descobriu uma maneira bem mais interessante de comemorar seus 15 anos, completados este ano. Está rodando o país com o projeto *Quasar locomove*, que, além do espetáculo *Empresta-me teus olhos*, inclui *workshops*, palestras e uma exposição multimídia com registros de suas 16 coreografias. A companhia, que nasceu, cresceu e se reproduziu na cidade de Goiânia, brindou seu público mais fiel, no início do ano, com a construção do Espaço Cultural Quasar, “um lugar para formação, discussão, pesquisa, reflexão sobre a arte contemporânea e, sobretudo, um centro de referência para as artes cênicas”, explica o diretor artístico Henrique Rodvalho. Criada em 1988, a Quasar conquistou reconhecimento da crítica em 1995, com um Prêmio Mambembe, fato que se repetiu em 1997. De lá para cá, vem construindo uma sólida carreira internacional. A comemoração dos 15 anos culmina com a primeira turnê americana da Quasar em setembro e outubro, quando apresentará o aplaudido *Empresta-me teus olhos* (foto), um tributo à velhice e à passagem do tempo.



Antonio Carlos Piccino - Agência O Globo

O novo solo de Baryshnikov

Inaugurar um centro de arte em Nova York não parece uma idéia das mais originais. Afinal, a cidade já os tem em fartura e sortimento. Mas o que está sendo erguido no número 450 da West 37th Street tem merecido atenção especial. Pedro Almodóvar, Susan Sontag, Merce Cunningham e William Forsythe já reservaram suas cadeiras no conselho consultivo. Pouco? Pois o ex-diretor artístico do American Ballet Theater, Mikhail Baryshnikov (foto), estará apurando na cabeceira. É ele o mentor e, em parte, patrocinador do futuro centro, que não por acaso leva seu nome. O Baryshnikov Center for Dance (BCD) tem inauguração prevista para 2004 e, ao contrário do que o nome sugere, não será um templo apenas da dança. Com quatro estúdios e três teatros, um deles com 300 lugares, o BCD foi concebido como um laboratório experimental, onde artistas jovens e grandes mestres da dança, do cinema e do teatro poderão trocar experiências. Baryshnikov dissolveu a White Oak Dance Project, sua companhia de dança moderna, para se dedicar exclusivamente ao projeto.

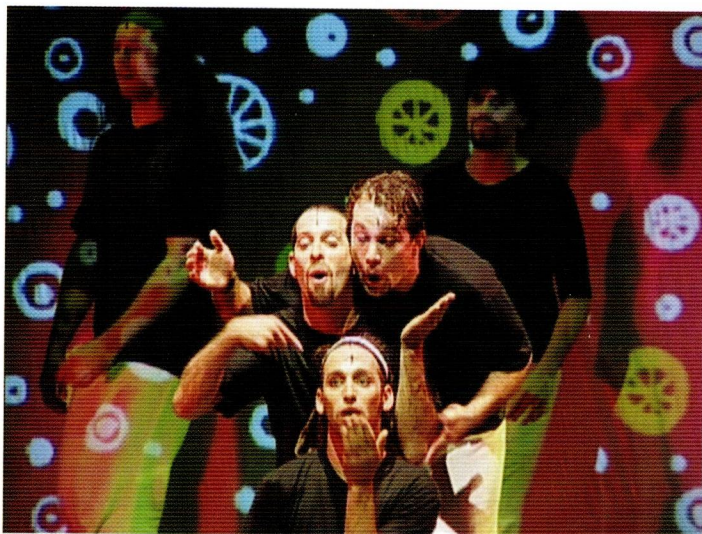


Reprodução

As mulheres do fotógrafo

O fotógrafo norueguês Petter Hegre mostrou que certas revoluções são feitas despretensiosamente. Cansado de fotografar belidades em estúdios, voltou sua câmera para a própria mulher, em situações do dia-a-dia. Publicado em 2000, o livro *My wife* (“Minha mulher”) revolucionou a foto-

grafia de nus femininos e lhe valeu diversos prêmios. De lá para cá, Hegre publicou mais três livros. Em *Russian Lolita* e *Wild shaven angel* usou modelos. Belos trabalhos, mas sem o tom intimista e sincero do primeiro, feito em sua própria casa. Agora publica *Luba* (foto), que bem poderia se chamar “*My second wife*” (“Minha segunda mulher”). O próprio destino forjou essa síntese da obra de Hegre, que agora está casado com a modelo Luba. Os livros, com exceção do último, podem ser folheados no site do fotógrafo: www.petter-hegre.no.



Cacá Diniz - divulgação

Músicos de **corpo e alma**

O corpo tem um som que só o corpo tem. Eis o lema do grupo musical Barbatuques (foto), destaque no 37º Midem (Mercado Internacional da Música), realizado em Cannes no início deste ano. São 13 músicos e – esse é o detalhe – nenhum instrumento! Só vendo e ouvindo para entender. São palmas, assobios, dedos estalados, batidas no peito, nas bochechas, sapateados e vocalises. Fundador do grupo, o paulista Fernando Barba (um instrumento de 1,80m e 76kg) conta que tudo começou com uma brincadeira, em 1988. Hoje o *barbatuque* (ou percussão corporal) é uma pesquisa séria e reconhecida. Barba coordena a cadeira de Música Orgânica na Universidade Livre de Música, em São Paulo, e prepara um DVD para divulgar sua técnica. O grupo foi criado em 1996 e lançou o primeiro disco, *Corpo do som*, no ano passado.

Cinema em grande forma

Manicômios e presídios possuem muita coisa em comum. Os filmes *Carandiru*, de Hector Babenco, e *Bicho de sete cabeças*, de Laís Bodanzky, também. Além dos atores Rodrigo Santoro e Gero Camilo, suas fichas técnicas se cruzam sobre um nome ainda desconhecido: o do preparador de elenco Sérgio Penna (foto). Depois do trabalho em *Bicho*, Penna foi fisgado de vez pelo cinema. Está no quinto longa-metragem, e há quem credite a ascensão de Santoro ao seu trabalho exaustivo e detalhista. “Faço um gráfico para cada personagem. Uma espécie de partitura de emoções, o que inclui todas as posturas e gestos ao longo do filme”, explica. Seu foco está, sempre, nos corpos dos atores. Mas Penna divide os louros: “Filmes como *Lavoura arcaica* e *Madame Satã* também são exemplos do que parece uma tendência em nosso cinema atual: esse apuro no preparo, sobretudo corporal, do elenco.”



Silvana Matteussi - divulgação

Aridez repleta de curvas

Alguns escrevem por escassez, outros por excesso. Era a teoria do poeta João Cabral de Melo Neto. Como se enquadrava no primeiro caso, Cabral podia levar anos para acabar um poema. *Tecendo a manhã*, por exemplo, foi criado em quatro anos e em três cidades: Sevilha, Genebra e Berna, onde enfim ganhou o ponto final. Dono de versos curtos e cortantes, rotulado de cerebral e árido, o poeta foi raramente lírico ou erótico. Mas em *Quaderna*, publicado pela portuguesa Guimarães Editores, em 1960, o pernambucano mostrou que não despreza nenhum dos dois temas, muito pelo contrário. Corpos desfilam desde o primeiro poema, *Estudos para uma bailadora Andaluza*, ao último, o sensual *Jogos frutais*. No meio do caminho, estão os versos de *A mulher e a casa*, reproduzidos a seguir.

A mulher e a casa

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

O corpo do saber

por **João Cezar de Castro Rocha**

Xilogravuras de **Rubem Grilo**



O corpo: meio mais antigo de transmissão de conhecimento e, ao mesmo tempo, sempre moderno. Eis a hipótese que pretendo desenvolver nessa breve história do corpo, compreendido como instrumento pedagógico insubstituível. Aliás, na Grécia, *pedagogo* era o escravo que conduzia o filho do senhor à escola. Portanto, um corpo.

Hoje, estamos às voltas com um problema tão insistente quanto complexo: como justificar a existência *física* das universidades, uma vez que sofisticadas técnicas de ensino à distância podem desempenhar funções semelhantes a um custo incomparavelmente menor e com alcance inegavelmente maior? Por que investir na ampliação *física* de bibliotecas, se muito em breve os acervos das mais importantes bibliotecas do mundo estarão disponíveis *online*? Na verdade, o futuro da universidade depende das respostas que imaginarmos para essas questões. Colocar o corpo no centro do problema talvez ofereça uma perspectiva renovadora.

As primeiras formas de ensino desenvolveram-se a partir do corpo – meio de comunicação constituído por voz, entonação, gestos, intensidade do olhar, respiração. É no ato de uma pura *performance* que a Grécia inventa a ágora, portanto, a democracia; vale dizer, a retórica e a filosofia. Sócrates e seus interlocutores, Platão na Academia e Aristóteles no Liceu, somente dispunham do contato direto com seus discípulos e ouvintes, assim como os políticos dependiam de sua habilidade para persuadir os cidadãos. Em outras palavras, muitas idéias na cabeça e vocação de ator para corporificá-las. A presença real do mestre era condição *sine qua non* do ensino. O diálogo platônico, enquanto gênero filosófico, representa a própria encenação dessa circunstância. Igualmente, o sentido peripatético das lições de Aristóteles re-

Inquestionável na Antigüidade e na Idade Média, a figura concreta do professor sobreviveu à invenção de Gutenberg, à popularização do ensino nos últimos dois séculos, e agora confronta-se com as novas possibilidades digitais, fortalecida na convicção de que não há conhecimento sem corpo

corda o tempo todo que o filósofo também pensa através do corpo.

De igual modo, a universidade medieval foi uma instituição de transmissão de conhecimento cujo suporte fundamental era o corpo do professor, sua presença *física*. O modelo da aula magistral ilustra à perfeição a estrutura dessa universidade, em boa parte definida pela escassez de livros disponíveis. Por isso, o ensino deveria substituir a precária biblioteca, pois, uma vez que os alunos não tinham contato direto com o conteúdo dos textos manuscritos, cabia ao professor torná-lo acessível. O círculo se fechava na forma dominante de aprendizagem: a memorização dos textos clássicos – os ensinados em classe, já que eram considerados exemplares. O epíteto do filósofo grego Longino, “biblioteca ambulante”, poderia ser estendido ao professor das universidades medievais, pois ele socializava os escassos manuscritos através da transmissão oral.

Contudo, não se pense que, na Grécia clássica ou na Idade Média, memorização implicasse simples repetição. Tal entendimento é anacrônico e tem como base o modelo que se tornou dominante com o surgimento da imprensa. O predomínio da memorização envolvia dois fatores. De um lado, uma visão de mundo dominada pela idéia da onipresença de um princípio transcendente, fator que encorajava a longevidade de conteúdos previamente determinados. De outro lado, porém, a memorização pretendia criar bibliotecas mentais. Tratava-se de armazenar no palácio da memória os dados necessários para a formação de sólido saber.

No entanto, esse palácio deve ser visto como uma espécie de *ars combinatoria* que facultava a seu “residente” a invenção de imagens e pensamentos que não se encontravam anteriormente dispostos nos vastos cômodos da prodigiosa memória atribuída aos eruditos pré-modernos.

Por sua vez, o advento da imprensa acarretou uma mudança profunda na estrutura do ensino e na prática da arte retórica, ambas aperfeiçoadas a partir da centralidade do corpo como meio de comunicação. Mudança, entretanto, extremamente lenta. Embora a invenção de Gutenberg date do século XV, a difusão do livro numa escala cotidiana somente ocorreu a partir do século XVIII, tornando-se realmente o meio mais importante de comunicação de valores sociais na segunda metade do século XVIII e, sobretudo, no século XIX. Surgiu, então, a necessidade de imaginar-se uma instituição de ensino capaz de responder ao desafio do livro impresso. Hoje, nosso dilema é criar uma instituição capaz de enfrentar a provocação dos meios digitais.

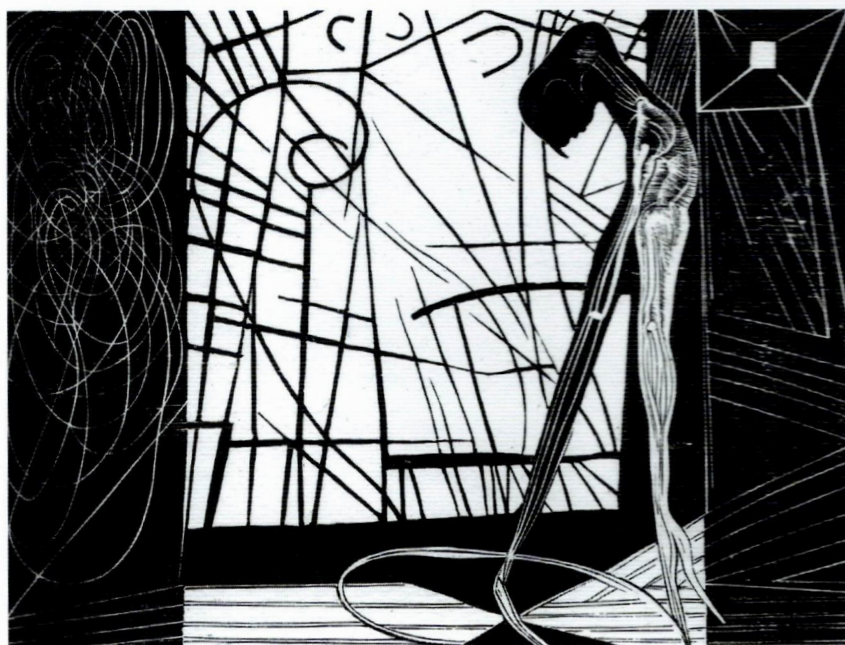
No século XIX, o corpo do professor foi diretamente desafiado, uma vez que, com a popularização do objeto livro, sua proeminência conheceu forte abalo. Como os clássicos passaram a ser lidos e relidos sem que o aluno tivesse de aguardar a exposição magistral do professor, a necessidade de memorizar longas passagens, por vezes tratados inteiros, tornou-se pelo menos duvidosa. Por que fazê-lo se o livro repousa na estante, sempre disponível para consulta?

A difusão da imprensa colaborou para o apare-



No século XIX, as bibliotecas públicas já pareciam tornar anacrônica a universidade. Exemplo disso, Marx escreveu sua obra na sala de leitura do British Museum

cimento de um novo tipo de aluno. No juízo do rígido filósofo da tarefa infinita, Fichte, tratava-se do aluno estruturalmente preguiçoso, por assim dizer. Afinal, ele poderia faltar às aulas, já que os livros reproduziam seu conteúdo. E, ao mesmo tempo, poderia negligenciar a leitura, pois as aulas expositivas continuavam existindo. Para os queixosos professores do terceiro milênio, vale recordar que Fichte expressou esse receio em 1807.



A encruzilhada do modelo medieval de universidade relaciona-se diretamente com o problema contemporâneo da sobrevivência da universidade no universo digital. Em boa medida, as dificuldades experimentadas pelo modelo medieval de transmissão do conhecimento referiam-se à introdução de uma poderosa tecnologia de informação; tecnologia esta que ajudou a mudar o mundo: a revolução do livro impresso. Hoje, a complexa circunstância da universidade somente pode ser mais bem compreendida se levarmos em conta as modificações ocasionadas pela introdução de ou-

tra poderosa tecnologia de informação; tecnologia esta que está ajudando a mudar o mundo: a revolução dos meios digitais.

Na passagem do século XVIII para o XIX, muitos chegaram a supor que o professor e mesmo a universidade estavam com seus dias contados. Afinal, por que frequentá-la, se as bibliotecas públicas, os clubes de leitura e as associações de ensino multiplicavam-se com rapidez nunca vista? Ora, Karl Marx escreveu uma das mais importantes obras de todos os tempos, estimulando tantos leitores a transformarem o mundo em lugar de somente interpretá-lo, graças ao seu cartão do *Reading Room* do British Museum. Comodamente instalado no sugestivo salão circular, viajou à roda da história, consultando livros e documentos necessários para a redação de *O capital*. Salvo engano, não precisou de vínculo formal com nenhuma universidade para desenvolver sua pesquisa. Entretanto, dispunha de uma biblioteca que encantaria qualquer personagem de Jorge Luis Borges – por exemplo, o próprio Jorge Luis Borges. Em busca do *aleph* da luta de classes, cansado das lutas cotidianas, Marx passou boa parte da sua vida adulta na sala de leitura do British Museum, mudando de frente para descobrir o bom combate.

Portanto, ao contrário do que geralmente se acredita, a imprensa revelou-se uma séria ameaça à estrutura até então existente do ensino universitário, já que os tipos impressos pareciam tornar o corpo do professor uma nostalgia desnecessária. O entendimento do binômio universidade/biblioteca como a imagem de um encontro perfeito somente pôde ser construído a partir da reinvenção do próprio conceito de ensino. Caso contrário, a biblioteca teria tornado a universidade uma curiosa relíquia. Enfrentar esse problema e propor uma solução realmente original foi o mérito maior do projeto educacional preparado por Wilhelm von Humboldt para o Estado da Prússia, e que se revelou decisivo tanto na fundação da Universidade de



A universidade moderna descobriu sua razão de ser no convívio cotidiano em um mesmo espaço, tornando toda e qualquer inovação tecnológica um instrumento de diálogo

Berlim, em 1810, quanto na criação da moderna idéia de universidade. Ora, Humboldt inventou nada menos do que uma nova pedagogia, capaz de assimilar criativamente a tecnologia de informação que parecia condenar irremediavelmente a figura do professor a um triste e lento ocaso. Pelo menos em aparência, o *corpus* do conhecimento não precisava mais de corpos, não necessitava mais do que se denomina com propriedade *corpo* docente.

Uma nova tecnologia de informação

A engenhosa solução encontrada por Humboldt criou o modelo da universidade moderna, no qual ensino e pesquisa dão-se as mãos, constituindo duas faces da mesma moeda. Agora, o professor reencontra uma função nobre. Já que a pesquisa é um esforço contínuo e literalmente interminável, sua presença *física* não pode ser substituída por nenhuma tecnologia de informação, tampouco pelo autodidatismo do aluno às voltas com os tesouros da biblioteca. A resposta imaginada por Humboldt definiu a universidade como o espaço do convívio dominado pela busca comum do conhecimento *inédito*. Tal forma de convívio não é superada facilmente por novas tecnologias, pois, em tese, desde que o pressuposto básico permaneça válido, pode absorver qualquer novidade. Afinal, se as instituições de ensino anteriores à difusão da imprensa transmitiam sobretudo saberes previamente produzidos, a universidade imaginada por Humboldt adotou uma bem-vinda esquizofrenia, fornecendo conteúdos consagrados, mas, ao mesmo tempo, gerando conhecimento através da pesquisa. Na equação de Humboldt, o corpo do professor e as estantes da biblioteca mantêm uma relação fecunda.

Além disso, vale lembrar que, no século XIX, o livro era o meio virtual por excelência. Na verdade, muito antes dos relacionamentos virtuais pós-modernos do universo digital, as pessoas se apaixonavam à distância lendo cartas, e a leitura de romances transformava suas vidas. Personagens

de ficção ou indivíduos cujas experiências foram recuperadas por historiadores podem comprová-lo: Dom Quixote, Emma Bovary, mas também o moleiro Menocchio, retratado por Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes*. As bibliotecas digitalizadas, ou o ensino à distância, são os equivalentes do livro nos séculos de ouro da palavra impressa. Além de imaculado alimento para o espírito, o livro também era uma máquina de produção de afetos no corpo do leitor. É divertido ver como, no afã de nos atualizarmos com o próximo “pós-” (que ainda não foi adjetivado pelo ensaísmo francês ou pela universidade americana), deixamos de recordar a duvidosa originalidade de certos comportamentos contemporâneos.

A diferença mais saliente é que, hoje, o livro impresso foi suplantado por uma nova tecnologia de informação. Desse modo, a criação de vínculos simbólicos entre indivíduos de um mesmo Estado-nação, inclusive entre indivíduos de tempos históricos diversos, no modelo clássico da vida intelectual como diálogo que atravessa épocas, desloca-se do campo literário, ou seja, da esfera do livro, para o domínio de tecnologias com base em recursos audiovisuais e digitais, ou seja, cinema, televisão e informática.

Nesse horizonte, os diferentes modelos de biblioteca – seja a continuidade do modelo tradicional, seja a substituição progressiva de acervos físicos por memória virtual – representam uma perfeita metáfora da encruzilhada histórica em que vivemos. Encruzilhada que, a exemplo da criação da universidade moderna no início do século XIX, também exigirá a reformulação da estrutura do ensino universitário. É importante, porém, reconhecer o caráter histórico do problema, pois boa parte do que acreditamos ser a singularidade de nossa circunstância foi tema de intensas discussões no passado.

Entretanto, não precisamos ver as posições deste decisivo debate como excludentes. Nem apocalípticos, tampouco integrados, devemos per-



manecer atentos às possíveis vantagens, mas também aos eventuais impasses trazidos por toda nova tecnologia. É sem dúvida viável encontrar um ponto de equilíbrio entre publicações que, sem prejuízo da qualidade da recepção, possam ser divulgadas através de meios digitais e aquelas que, pelo contrário, devam ser preservadas em seu formato original. Artigos científicos e acadêmicos pouco ou nada perdem em legibilidade se estiverem disponíveis *on-line*. O mesmo é válido para dicionários e livros de referência. Nesse caso, a consulta *on-line*, além de mais prática, facilita instrumentos de busca que colaboram para a precisão e profundidade da pesquisa. Já publicações cuja especificidade gráfica favoreça um contato direto com a página deveriam ser preservadas em seu formato original.

O corpo é sempre moderno

À guisa de conclusão, recorro a uma passagem da autobiografia de Bertrand Russell, na qual ele se refere à realização, em julho de 1900, do Congresso Internacional de Filosofia em Paris. Nas palavras do filósofo: “O Congresso representou uma virada em minha vida intelectual: nele, encontrei Peano.

(...) Nas discussões do Congresso, observei que era sempre o mais preciso e que invariavelmente se impunha nas discussões em que se envolvia.”

Russell não perdeu tempo e conseguiu todos os livros do matemático e lógico Giuseppe Peano. Após o Congresso, dedicou-se à leitura minuciosa do material. O resultado do árduo esforço não poderia ter sido mais recompensador, já que o ajudou a conceber os *Principia mathematica*. Talvez nesse encontro fortuito entre os dois filósofos resida a razão de ser da universidade: o convívio cotidiano com a possibilidade enriquecedora da interação de corpos no mesmo espaço. Por isso, no universo do saber, o corpo é sempre moderno: ele é *hodiernus*, é sempre do *dia de hoje*, reinventando o caráter performático da produção de conhecimento. Se esse princípio permanecer válido, deverá ser então possível converter toda inovação tecnológica num instrumento de diálogo. Mesmo porque contamos com um sistema de comunicação que, embora tenha sempre existido, se renova constantemente: o *corpo*.

João Cezar de Castro Rocha é professor de Literatura Comparada na Uerj.

Ivaldo Bertazzo

A utopia do 'cidadão-dançante'

Em quase três décadas de atividade, o coreógrafo Ivaldo Bertazzo consolidou uma visão humanística e profundamente democrática da dança, tendo como fundamento um amplo conhecimento do corpo humano

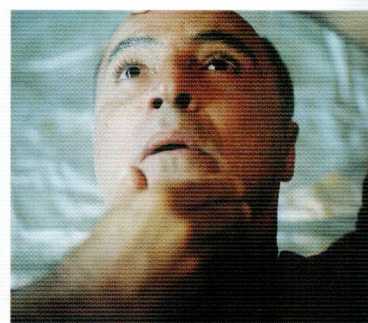
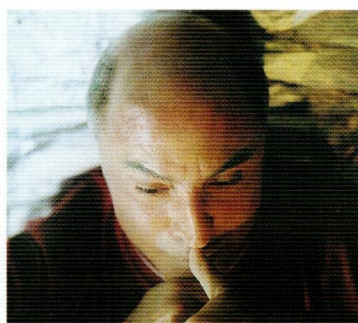
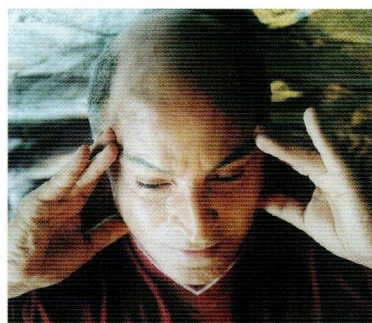
por **Adriana Pavlova**

fotos de **Kiko Coelho**

Ele foi capaz de tirar as pessoas comuns das plateias, levando-as para o centro da cena de espetáculos monumentais. Também nunca teve dificuldade em circular entre a intelectualidade e a camada mais pobre da população, ou misturar dança oriental com folclore brasileiro. Ivaldo Bertazzo é assim, um criador múltiplo: pedagogo, fisioterapeuta, coreógrafo, encenador e diretor. Ao longo de quase três décadas, ele vem produzindo grandes espetáculos de

Paulistano da Mooca, Bertazzo ingressou na dança aos 16 anos, fazendo aulas com Márka Gidali, do Ballet Stagium. Dançou com Ruth Rachou e fez aulas com a mestra maior do clássico no Brasil, Tatiana Leskova, no Rio, seguindo também os ensinamentos de expressão corporal de Klauss e Angel Vianna. Foi quando Bertazzo percebeu que queria muito mais do que simplesmente dançar, queria entender como o corpo se move. Saiu pelo mundo e trouxe estudos modernos de gente como Godeliève Struyf, Piret e Beziers, para fundar a Escola de Reeducação do Movimento.

Ao apostar em movimentos e corpos comuns, Ivaldo Bertazzo provoca reflexões dentro e fora da dança.

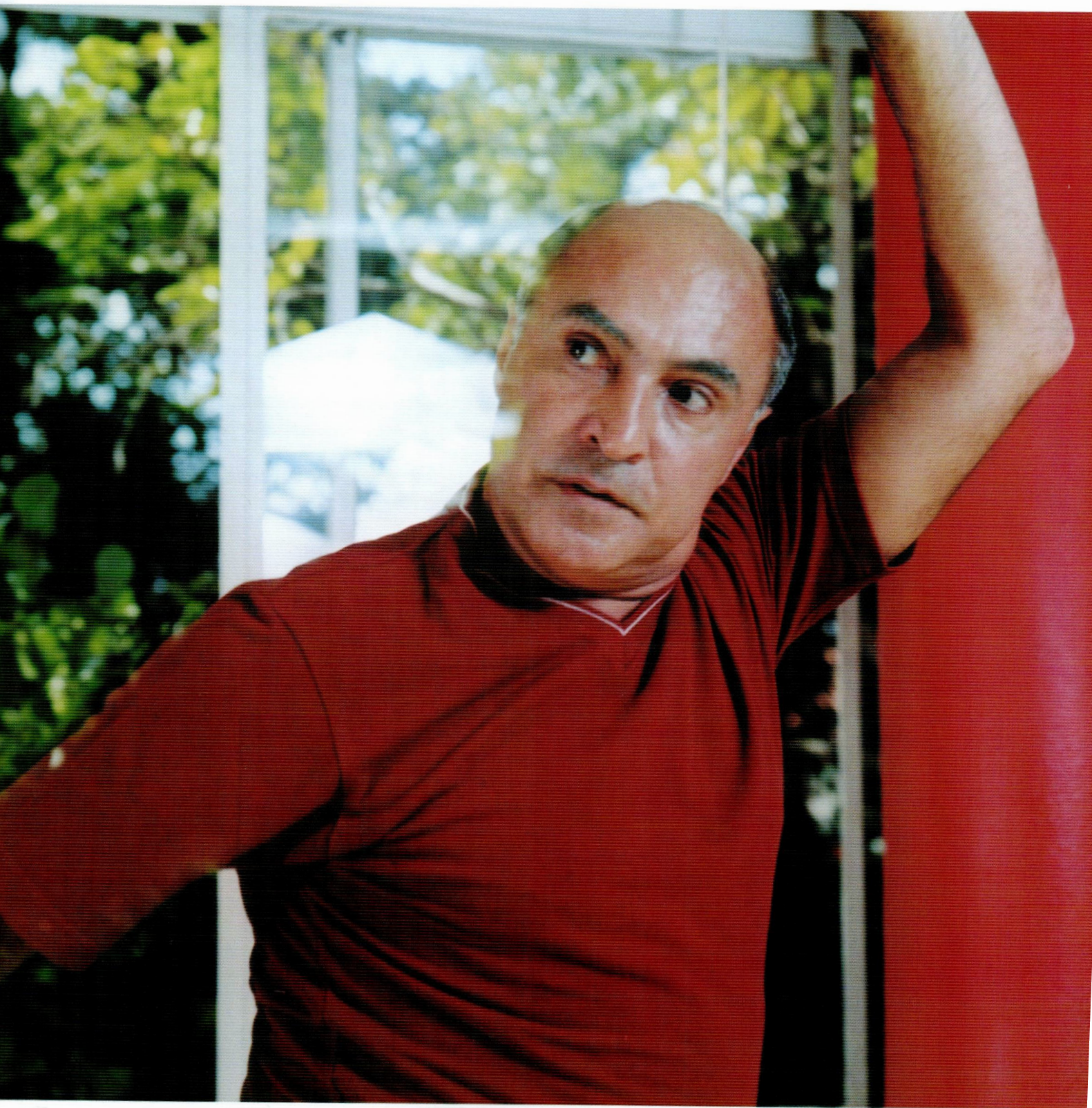


dança e, sobretudo, vem propondo novas reflexões, dentro e fora da cena. Em todas, o corpo humano é ponto primordial.

Foi Bertazzo quem cunhou a expressão “cidadão-dançante”, alguém que, mesmo sem a técnica de um bailarino, consegue ser protagonista de uma dança coletiva, organizando seus gestos para viver melhor. “A valorização do corpo humano é instrumento fundamental para o exercício de cidadania”, diz ele, que no início de 2000 foi convidado a testar sua filosofia coreográfica com um grupo de adolescentes do Complexo da Maré, comunidade carente na Zona Norte do Rio, e, desde então, vem realizando uma eficiente parceria com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). “Minha grande preocupação é acompanhar a evolução da linguagem do gesto, porque o corpo e a dança formam um filtro rápido das transformações da expressão.”

Dono de uma pesquisa corporal que aposta no reconhecimento de movimentos comuns para a redescoberta da motricidade, aos poucos ele foi descobrindo que esse processo também se prestava à sociabilização de pessoas. A idéia-chave é que ninguém precisa ser atleta ou bailarino para entender como o corpo se organiza e para, futuramente, dançar. “Dou uma nova percepção de como pés e mãos funcionam, reestruturando o aparelho motor”, explica.

À procura de novas formas de apresentar o corpo, Bertazzo usou as danças folclóricas, tanto do Brasil quanto do Oriente, como ponto de partida para grandes espetáculos, sempre capazes de surpreender. Sua estréia como coreógrafo foi em *Danças e rodas*, em 1976. “Sempre tive a intenção de democratizar a dança, que no Brasil tem a tradição de ser elitista”, diz o coreógrafo que, em *Grande noite de baile 2*, de 1981, reuniu 140





Bruno Veiga - divulgação

Em *Dança das marés*, o coreógrafo mergulhou no dia-a-dia de 62 jovens e ousou ao apresentar corpos adolescentes e ainda em formação.

peessoas em cena. “Nem todos podem freqüentar escolas desde pequenos, por isso resolvi coreografar espetáculos com gente que começou tarde.”

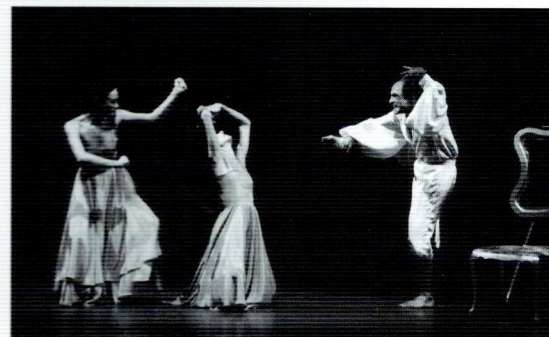
Em *Mãe gentil*, que inaugurou a parceria com o Corpo de Dança da Maré, em 2000, a mistura de culturas se fez mais forte. O cantor Zeca Baleiro surgiu no papel de menestrel, enquanto o artista plástico Nelson Leirner assinou os cenários, e o estilista Alexandre Herchcovitch fez o figurino. As atrizes Rosi Campos e Sandra Pêra se juntaram a cantores do Maranhão e a uma banda do Ceará. Pouco antes, em 1998, essa mistura já estava anunciada no espetáculo *Ciranda dos homens... Carnaval dos animais*, com 36 “cidadãos-dançantes” e Marília Pêra se movendo ao som de Saint-Saëns.

Artistas que são legítimos cidadãos

Em 2001, rapazes e moças da Maré dividiram a cena com Elza Soares, Seu Jorge, o DJ Dolores e Rosi Campos em *Folias Guanabaras*, um sucesso no Rio, em São Paulo e em Salvador. No ano passado, sempre atrás de pequenas revoluções cênicas, Bertazzo deixou de lado a feição espetacular dos trabalhos anteriores com o Corpo de Dança para mergulhar no dia-a-dia de 62 jovens de 11 a 20 anos. *Dança das marés* fez dos bailarinos emergentes os protagonistas de suas próprias histórias. No roteiro do médico e escritor Drauzio Varella, baseado em seus depoimentos, eles surgiam dançando e falando de problemas típicos da passagem da infância para a adolescência. “Construí uma técnica para o corpo misto, sem formação acadêmica. Mostrei como é possível trabalhar com o corpo de um jovem que no futuro pode até se profissionalizar”, diz Ivaldo, com orgulho estampado. “Nossos artistas são legítimos cidadãos.”

Dança das marés foi estruturado a partir de danças orientais, mais precisamente do *kathak* indiano. Durante dois meses, os adolescentes trabalharam com base nas contagens matemáticas dos passos indianos, com a ajuda de uma professora e de um músico trazidos da Ásia. *Funk* e forró mis-

turados a coreografias dos pés e das mãos, pouco comuns entre os ocidentais, foram dançados em meio a repetições de sílabas. A experiência de Bertazzo na Maré tornou-se, até, objeto de estudo da tese de mestrado da crítica de dança Silvia Soter, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro. “Quero continuar educando o público, assim como eduquei grandes plateias a verem bailarinos gordos, grandes e pequenos. Os mais elitistas não compreendem que o jovem está em transformação. O grande desafio é construir o olhar do público, até porque no grupo há tanto rigor e disciplina como em qualquer companhia dita séria. Meus alunos têm que entender



Ivaldo Bertazzo (à direita), em *Baile da Ilha Fiscal*, de 1982.

a mecânica do corpo humano, da música e do espaço”, explica Bertazzo. “Os jovens da Maré sabem dividir um compasso musical e têm noção de encaixe articular.”

Atualmente, após três espetáculos, a proposta é voltar os olhos para dentro de casa, multiplicando os saberes ensinados nas 16 comunidades que formam o Complexo da Maré. A Escola Cidadãos-Dançantes, ligada ao CEASM, vai usar 30 dos 62 integrantes do Corpo de Dança que, supervisionados pelo coreógrafo, darão aulas em 12 núcleos, para cerca de 300 pessoas. “Quero formar professores capazes de perceber que há sinais de pequenas patologias escondidas no corpo humano. Há gente que não consegue se organizar em cima dos pés, cuja bacia vai para um lado e o resto para outro. Enten-

Uma questão urgente no universo da dança: a dificuldade de se formar o corpo do bailarino com base em uma linguagem coreográfica única

dendo essas dificuldades, o processo de transformação do artista é acelerado.”

Outro sonho do coreógrafo é trabalhar com voluntários em hospitais, ensinando técnicas para o contato diário com os corpos dos doentes, a exemplo da reflexologia (estimulação dos órgãos a partir das extremidades, como pés e mãos). Em breve, Bertazzo também terá casa nova. A badalada escola do Pacaembu vai se mudar para o bairro Pompéia, ganhando três andares e um espaço para atividades que poderá abrigar até 500 pessoas. É ali que o coreógrafo pretende se envolver ainda mais em uma discussão urgente para quem faz e

pensa a dança: a dificuldade de se formar o corpo do bailarino com base em uma linguagem coreográfica única. “Criadores como Jiri Kylián e William Forsythe têm um tipo próprio de linguagem e gestualidade que torna necessária uma preparação específica dos músculos do bailarino porque, senão, eles não agüentam o tranco”, diz ele. “Infelizmente, os intérpretes foram acostumados a reproduzir o que os coreógrafos pedem, dizendo sempre que o corpo agüenta. O sistema nervoso central demora muito tempo para entender uma nova técnica.”

Educar o corpo para evitar contusões

Tanto conhecimento fez de Bertazzo uma referência para muitos coreógrafos e companhias nacionais. De todos, a sua maior vitrine é o Grupo Corpo, de Minas Gerais, que há décadas usa os ensinamentos do educador para evitar problemas musculares. “Ele é a pessoa que mais entende de corpo humano no Brasil”, diz Paulo Pederneiras, diretor artístico do Grupo e iluminador dos espetáculos de Bertazzo. “Tenho certeza de que hoje os bailarinos da companhia só conseguem viver sem machucados na nossa dura rotina de ensaios e viagens porque fazem aulas diárias baseadas nas técnicas de preparação muscular de Bertazzo.”

Não surpreende também que Bertazzo seja contra a idéia amplamente repetida de que bailarino formado na escola clássica é capaz de fazer qualquer tipo de dança: “É uma visão antagônica. Nem sempre o balé clássico dá estrutura para que o esqueleto agüente o tranco de gestos muito acelerados. O importante é preparar o bailarino com base em uma técnica, que pode ser Cunningham, Graham, ou até dança folclórica.” Por estes e outros conceitos e projetos, este homem de 53 anos costuma se dizer mais do que um coreógrafo; é, afinal, um educador do corpo e do gesto.

Arquivo pessoal de Ivaldo Bertazzo



Depois de reunir 140 pessoas no palco, em 1981, Bertazzo enfrentou a platéia sozinho em Palmas do deserto, de 1986.

Adriana Pavlova é jornalista.



A nova marca da violência

A brutal desmontagem da imagem idílica da 'cidade maravilhosa' vem transformando o corpo livre do cidadão burguês moderno no corpo acuado de um cidadão pós-moderno

por Carlos Alberto Messeder Pereira

Houve um tempo em que as cidades eram consideradas territórios de liberdade e de expansão. Ainda que houvesse constrangimentos e conflitos, não eram eles que davam o tom; ao contrário, estes aglomerados cada vez mais populosos firmaram-se como o espaço de surgimento do *cidadão*, de exercício de seus direitos e de suas possibilidades criativas, enfim, de um imaginário libertário capaz de atrair crescentes multidões para o interior de seus muros. Refugiar-se *na* cidade era mais que uma possibilidade...!

Na trajetória recente de nossas sociedades ocidentais, ou melhor, na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, as cidades tornaram-se importantes entrepostos comerciais, espaços de intensa troca cultural, e contribuíram decisivamente para a afirmação de ideais burgueses e de novos estilos de vida que, ao longo dos últimos séculos, fizeram da *cidade moderna* importante símbolo de liberdade individual e de invenção social.

Hoje, em plena crise da modernidade, momento em que novamente as cidades ganham enorme destaque diante da desagregação simbólica de alguns dos pilares que sustentavam o imaginário dos estados-nacionais, afirmando-se como importantes unidades sociais, políticas e culturais, e também fortemente marcadas por uma pluralidade cultural cada vez mais evidente, uma outra marca emerge no sentido de caracterizar, de modo muito especial, a dinâmica da vida cotidiana das grandes cidades ocidentais – a *violência*.

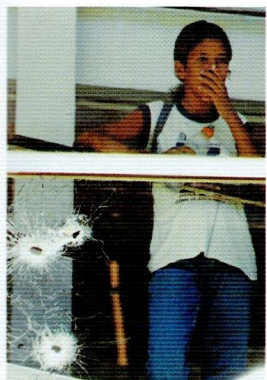
Não se trata da simples intensificação de uma violência à qual já estivessemos acostumados ou para a qual tenhamos instrumentos eficazes de controle. Ao contrário, trata-se de *novas formas de violência*, fortemente espetacularizadas, que irrompem em qualquer lugar e são praticadas pelos mais variados estratos sociais, parecendo tomar

de assalto o cotidiano de expressivos segmentos de população que, até então, tinham da violência uma experiência de algo contornável e, sobretudo, controlável. Podendo assumir várias formas, essa nova violência chama a atenção e assusta, principalmente, por seu aparente e crescente *descontrole*; sem que se possa, é claro, esquecer sua magnitude. Uma das conseqüências mais imediatas e visíveis dessa amplificação da violência é um sentimento de insegurança e de medo que se espalha por toda a cidade – toda situação é de risco, todo lugar é perigoso e cada habitante constitui-se num agressor em potencial. Num momento de forte presença da alteridade e do multiculturalismo, uma antiga máxima parece ironicamente se concretizar: *o inferno é o outro*.

Retratos da 'vida real'

Movida pelo terrorismo de base político-religioso-fundamentalista, pelo tráfico de drogas, pelo ódio cultural ou por tantas outras razões, a violência parece agora marcar o ritmo e a intensidade da vida dos grandes centros urbanos contemporâneos, transformando o corpo livre do cidadão burguês moderno no *corpo amedrontado e acuado* de um cidadão pós-moderno que, quando não se trancafia atrás de grades e de sofisticados sistemas de segurança, move-se intranquilo por sinuosos caminhos que lhe são deixados "livres" temporária e precariamente. De tempos em tempos, sem que saiba muito bem por quê, seu espaço de trânsito é reduzido, às vezes drasticamente.

Como no belo e incisivo conto de Julio Cortázar – "A casa tomada" – o espaço da cidade, antes hegemonicamente ocupado pelo *corpo do cidadão*, vai sendo agora *tomado* por forças das quais se conhecem mais os efeitos que as razões. No conto, a casa, habitada por dois irmãos – um homem e uma mulher – e repleta das memórias de toda uma vida, vai sendo aos poucos tomada por uma misteriosa



© Antonio Scorza - AFP

Inúmeras formas de violência irrompem em qualquer lugar, a qualquer momento e são praticadas por cidadãos de todos os estratos sociais.

Os efeitos do descontrole da violência são visíveis não só na autopercepção de seus habitantes, mas na diminuição dos investimentos e no esforço para encontrar um perfil capaz de atrair parceiros para um novo ciclo de vida na cidade



Custódio Coimbra

Insegurança e medo: a barbárie assombra devido à impunidade.

força ruidosa, fazendo com que seus habitantes tivessem reduzido seu espaço de circulação, obrigando-os, finalmente, a abandonar a própria casa.

Mobilizado por essa discussão em torno da violência urbana contemporânea, lembro-me de uma fotografia que encontrei publicada num jornal diário, há algum tempo. A foto, clicada em Buenos Aires, poderia ter sido registrada em qualquer grande cidade. Retratava uma espécie de seqüestro, em que a vítima custa a entender o que está se passando. A beleza plástica da foto e sua força expressiva me chamaram a atenção. A vítima (um homem) aparece imobilizada e sob a ameaça de uma arma enfiada em sua boca. Com o braço livre, o seqüestrador aponta, com outra arma, para a polícia. De braços abertos, a vítima parece pregada a uma cruz imaginária. Aterrorizada, aguarda o desfecho da situação. A dramática imobilidade atualizada nessa foto é eloqüente dos sentimentos que nos tomam de assalto, hoje, diante da violência.

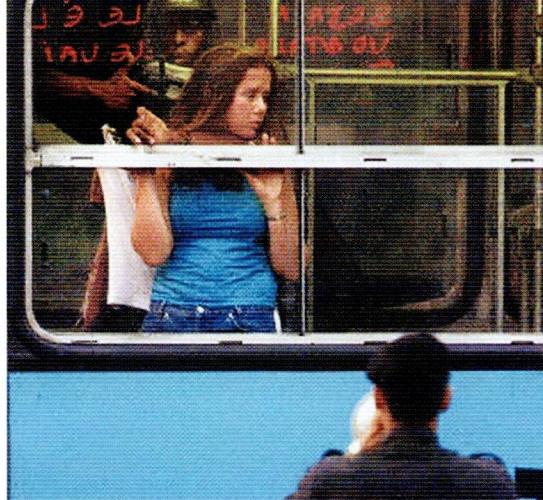
Há algum tempo, no Rio de Janeiro, fotos não muito diferentes foram avidamente reproduzidas e veiculadas em vários jornais diários. No inesquecível episódio do ônibus 174, ocorrido no Jardim Botânico, bairro da zona sul da cidade, o seqüestrador, que espetacularmente avisava a todos que não se tratava de uma cena de filme, e sim da “vida real”, também imobilizou um dos passageiros com um revólver enfiado em sua boca. O desfecho do episódio é conhecido de todos. Entretanto, considerando as fotos veiculadas pela imprensa, o que mais parece ter chocado aqueles que acompanharam o desenrolar do episódio foram as imagens produzidas *durante* o longo e assustador seqüestro, quando passageiros de um ônibus, que circulavam livremente pelo espaço da cidade, se viram subitamente transformados em vítimas aterrorizadamente paralisadas.

Como a cidade se vê

Mas as imagens que retratam em detalhes esse corpo acuado, tomado pelo medo da violência, estão hoje em toda parte. Podem ser visualizadas no desabamento de edifícios gigantescos sob o impacto de aviões tomados por seqüestradores, na explosão de bombas em estações de metrô, nos confrontos entre traficantes sofisticada e fortemente armados e policiais, nos tiroteios em áreas de intensa circulação, no trajeto aleatório de balas perdidas, no corre-corre de um “arrastão”, na invasão das favelas e outras áreas pobres da cidade pela polícia, na presença acintosa de traficantes armados até os dentes nestas mesmas favelas, na depredação de viaturas policiais e de ônibus, no esquartejamento de corpos, nas avenidas vazias e escuras de uma cidade tomada pelo medo.

Essas e outras imagens estão todos os dias presentes na mídia – seja nos jornais, nas televisões e, cada vez mais, no cinema. De nada adianta tentar culpar os meios de comunicação de massa por um suposto exibicionismo sensacionalista que tivesse como único objetivo aumentar as vendas.

Durante o seqüestro de um ônibus da linha 174, o bandido avisava, em tom de ameaça: 'isso é vida real.'



fotos © Antonio Scorza - AFP

Isso até pode acontecer, mas o problema central certamente não é esse. Afinal de contas, são imagens do cotidiano de uma cidade e, como tal, continuarão a ser vistas, de um jeito ou de outro. Se não na mídia, ao vivo, com ou sem direito a participação. Nesse sentido, a proliferação das imagens é apenas uma das evidências da intensificação do risco e, certamente, não precisamos de nenhum jornal para chegar a essa conclusão – basta caminhar pela cidade! E as cidades podem ser muitas – Nova York, Paris, Lima, Buenos Aires, Bogotá e mesmo o Rio de Janeiro.

No caso específico do Rio de Janeiro, qual o impacto de eventos/imagens como esses(as) sobre o modo como a cidade, através de seus habitantes, se pensa e se vê? Durante longos anos percebida como a “cidade maravilhosa”, eventos e imagens como os lembrados acima parecem alterar radical e estruturalmente essa percepção da cidade. Por simplificada que fosse, a retórica do “maravilhoso carioca” tinha forte credibilidade, dentro e fora da cidade, dentro e fora do país. A “maravilha” do Rio de Janeiro era uma espécie de expressão sintética e maior da exuberante “maravilha” brasileira. Hoje, entretanto, a imagem de uma “cidade maravilhosa... cheia de encantos mil... coração do Brasil” não mais parece conferir com a dura realidade cotidiana.

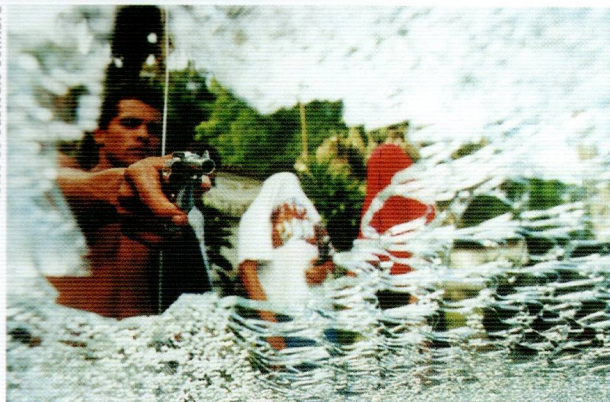
Da bossa nova ao funk

A violenta desmontagem dessa imagem não deixa de ter forte impacto sobre a auto-estima da cidade, alterando certamente a dinâmica das relações entre os diferentes segmentos socioculturais que compõem o tecido urbano carioca. Até agora não se conseguiu produzir uma outra imagem, equivalente, igualmente totalizadora e com ampla credibilidade social. Talvez essa construção seja mesmo impossível nesses tempos em que as “grandes narrativas” se revelam não somente pouco eficazes, mas, sobretudo, de difícil viabilização. A imagem da “cidade partida” parece hoje um tanto



simplista diante da complexidade que experimentamos no cotidiano e das inúmeras e intrincadas redes que se tornam cada dia mais evidentes entre os vários segmentos sociais e instituições quando buscamos entender os caminhos da violência urbana. O grande desafio parece ser exatamente a compreensão dessa nova “totalidade” que temos diante de nós. Como entendê-la? Como explicá-la? E, sobretudo, como geri-la?

Entretanto, se essa imagem da “cidade maravilhosa”, que era capaz de funcionar como importante “ponto de encontro” simbólico de um conjunto variado e contraditório de segmentos sociais, não tem mais o mesmo poder aglutinador, o



Uma das faces mais perversas da situação atual: todo local é de risco, cada habitante é um agressor em potencial.

que pode hoje ocupar esse lugar ou desempenhar essa função? Se a construção de uma tal imagem agregadora for de todo impossível, como gerir, sobretudo no plano simbólico, os conflitos contidos hoje no interior dos muros da cidade contemporânea? Como construir a marca viável de uma cidade em meio a um tiroteio que parece vir de todos os lados, ao mesmo tempo? Perguntas como estas exigem respostas.

Uma experiência eloqüente e que não deixa de esconder uma ponta de tristeza é escutar, hoje, as belíssimas canções da Bossa Nova que, com seus barquinhos, violões e um forte clima de delicioso prazer cotidiano, afirmaram uma visão plenamente paradisíaca do Rio de Janeiro, na virada da década de 1950 para a de 1960. Pousar no Galeão, hoje, e diferentemente do que nos dizia uma bela canção, provoca em cada um de nós uma ansiedade em nada relacionada ao iminente encontro com as belezas naturais de uma cidade cercada por mares e montanhas, mas sim provocada, muito diretamente, pelo temor objetivo de ter que atravessar a Linha Vermelha ou a Linha Amarela e ali poder se defrontar com um tiroteio que, sem mais nem menos, pode nos custar a vida.

Brutalidade democrática e cotidiana

Conseqüentemente, a cidade que era rapidamente identificada por corpos maravilhosos que, num doce balanço, caminhavam em direção ao mar, hoje talvez seja mais imediatamente reconhecida por outras imagens corporais, menos arrebatadoras e bem menos idealizadas, em que a evidente presença do medo e da insegurança parece ganhar o primeiro plano. Porém, as belezas naturais do Rio de Janeiro ou de sua população, com seu “discreto charme”, ainda encantam “gregos e troianos” – os mitos têm vida longa! Mas até quando? Mudanças na perspectiva dos próprios habitantes ou dos *outros* em relação à percepção da cidade, me parece, já se evidenciam.

É claro, entretanto, que a vivência dessa trans-

formação na vida do Rio de Janeiro também nos obrigou a produzir imagens da cidade mais sofisticadas, mais complexas. Os problemas não foram todos inventados nos últimos anos; muitos já existiam e só agora são mais plenamente percebidos. Porém, o *descontrole da violência*, como experiência *corriqueira e cotidiana* para praticamente *todos os segmentos sociais*, este sim aparece como uma novidade extremamente negativa e muito forte. E é esse descontrole que parece marcar os corpos hoje acuados e assustados. Embora o fenômeno atinja os mais diferentes territórios urbanos através do planeta, no caso específico do Rio de Janeiro ele parece se agravar por constituir verdadeira “ferida narcísica” na imagem da cidade.

Conseqüentemente, os efeitos desse processo são visíveis não apenas na autopercepção de seus habitantes, mas também, por exemplo, na queda do turismo, na diminuição dos investimentos, enfim, numa verdadeira desaceleração da vida econômica da cidade e no aumento da dificuldade de seu esforço para encontrar um perfil identitário capaz de definir as bases para a construção de discursos mais sólidos e eficientes na atração de parceiros para a viabilização de um novo ciclo virtuoso na vida da cidade. No plano cultural, em contrapartida, podemos estar vivenciando um forte processo de amadurecimento! Entretanto, as *conseqüências propriamente políticas* desse amadurecimento cultural, de um modo novo de percepção do aglomerado urbano carioca, ainda terão que ser esperadas. Por enquanto, uma perplexidade imobilizante ainda parece dar o tom. Aqui e ali, movimentos mais ou menos organizados aparecem e desaparecem. Há muito que fazer. Já vai longe o tempo em que a Caminhada da Paz, realizada em 1995, deixou uma certa esperança no ar...

Carlos Alberto Messeder Pereira é professor e pesquisador da Escola de Comunicação da UFRJ, onde coordena o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM). É organizador, juntamente com outros pesquisadores, da coletânea *Linguagens da violência* (Rocco, 2000).



O singular

por **Gustavo de Oliveira**

fotos de **Adi Leite**

Há mais de três décadas a dança procura se livrar do estereótipo físico do bailarino. Na cena contemporânea, são muitos e múltiplos os esforços em defesa da singularidade: há corpos roliços, com defeitos ou, simplesmente, humanos

Em entrevista concedida à jornalista e crítica de dança Maribel Portinari nos anos 1980, Pina Bausch defendeu a escolha de seus bailarinos com uma inesquecível frase de efeito: “Não me parece lógico avaliá-los por padrões de concurso de Miss Universo. Personalidade conta muito mais que balança e fita métrica.” Vinte anos depois, uma frase do mesmo calibre seria estampada nas páginas do jornal francês *Libération*, disparada, desta vez, pela coreógrafa Mathilde Monnier, diretora do Centre National de Montpellier: “Bailarinos longilíneos não me interessam mais.” Monnier postula que o movimento deve ser carnal. Não é só a ossatura que importa, também são necessários a pele, o músculo e o que é roliço. Ou, em suas próprias palavras: “Precisamos de um corpo vivo, com seus defeitos, seus momentos de vulgaridade, um corpo atual. O desafio é acabar com a androginia eterna do *Lago dos cisnes* e aquela atemporalidade das bailarinas.”

São palavras fortes e que não deixam de ser um eco da iconoclastia política e coreográfica de Pina Bausch. Como se sabe, a coreógrafa alemã sempre driblou o convencional na hora de escolher seus bailarinos. Em sua estréia no Teatro de Dança de Wuppertal, em 1973, não foram poucos os que, por conta disso, torceram-lhe o nariz. Radicalmente heterogênea, a companhia combinava os mais diversos biótipos: ossudos, roliços, atarracados e longilíneos. Uma ousadia para a época.

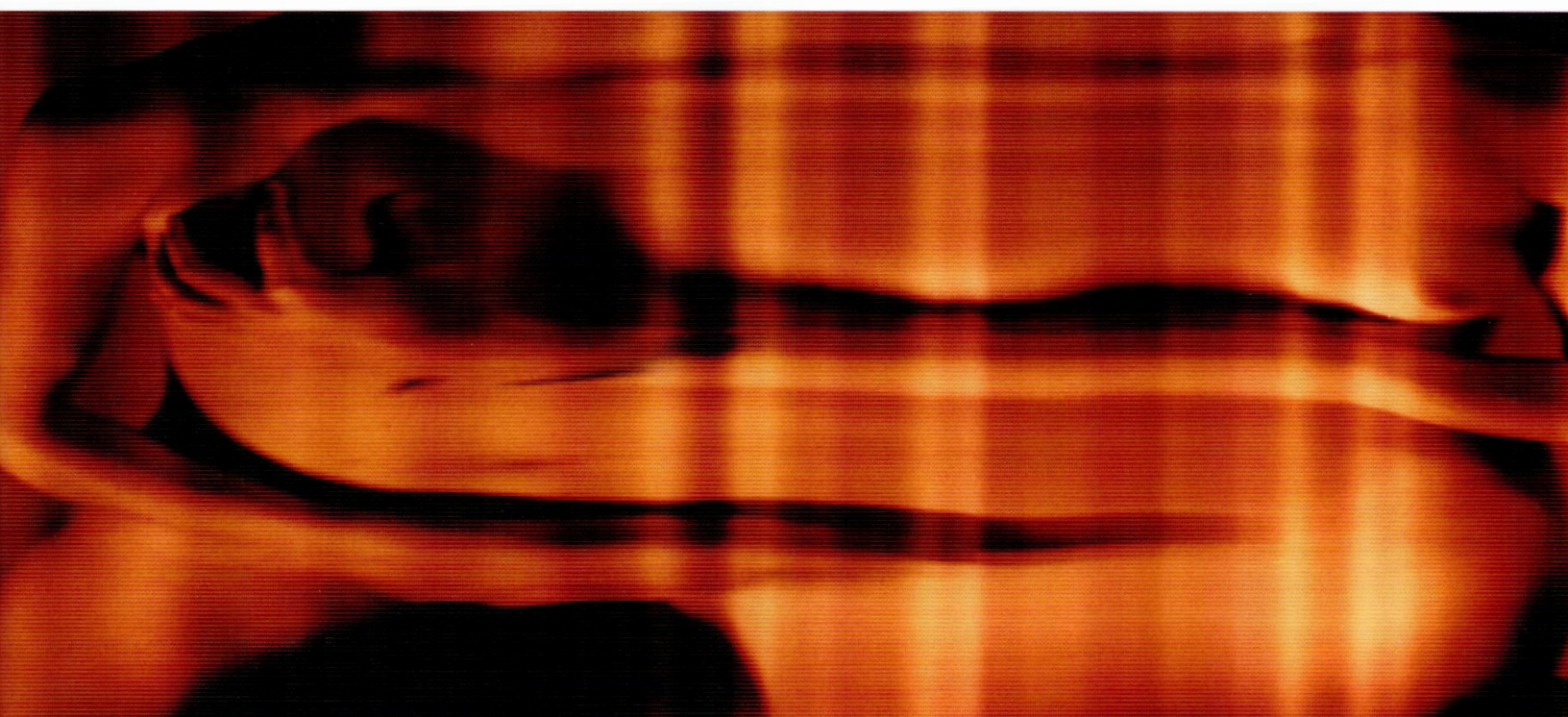
Porém, mais do que se alinhar ao espírito contestador de Bausch, ao sugerir a aceitação de todos os padrões físicos na dança, Monnier engrossa o coro de questionamentos que, ao menos no campo teórico, foram expressos pelo Pós-Modernismo americano. Isso há mais de três décadas. Foi quando se passou a acreditar que, em dança, movimentos e corpos cotidianos podem ser tão bem-vindos quanto os estilizados.

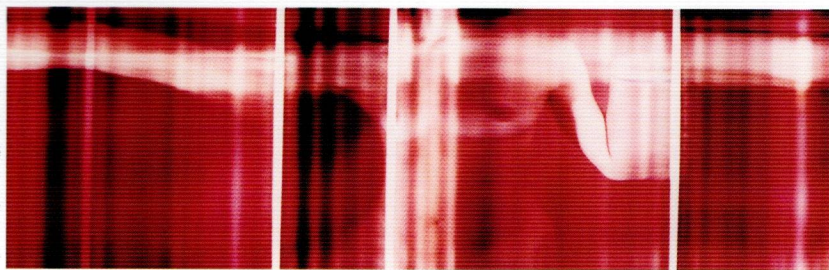
O pioneirismo de Klauss e Angel Vianna

A coordenadora de dança do curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, Christine Greiner, explica esta mudança: “A contemporaneidade tem nos ensinado o valor da diversidade, e que ela existe mesmo onde não parece tão evidente. Um movimento padrão nunca é implementado por dois corpos da mesma forma, há sempre singularidades. Na dança contemporânea, assim como nas outras artes, o foco da investigação voltou-se para essa singularidade, e não mais para as semelhanças impostas por códigos dados *a priori*. Quando fala em novos corpos, Monnier sugere que sua matéria-prima precisa extravasar os códigos estabelecidos.”

No Brasil, essa mesma bandeira foi empunhada pelos coreógrafos Klauss e Angel Vianna. “Com eles se inaugurou uma metodologia que poderíamos chamar de inclusiva. Até então, não havia como escapar do modelo hegemônico e restritivo do clássico. Corpo longilíneo e bem-proporcionado, pés arqueados, pernas na posição *en-dehors*, costas retas, pescoço longo e nada de curvas acentuadas.

e o plural





É preciso compatibilizar a dança com as particularidades de cada bailarino, tenha ele corpo avantajado, pés chatos e até ombros caídos...

Ou a pessoa se encaixava no estereótipo e executava aqueles movimentos, ou não prestava para a dança”, recorda o coreógrafo Alexandre Franco, aluno da Escola Angel Vianna no início dos anos 1990 e atual coordenador, nessa mesma instituição, do curso de profissionalização em dança contemporânea.

Franco ressalta uma das características mais marcantes do método que hoje ensina: a compatibilização da dança com as particularidades de cada indivíduo. Nada mais é excluído ou negado. Redimem-se corpos avantajados, pés chatos, quadris largos e até os ombros caídos que sempre causaram fúria em Maurice Béjart. Com essa filosofia, Klauss e Angel Vianna promoveram um banho de renovação na aristocrática mentalidade da dança, sintetizada no antipático preceito, ainda hoje corrente, dos “muitos chamados, poucos escolhidos”.

O sentido político da nudez

Muita coisa mudou desde então. Nos palcos de hoje, vêem-se corpos que há 20, 25 anos, jamais estariam ali. Pensemos na dupla Gustavo Ciríaco e Frederico Paredes: o gigante de 1,91m e o baixinho de 1,60m. São dois homens no palco, e não mais um homem e uma mulher, como no dueto clássico, com corpos absolutamente cotidianos e sem a “pose” típica dos bailarinos. Ciríaco tem plena consciência de que é um fruto desta geração pós-Angel Vianna: “Comecei a dançar porque isso se tornou possível. Em outro contexto, em outro momento, isso jamais ocorreria.”

Pensemos no espetáculo *Aquilo de que somos feitos*, de Lia Rodrigues. Como escreveu a crítica de dança Helena Katz, no jornal *O Estado de S. Paulo*, ali “o corpo é entendido como um lugar de reflexão a partir da sua materialidade e não enquanto um modo de veicular imagens construídas a partir da combinação de passos de dança”. Os corpos nus, expostos em cena aberta, revestem-se de um claro sentido político. Contra a mercantilização e a reificação do corpo contemporâneo, a singularidade – corpórea mesmo – de cada bailarino salta aos olhos.

Singularidade, aliás, é uma ótima palavra.

Segundo o dicionário *Aurélio*, singular é aquilo que é único; particular, individual; o que não é vulgar; raro. Fora do dicionário, o termo entra em cena quando uma outra palavra, beleza, mostra-se imprecisa, inadequada, ou de algum modo insuficiente. Pensemos, por exemplo, no bailarino e coreógrafo iraniano Hooman Sharifi. Trata-se de um caso explícito de singularidade. Ele se apresentou nos palcos cariocas em 2001, durante o Panorama RIOARTE de Dança. Quem o viu, não o esqueceu. Corpulento – tem algo em torno de 120 quilos –, Sharifi percorre movimentos tão ricos e impressionantes quanto sua trajetória pessoal. Ele passou parte da infância e da adolescência em campos de refugiados e, claro, extraiu dessa vivência sua pungente expressão.

Pensando no bailarino iraniano, e tendo em mente os avanços da dança brasileira nas últimas décadas, é razoável que nos perguntemos: por onde andam nossos próprios Sharifis? A coreógrafa Márcia Milhazes arrisca, e ao mesmo tempo lamenta, uma resposta: “No Brasil, há uma questão cultural muito forte, um culto ainda muito arraigado ao corpo belo. Com todos os avanços, a referência estética dominante ainda é a do balé clássico e de seus estereótipos. Em geral, corpos mais desconstruídos ainda sofrem resistência.” Alexandre Franco compartilha a mesma impressão: “Nossa classe ainda é muito ortodoxa em relação ao que é belo. Acho que ainda há muito, muito mesmo, o que nos perguntarmos.”

Para alguns estudiosos, há uma curiosa sintonia entre os padrões de beleza de uma época e os vigentes em seus palcos. Isso fica claro se deixamos de observar apenas o comportamento dos artistas e encaramos a prática das instituições ligadas à arte. Neste sentido, a experiência da coreógrafa Carmen Luz, diretora da Cia. Étnica de Dança e Teatro (projeto que há seis anos leva a dança aos moradores do morro do Andaraí, na Zona Norte do Rio), é bastante reveladora. Ela afirma que, no momento de pleitear seus registros profissionais, jovens de talento, mas cujos corpos não se encaixam no estereótipo do senso comum, dificilmente obtêm a chancela do sindicato. “Se eles não forem

Contra os padrões do belo herdados do balé clássico, a diversidade das técnicas contemporâneas possibilita maior variedade corporal



trabalhados, padronizados, não conseguem o registro profissional”, sentencia.

Portanto, se hoje vemos corpos que jamais estariam nos palcos de 30 anos atrás, isso está longe de significar que o caminho até eles está bem pavimentado. Exceções à parte, a homogeneidade (sem dúvida, diferente da que vigorou no passado) ainda predomina. “O processo de educação da dança no Brasil segue o balé clássico, depois uma experiência com jazz ou dança moderna e, mais recentemente, técnicas contemporâneas. Esta combinação de técnicas resulta em alguns corpos possíveis e com bastante similaridade”, afirma Christine Greiner.

O corpo como laboratório de pesquisas

Segundo ela, se buscamos realmente singularidade, heterogeneidade, não devemos bater apenas às portas das grandes companhias. Há que se buscar em trabalhos independentes, por vezes solitários, de artistas que andam no fio da navalha e muitas vezes não podem, ou não querem, manter uma equipe de bailarinos. Ou que trabalham com grupos bem reduzidos. Trabalhos como o da bailarina e coreógrafa Vera Sala, por exemplo.

Vera tem algo de quixotesco. Na essência e na aparência. Com seus 1,75m e 55 quilos, é mais alta e mais magra do que a maioria das bailarinas. Aos 51 anos, idade em que a maioria já pendurou as sapatilhas, está plena e em atividade. Trabalha diariamente, praticamente sozinha, e fez do próprio corpo seu laboratório de pesquisa. Seus temas são obsessivos: a passagem do tempo, a degradação, o limite entre a morte e a vida. Há anos se debate com eles, em um processo que, segundo ela própria, “por vezes toma a forma de espetáculo”. “Na década de 1960 havia uma necessidade de a dança incorporar o gesto cotidiano. Hoje vivemos outro processo”, teoriza Vera. “Há uma diversidade de técnicas, o que não pode ser confundido com ausência de técnica. Essa multiplicidade, ao menos em tese, possibilita uma enorme variedade de corpos.” Sim, em tese.

Pois se há um campo em que corpos treinados, cotidianos, longilíneos e singulares realmente se equivalem, este é, sem dúvida, aquele em que

travam sua própria batalha contra o tempo. Nesse aspecto, talvez possamos dizer, como o sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy, que o corpo, por viver em constante metamorfose, é o oposto da obra de arte. “Percebi essa diferença física aos 37 anos. O que foi muito ingrato, pois também foi quando me senti madura e realmente pronta para a dança. Mas o físico me impunha outro movimento. Sentia isso na própria musculatura, na pele. É um certo enrijecimento do corpo o que primeiro denuncia a transformação. Tudo muito sutil”, descreve Cláudia Palma, diretora da Companhia 2, do tradicional Balé da Cidade de São Paulo. Composto por oito bailarinos veteranos, todos entre 40 e 47 anos, o grupo abordou a questão do envelhecimento na coreografia *Deserto dos anjos*, que, segundo a diretora, jamais poderia ser realizada por corpos jovens. “Há um efeito dramático que, de fato, só poderíamos passar com nossa própria maturidade. Como se vê, o bailarino jovem também tem suas limitações”, afirma Palma, sem disfarçar o sorriso. “São os limites do estereótipo”, define.

Trabalhos como o de Cláudia Palma na Companhia 2 juntam-se ao de Teresa Taquechel, da Pulsar Cia. de Dança (que une no mesmo palco bailarinos deficientes e não-deficientes físicos), ao de Ivaldo Bertazzo, no Corpo de Dança da Maré, e ao de Carmen Luz, na Cia. Étnica de Dança e Teatro (só para citar alguns exemplos), perfazendo a complexa rede que parece trazer bons ventos à nossa dança, desestigmatizando corpos e movimentos.

Há, sim, o que comemorar. “Com o aumento das universidades na última década e a reformulação dos currículos, assim como o surgimento de grupos e centros de pesquisa, e o reconhecimento inevitável de que dançarinos são seres pensantes e não se formam apenas nas salas das academias, a tendência é que apareçam mudanças ainda mais significativas”, aposta Christine Greiner. Aí, quem sabe, possamos fazer coro com o escritor Edgar Allan Poe, afirmando, mais uma vez, que não há beleza perfeita sem uma certa singularidade nas proporções.

Gustavo de Oliveira é jornalista.



O desejo

por **Sérgio Nazar David**

Por ocasião do 75º aniversário de Freud, em 1931, sua amiga Lou-Andréas Salomé publicou *Mein Dank an Freud* (*Meu agradecimento a Freud*). Nesta carta aberta ao criador da psicanálise, ela destaca o fato de que com Freud os ditos doentes passaram a ser ouvidos. Para Freud, o sintoma não deveria mais ser visto como alvo de desprezo, mas sim como uma parte daquele que sofre. Como tal, o sintoma tem boas razões para existir e deve permitir ao sujeito retirar disso ensinamentos preciosos para o futuro. Foi por isso que Freud passou a ouvir as histéricas. Foi esta a sua revolução: o corpo deixava de ser visto como um mero organismo regido por leis inabaláveis – o que, no final das contas, é e sempre foi o ideal da psiquiatria: fazer coincidir o rol das doenças mentais com o das perturbações e dos problemas orgânicos –, passando a ser abordado como corpo afetado pela linguagem.

O sentido do sintoma

Mas é exatamente de uma espécie de curto-circuito desta linguagem que surge o sintoma. Para a psiquiatria, isto é apenas o sinal de uma doença. Freud descobriu que o sintoma tem um sentido. Trata-se de uma mensagem inscrita num corpo que não pôde se expressar de outro modo senão aquele. Quando a palavra está silenciada, algo no corpo fala, seja como for.

Deter-se na palavra, através da escuta psicanalítica, é nisto que está a singularidade do procedimento de Freud. Quando, em 1895, Freud e Breuer publicaram *Estudos sobre a histeria*, entrou em cena uma nova definição de histeria. O cerne desta obra é o caso clínico de Anna O., pseudônimo de Bertha Pappenheim, falecida em 1936, uma figura importantíssima no campo do trabalho social na Alemanha, que passou à posteridade ao lado de outros filantropos célebres. Eis o ponto de partida da psicanálise: “Os sintomas histéricos desapareciam um após o outro à medida que

Breuer a fazia evocar as circunstâncias de sua aparição.” Ela mesma deu a esse procedimento o nome de “cura pela palavra”. E numa versão mais humorística: “limpeza da chaminé.”

A publicação de *A interpretação dos sonhos* (1900) e de *O caso Dora* (1905) traz a confirmação do que já estava nos *Estudos sobre a histeria*: a importância da história do sujeito; o papel das lembranças recalçadas; a importância da sexualidade e do conflito psíquico inconsciente. Em *A interpretação dos sonhos*, Freud reconhece este último como a principal causa da histeria. Em *O caso Dora*, considera histérica “qualquer pessoa em quem uma oportunidade de excitação sexual provoque, sobretudo e exclusivamente, uma sensação de asco, quer essa pessoa apresente ou não sintomas somáticos”. É claro que o que Freud descreve já existia antes. Porém, era a primeira vez que um médico vinha a público mostrar que até então a medicina, a filosofia, a religião, o direito e a pedagogia tinham abordado a vida e o sofrimento humano, ignorando o sexual e sempre sob o prisma metafísico, correccional.

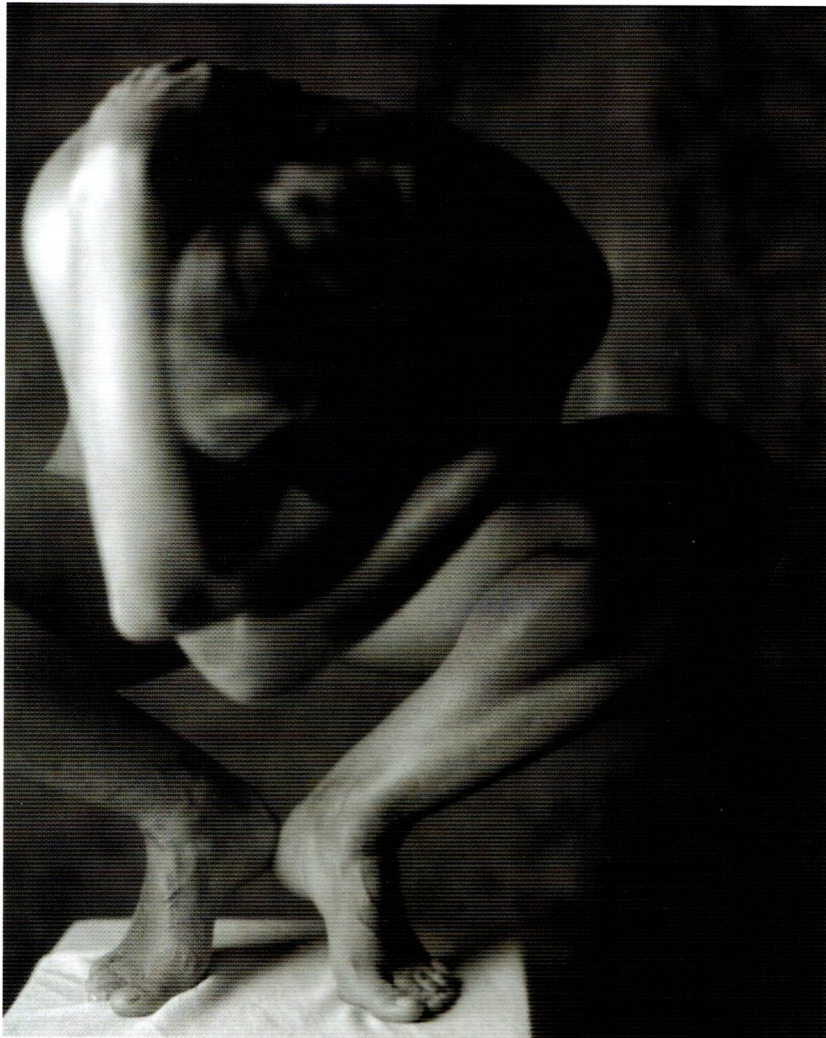
A medicina dizia: “anormal!”; a filosofia ponderava que, com o auxílio de uma razão pura, com sede na consciência, tudo se arranjaría a contento; alguns liberais cristãos, já no século XIX, chegaram a se mover um pouco fora da ortodoxia, e ousaram introduzir no pensamento cristão algumas doses de reflexão em detrimento do habitual dogmatismo, mas talvez só tenham mudado algumas coisas para que, no frígido dos ovos, nada de fato mudasse; a filosofia do direito continuava pautada na idéia do direito natural, como se as leis devessem imitar a natureza; por fim, no campo da pedagogia, a mulher estava reduzida ao papel de procriadora, enquanto o homem, ao de substituto e representante de Deus (Pai e Todo-Poderoso), devendo ambos, portanto, ser educados para se moldarem, quisessem ou não, a estes papéis.

Tudo estava preparado para que neste sistema, onde o sexual não deveria ter um lugar, e onde a razão deveria ser absoluta, nenhum desejo se manifestasse.

como corpo estranho

A psicanálise dirigiu seus holofotes para a sexualidade, com o foco em um corpo afetado pela linguagem. Um século depois, porém, o sexo parece estar banalizado e reduzido à obrigatoriedade do gozo

Roberto Stelzer - SambaPhoto



Com Freud, o corpo deixou de ser visto como mero organismo físico regido por leis inabaláveis.

Mas o desejo é indestrutível. E a força do sexual estava lá, em Balzac, em Flaubert... E algumas obras da nossa literatura, a de língua portuguesa, também mostram isso. Vejamos, por exemplo, *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Toda a obra parece ser apenas uma defesa inquestionável do amor conjugal. Desta forma, a personagem Luísa trai Jorge porque se embriega da má literatura e porque fora educada na Lisboa hipócrita e beata. Não fosse assim, poderia cumprir piamente o papel que a natureza lhe destinara, o de esposa? Bem, de qualquer modo, quando recebe a primeira carta de Basílio, Luísa não pensa em outra coisa senão: “tenho um amante!” A partir de então, não suspira apenas pelas delícias do amor e do sexo. Ela também “suspirava por ser rica!”. E a condenação do narrador é veemente: “O primeiro erro que se instala numa alma até aí defendida facilita logo aos outros entradas tortuosas; — assim, um ladrão que se introduz numa casa vai abrindo sutilmente as portas à sua quadrilha esfomeada.”

É óbvio que, nessas circunstâncias, o desejo sexual só pode ancorar no corpo sob a forma de desejo abjeto. Por isso, este desejo tem que ser inicialmente coberto com as galas rotas do romantismo: Luísa transa não porque deseja sexualmente Basílio, mas porque é uma pobre iludida pelos romances que leu, e iludida também nos braços de Basílio. Acreditem nessa versão aqueles que ainda se deixam embalar por contos de fadas. Porque a verdade é bem outra: Luísa deu, não porque quis (afinal está visto que ela não suportava querer o que desejava), mas sim porque isto fazia parte do seu desejo. Depois, o que mais lhe causa repulsa é ter sido confundida com uma prostituta (“mulher do Bairro Alto”) num dos seus passeios por Lisboa à noite, o que a faz retornar à casa ofegante: “Luísa tinha vontade de chorar; deixou-se cair na *causeuse*, esfalfada, infeliz. (...) Que dia aquele! E recordava-o desde pela manhã: o lanche, o champanhe bebido pelos beijos de Basílio, os seus delírios libertinos, que vergonha!”

O conflito psíquico vivido por Luísa está presente o tempo todo. Trata-se de uma perturbação na vida de

Nada na realidade psíquica aponta para o que é ser homem, ou o que é ser mulher, uma vez que persiste o enigma da diferença sexual

uma mulher cuja mola propulsora é – sejamos francos – o sexual. Mais escondido ou mais evidente, isso está disseminado em toda a literatura do século XIX como um veneno, temido, mas também sorvido avidamente. Conforme assinala Peter Gay, em *O século de Schnitzler*, embora os valores vitorianos tenham dominado o século XIX, isto não quer dizer que não houvesse, naquele mundo, brechas, ambigüidades, contradições.



fotos © Vera Atchou - PhotoAlto

O que Freud estabeleceu diante disso foi uma teoria sobre o homem que era, por um lado, um prolongamento de algo que o precedera. Por outro, algo novo pautado no valor da sexualidade e do saber inconsciente, o que faz com que o corpo passe a ser visto como corpo afetado pelo sexual e também marcado por um saber que não se sabe, o saber inconsciente. Caberia acrescentar ainda que – opondo-se à máxima religiosa “e Deus fez o homem e a mulher”, que anulava o enigma da diferença sexual –, na realidade psíquica não há nada que responda pela singularidade do desejo, nada que diga o que é ser homem, o que é ser mulher. No psíquico, a única marca da diferença sexual é a marca da própria falta.

Vejamos o texto “Uma dificuldade no caminho da psicanálise” (1917), onde nos são apresentadas as três feridas narcísicas do homem. A primeira, quando este perde a ilusão em relação à posição privilegiada da Terra dentro do Universo. A segunda está ligada ao nome de Charles Darwin, que pusera fim à presunção de o homem ser completamente diferente dos animais. O terceiro golpe é, segundo Freud, “o que mais fere”. Humilhado em suas relações externas, o homem sente-se superior em algum lugar do núcleo do seu eu, atento aos seus impulsos e ações, verificando se são harmônicos. A psicanálise vem mostrar que o homem não está seguro nem mesmo em sua própria casa. É do texto de Freud: “Os pensamentos emergem de súbito, sem que se saiba de onde vêm, nem se possa fazer algo para afastá-los. Ou então os impulsos surgem, parecendo como que os de um estranho, de modo que o eu os rejeita; mas, ainda assim, os teme e toma precauções contra eles. O eu diz para consigo: ‘Isto é doença, uma invasão estrangeira.’ Aumenta sua vigilância, mas não consegue compreender por que se sente tão estranhamente paralisado.”

A psicanálise tem uma concepção de ética singular, porque parte de dois pontos capitais: as pulsões sexuais não podem ser inteiramente domadas, e os processos mentais são em si inconscientes. Assim, podemos dizer com Freud, “o eu não é senhor da sua própria casa”.

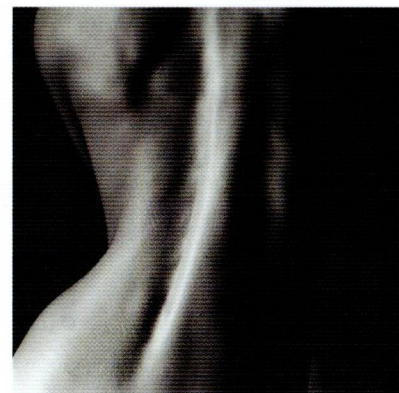
Não há como fazer da psicanálise uma pedagogia. Porque, ao erguermos um saber, o fazemos sobre um fundo de ignorância. E isto alcançando questões que tocam pessoalmente cada indivíduo e o forçam a assumir alguma atitude em relação a esses problemas. Ao dar ênfase à importância psíquica da sexualidade como nunca completamente domável e à inconsciência da vida mental, a psicanálise não será mesmo vista com bons olhos por toda uma tradição pautada na primazia da razão sediada na consciência. Seu destino não poderá nunca ser a aceitação pacífica.

O escritor austríaco Stefan Zweig, no livro *A cura pelo espírito*, fará referência ao que ele chama a “coragem” de Freud “contra a fé num ideal” (a religião)





Com a sexualidade atropelando a razão, na ética do inconsciente a culpa passa a estar não mais em ceder ao desejo, mas em negá-lo, desconhecê-lo



© Angelo Pastorello - SambaPhoto



© Vera Atchou - PhotoAlto

e “contra a hipocrisia burguesa”. Numa carta de 8 de setembro de 1926, reafirmará isso: “O senhor retirou as inibições de um número incontável de personalidades, assim como da literatura de toda uma época. Graças ao senhor, nós vemos muitas coisas.”

De fato, Freud teve diante de si o puritanismo da sociedade em que fora educado e formado. Mas lutou contra isso, sem culpar a sociedade de modo abstrato. Em seu livro *Como Freud trabalhava*, Paul Roazen relata as entrevistas feitas com dez analisandos de Freud. É curioso ver como, mesmo face às dificuldades encontradas por cada um deles em suas análises, é freqüente ao longo do livro uma marca que talvez fosse uma das que Freud imprimia em seu trabalho inaugural de analista. Refiro-me à importância que tem numa análise algum tipo de implicação subjetiva. Não se trata de ignorar as coerções sociais, mas sim de reconhecer que sempre uma posição subjetiva poderá ser tomada face ao desejo, que aparece sempre como um corpo estranho propondo um enigma para o sujeito. Lacan

formulou isto ao final do *Seminário 7*, ao afirmar que, na perspectiva analítica, a única coisa da qual se possa ser culpado é de abrir mão de seu desejo. Paul Roazen transmite-nos o testemunho da dra. Putnam, uma das entrevistadas de seu livro: “Ela disse que a análise a pôs em condições de aprender mais sobre si mesma e a assumir a responsabilidade por qualquer coisa que acontecesse com ela.”

Mas se, à época de Freud, o homem se defrontava de modo brutal com os problemas ligados à sexualidade, problemas estes que tendiam a relegar o corpo à condição de organismo — tudo o que não se enquadrava era resto —, hoje o homem parece se defrontar com o avesso da mesma questão: a sociedade moderna quer transformar o corpo em objeto vazio movido pelo imperativo perverso “goza!” Nada é permitido ou tudo é permitido, são duas faces da mesma moeda. Ontem submetido a leis cristãs e médicas, hoje submetido às leis do capitalismo. Seja como for, o que se quer elidir é que há promessas vãs, hoje também, de um gozo pleno que teria garantia nos objetos da técnica. Numa política de segregação, há de tudo para todos os gostos. O importante é gozar.

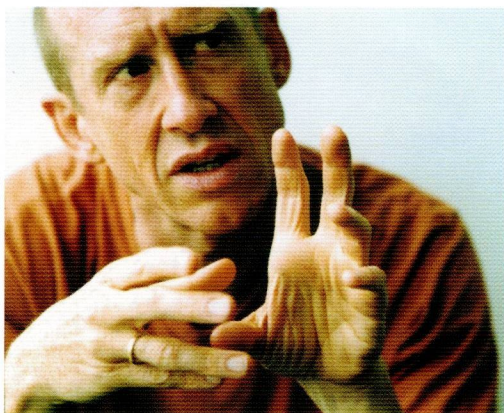
Mas isto não é o que nos resta: impessoalidade nas relações humanas, porque o que conta hoje é a produção; objetividade como padrão a ser atingido; sexualidade reduzida a gozo imperativo; corpo reduzido a rebotalho de um mundo que só é visto com desprezo, e exatamente por isso só deixaria ao homem as opções da vítima — quais sejam, loucura, suicídio, rebelião, ou a adaptação cínica e covarde. Ao contrário do que tentam nos impingir, o homem pode transformar-se no que Lacan chamou de “viajante do tempo”. Uma vida (dependendo do que se faz com ela) e um corpo podem ser únicos e singulares. Uma vida pode ser uma obra poética. Sim, embora nós não possamos nunca nos considerar completamente autores.

Sérgio Nazar David é professor do Instituto de Letras da Uerj e poeta, autor de *Onze moedas de chumbo* (7Letras, 2001).

O classicismo do contemporâneo

Coreógrafos mostram que é possível promover um livre intercâmbio de linguagens, sejam estas do balé clássico, da cena moderna ou pós-moderna, assimilando heranças culturais e desatualizando rótulos temporais em nome da boa arte

por **Ana Francisca Ponzio**



Robin Lea - divulgação

William Forsythe, que começou a coreografar no Ballet de Stuttgart, redefiniu a técnica clássica, projetando-a para o futuro.

Em entrevista concedida há dois anos à revista francesa *L'Express*, o coreógrafo tcheco Jiri Kylián comentou que na sua juventude, quando ainda vivia em Praga, sua cidade natal, havia uma oposição ferrenha entre adeptos do balé clássico e da dança moderna. Essa rivalidade, segundo Kylián, chegava a coincidir com a política. “Quem se orientava para o balé clássico estava do lado do regime comunista (na época, os melhores bailarinos eram soviéticos). Quem era atraído pelo balé contemporâneo estava do lado capitalista. Era uma coisa bem estúpida!”, disse Kylián à jornalista Dominique Simonet.

A rivalidade presenciada por Kylián nos anos 1960 estendeu-se durante a década de 1970 na Europa. No Brasil, ainda que em menor proporção, há ecos retardatários, pasmem, ainda hoje. Entre as defesas recorrentes de cada lado, tornou-se comum ouvir que só bailarinos clássicos têm capacidade técnica para dançar tudo, ou que só os chamados contemporâneos têm a consciência corporal que os liberta dos padrões e do virtuosismo mecânico e antinatural, praticado por seus antagonistas.

Felizmente, a evolução que se consumou ao longo do século XX trouxe para os tempos atuais uma abertura que faz da dança um território sem limites ou imposições. Com liberdade de escolha, hoje o dançarino contemporâneo se sente à vontade para incorporar ou não a formação clássica, enquanto os bailarinos que se identificam com o clássico procuram alargar seu instrumental, somando técnicas, experiências e conhecimentos diversos. Numa era sem restrições, com coreógrafos e companhias exigindo de seus intérpretes uma flexibilidade cada vez maior, a dança embaralha papéis e linguagens. Sem compartimentos fechados, pode inclusive expandir suas associações com outras áreas de expressão.

Clássico, mas não conservador

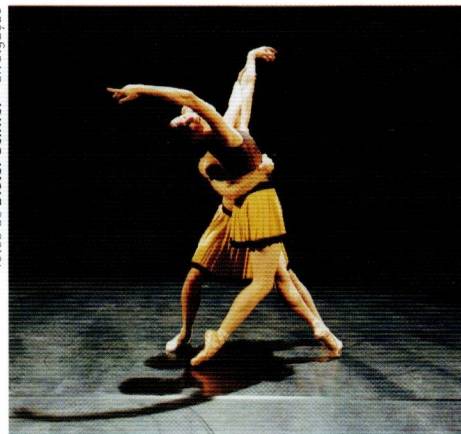
Entre os inúmeros exemplos que denotam essa abertura está a coreógrafa Ginette Laurin, que integra a geração responsável, a partir dos anos 1980, pela revitalização da dança contemporânea no Canadá. Diretora do grupo O Vertigo, ela pretende realizar, em breve, uma instalação num museu, formada por fotos, filmes e personagens que vão desenvolver seqüências de movimentos ao vivo. “Ampliar colaborações, com profissionais de áreas diversas, como a arquitetura, também faz parte dos meus planos”, ela afirma. Com formação em ginástica olímpica, Laurin diz que não é uma grande conhecedora de balé clássico. Porém, ela considera uma vantagem poder contar com bailarinos de formação clássica em seu elenco: “É uma linguagem corporal básica, muito eficaz, dotada de certa neutralidade com relação à dança atual e que me permite alargar possibilidades.”

No entanto, perante as conquistas e revelações promovidas por predecesores, entre os quais Merce Cunningham paira como parâmetro insuperável,



*Diálogo entre o tradicional e o contemporâneo:
cenas do espetáculo Herman Scherman
(1992), do Ballet de Frankfurt, com direção
de William Forsythe.*

fotos de **Dieter Schwer** - divulgação





© Sprint Editora - História da Dança, de Eliana Caminada

Petite Mort, espetáculo de 1991, coreografado por Jiri Kylián.

os autores da atual geração se caracterizam muito mais pelas apropriações do que pela invenção propriamente dita. Em 1995, os teóricos franceses Isabelle Ginot e Marcelle Michel já observavam que a renovação de linguagem estaria dando lugar à exploração de um patrimônio já existente. Segundo esses estudiosos, a dança contemporânea estaria incorrendo numa padronização que atenuaria, inclusive, as diferenças de natureza com o balé clássico.

Não se faz evolução por exclusão

Com relação ao “convencionalismo” apontado por Ginot e Michel na dança contemporânea, há críticos ainda mais veementes. “Percebo que hoje, 10 a 15 anos depois da revolução da nova dança no mundo todo, há um novo academismo. As imitações tornaram-se muito comuns, as manias e os clichês se instalaram. Tomando os criadores da dança belga como exemplo, vemos cópias de Wim Vandekeybus e Anne Teresa de Keersmaecker a todo momento. Essa situação é tão acadêmica quanto a dança clássica ou neoclássica”, afirmou o coreógrafo belga Frédéric Flamand em entrevista publicada pela revista *Bravo!* em março de 1999. Diretor do grupo Charleroi Danses-Plan K, Flamand é um pensador instigante, que este ano assina a curadoria do evento de dança programado pela Bienal de Veneza.

Hoje, em meio aos desafios que os novos criadores enfrentam, chega a ser irrelevante e mesmo tola a rejeição ao patrimônio clássico. De Merce Cunningham a William Forsythe, um rol de expoentes já deixou claro que a evolução não se faz por exclusão, nem a inovação fica prejudicada pela assimilação das heranças culturais. Jiri Kylián, que soube se harmonizar com o vocabulário clássico para torná-lo atemporal e dele retirar infinitas modulações, não deixa escapar inclusive o lirismo, que flui de suas peças como um elemento tão fundamental quanto o ar que se respira. “Movimento é a essência da coreografia, e isso é o que ainda mais me interessa”, disse Kylián em uma de suas entrevistas publicadas pelo jornal *Folha de S. Paulo*. “Embora tenha estudado estilos modernos, a técnica clássica sempre ‘abastece’ minhas criações.

Nela é possível encontrar um sistema importante de forças, e eu preciso de muita força e energia em minhas coreografias. No entanto, ressalto que meus bailarinos precisam de treinamento clássico, sem perder a afinidade com todo tipo de inovação.”

No livre intercâmbio que se estabeleceu na dança contemporânea, a interação com a linguagem clássica já compõe um percurso histórico, no qual se distingue a tríade formada por Jiri Kylián, William Forsythe e Mats Ek. Forsythe, que começou a coreografar no Ballet de Stuttgart (onde conviveu com Márcia Haydée e Kylián), redefiniu a técnica clássica, projetando-a para o futuro. Na época em que estreou *In the middle, somewhat elevated*, que sintetiza sua desestruturação do clássico, ele comentou: “O vocabulário clássico jamais será velho. É a sua escrita que pode ficar datada.”

Segundo Forsythe, a desestruturação da linguagem clássica permite-lhe obter possibilidades inauditas, ocultas pela abordagem tradicional do balé: “Defino meu trabalho como um processo de construção e desconstrução. Concentro-me sobre o material, as referências, os resíduos, as operações combinatórias das quais a dança é feita. Para dispersá-las, eu as faço proliferar, sem necessidade de começo, meio ou fim. Faço as seqüências e trabalho por pequenas partes. Desenvolvo com os bailarinos uma frase e depois, como se estivesse lidando com um texto no computador, troco as palavras, introduzo fragmentos, subtraio outros. Com isso, disponho de um alfabeto que me permite escrever histórias de hoje em dia.” O bailarino Lionnel Delanoë, do Ballet da Ópera de Paris, resume o desafio dessa proposta: “Parece que o objetivo de Forsythe é nos colocar em estado de instabilidade, impedindo que o intérprete se acomode.”

Transformações promovidas por coreógrafos como Forsythe trouxeram novos significados também para o bailarino clássico, e a chance de criar livre trânsito entre a tradição e a contemporaneidade é bem representada pela francesa Sylvie Guillem. Estrela de companhias tradicionais, como o Ballet da Ópera de Paris e o Royal Ballet de Londres, Guillem se notabilizou pela capacidade de interpretar os mais diversos autores da atualidade. “Sylvie tem um corpo realmente pensante”, comentou sobre

Seja pelos movimentos ou pelo conteúdo, a relação dos coreógrafos com os fundamentos clássicos vem ocorrendo com desenvoltura e liberdade crescentes

ela o coreógrafo britânico Jonathan Burrows, que já trabalhou com a bailarina. À revista alemã *BalletTanz*, Guillem declarou: “Não tenho nada contra o classicismo, mas sim contra o conservadorismo. Não quero ser uma marionete que se move de acordo com instruções. O que mais me interessa na dança moderna é que ela força o bailarino a tornar-se sua própria inspiração, e eu tenho necessidade de proteger minha liberdade.”

Sapatilhas de ponta na dança contemporânea

A ponte entre clássico e contemporâneo, que eliminou limites também na carreira de Mikhail Baryshnikov, provou ainda que elementos diretamente associados à tradição – como a narrativa – podem ganhar novas dimensões, conforme provou Mats Ek. Filho de Birgit Cullberg (a discípula de Kurt Joos que contribuiu para modernizar a dança na Suécia), Ek abraçou a carreira teatral antes de tornar-se coreógrafo. Em 1982, aos 34 anos, ele estreou sua releitura de *Giselle*, a obra-prima romântica que já contava quase um século de existência. Sem ferir o contexto original da obra e escapando dos clichês, conservou a música, a divisão em dois atos, a hierarquia entre os personagens. Porém, a história de *Giselle* recontada por Ek ganhou uma profundidade psicológica que lhe rendeu nova identidade. Até hoje apresentada com sucesso, a *Giselle* de Ek parece ter conquistado a perenidade da obra original. “Recorro aos clássicos porque os considero parte de nossa herança cultural. Muitas histórias desse repertório têm sido usadas por inúmeros artistas. A de Romeu e Julieta, por exemplo, já era contada antes de Shakespeare, e qualquer um, em algum momento, pode se apossar delas. É o que tenho feito”, disse Ek, quando outra de suas releituras, *O lago dos cisnes*, estreou no Brasil em 2001. Seja por meio da estrutura dos movimentos ou pelo conteúdo, a relação dos coreógrafos contemporâneos com os fundamentos clássicos ocorre com desenvoltura e liberdade crescentes. Estimulando essa abertura, o Ballet da Ópera de Lyon produziu sucessos como *Cendrillon (Cinderela)*, de Maguy Marin, e um *Romeu e Julieta* sintonizado com as histórias em quadrinhos de Enki Bilal, de Angelin Preljocaj.

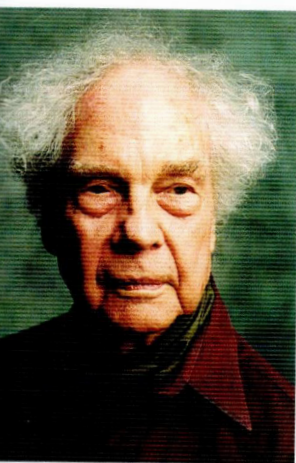
Em *Salt*, obra que marca a maturidade de Édouard Lock, o coreógrafo canadense que surgiu em 1980 à frente do grupo La La La Human Steps, as bailarinas usam sapatilhas de ponta para acentuar o grafismo dos movimentos. Em alguns momentos de *Salt*, a precisão clássica (especialmente presente nessa obra de Lock) é interrompida por danças aceleradas e complexas, que prejudicam a formalidade anterior. “Essa desestabilização provoca incompreensão no espectador, permitindo que ele experimente emoções próximas da infância”, explicou Lock.

No Brasil, vale lembrar que um mestre da contemporaneidade – Klauss Vianna – se encarregou de ensinar a dança clássica com sabedoria e liberdade incomuns. Entre os talentos das novas gerações de coreógrafos brasileiros, a ligação com o clássico também se dá com naturalidade. Para Henrique Rodovalho, do grupo goiano Quasar, o uso da técnica clássica tornou-se inevitável. “Qualquer tipo de movimento acaba passando pelas bases do clássico, que são muito bem desenvolvidas”, ele diz.

Diferentemente de Henrique, que veio do esporte e só não praticou treinamento clássico porque a opção pela dança ocorreu na idade adulta, a coreógrafa Márcia Milhazes ingressou aos 7 anos na Escola de Danças Clássicas do Rio de Janeiro. Com sólida formação acadêmica, soube transcender fórmulas para desenvolver uma identidade estética particular na produção contemporânea brasileira. “Minhas coreografias não nascem de estruturas clássicas, mas carregam traços dessa memória, que meu corpo possui”, diz Márcia.

Como bem reconhece Merce Cunningham – o verdadeiro e único revolucionário da atualidade –, não importa se o instrumental é clássico ou contemporâneo, quando se busca a expansão artística. Aos 84 anos, ele continua a enfatizar: “Nunca rejeitei o balé clássico. O que me interessa no clássico é a técnica do uso das pernas, que não tem muita ênfase na dança moderna, cujo enfoque são os movimentos do torso. Combinando tudo, aumentam as possibilidades, e é isso o que interessa.”

Ana Francisca Ponzio é jornalista, curadora e crítica de dança.



Mark Selgier - divulgação

O coreógrafo Merce Cunningham não faz distinção entre o instrumental clássico e o contemporâneo; sua busca é pela expansão da arte.

Colagem em movimento

Em *Danças de porão*, espetáculo que busca desespetacularizar o que mostra, resume-se uma ambição maior da arte cênica contemporânea, polindo-se as tradicionais arestas entre corpo e pensamento, sensibilidade e intelecto

por **Mauro Sá Rego Costa**

O trabalho apresentado por João Saldanha e Paula Nestorov no Paço Imperial, em novembro/dezembro de 2002, foi uma experiência singular de invenção e rompimento de linguagem cênica na dança brasileira. Paula e João – junto com o artista plástico e cenógrafo Chico Cunha, o coreógrafo Marcelo Braga na direção e Antonio Saraiva na direção musical – produziram algo que se pode localizar na linha da colagem, recurso criado pelos dadaístas, e com longa e variante história, passando por Duchamp, os construtivistas, os situacionistas, os neoconcretos cariocas, John Cage, os *cut-ups* literários e sonoros de William Burroughs, chegando ao *hip hop* atual, no trabalho dos disc-jóqueis.

fotos de **Adelmo Lapa** - divulgação



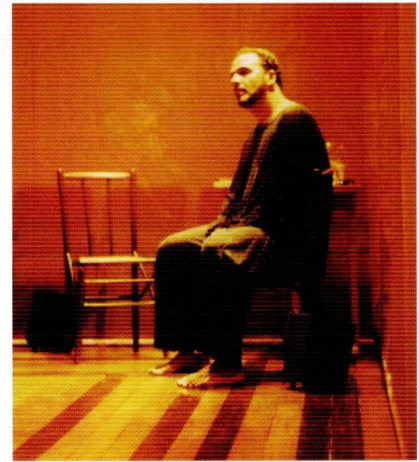
Danças de porão é uma colagem altamente elaborada, intelectualizada nos seus elementos, e também guarda dessa linhagem a opção por incluir o improviso, o momento da criação – com seu imprevisto, descolamento, o acaso e sua afirmação – como eixo da obra.

Na medida em que os elementos utilizados no trabalho têm um caráter mais elaborado, a colagem e o improviso ganham mais vigor e poder de choque. A começar pelo espaço escolhido para a montagem, a Sala dos Archeiros, do Paço Imperial: sala para apresentação de música de câmara, talvez também recitais de poesia, no palácio que foi do Imperador no século XIX. O espaço tem dois planos, com um jirau no segundo piso, aberto para a visão completa da sala de baixo e encimado por uma abóbada de vidro leitoso, que deixa passar a luz natural e certamente atrai o olhar do espectador, em algum momento.

Nesse espaço, o cenógrafo Chico Cunha constrói um cubo de tela transparente, através do qual o trabalho é assistido. No “primeiro ato”, o público é convidado a entrar no jirau e ver, do alto, através do topo do cubo, algo como uma coreografia que já teria começado, mas que tem um movimento quebradiço, com frases que não acabam, experimentação de possibilidades de frases em processo de construção, ou mesmo exercícios de preparação corporal, ainda não frases. Isto também se quebra, e os dançarinos vão se sentar numa mesa num dos cantos, com uma garrafa d’água, copos e um aparelho de som simples. Desligam o som. Ouvíamos alguma coisa de Ligeti, num piano igualmente quebradiço. E começam a falar sobre o que estão fazendo, sobre a próxima seqüência. Depois, levantam-se e começam a dançar como haviam proposto. Mas, nós, espectadores, somos convidados a sair, a descer ao primeiro piso.

Este primeiro movimento, com suas quebras evidentes, fragmenta o nosso olhar, faz-nos olhar

*Cenas do espetáculo
Danças de porão: improviso
e diálogo com a arquitetura.*



em volta, para cima, para os lados. Faz o espectador pesquisar o espaço cênico, além da cena – esta cena feita de lacunas propositais. Apresenta a arquitetura da sala e do cenário como partes constituintes da peça.

Mas a linguagem da peça inteira tem também um caráter de exploração arquitetônica. Há uma contínua, quase sistemática, exploração das possibilidades de movimento do corpo, para mostrar a indefinida quantidade de possibilidades anatómicas, de articulações, de ossos e músculos em movimento; descem até o chão, giram, levantam-se; a maioria dos movimentos tem esse caráter de estiramento, expansão – as partes do corpo que dobram, tantas formas de dobrar, e de estender –, como a propor os meios arquitetônicos desse espaço móvel e criador de espaços, num diálogo com a arquitetura física que os (e nos) envolve.

Uma experimentação que repete e diferencia

Essas frases – pois há frases, é claro, bem definidas, que funcionam como chaves – são objetos de variação, comentário, reflexão e repetição (os dançarinos falando e fazendo em seguida, ou ao mesmo tempo em que falam, as variações propostas: frases, seqüências construídas e em construção), dando a ver, permitindo dar conta do que se passa quando se escolhe um andamento, movimentos mais quebrados, mais pesados, ou mais sinuosos... o que é dançar?...

Não há grandes movimentos, virtuosismo narcisista, mas experimentação e, ao mesmo tempo, muito prazer nesse exercício e um diálogo realmente criador. Nada é composto artificialmente, por truque, para agradar. Trabalham a cada apresentação com seqüências e trechos musicais (há 20 alternativas, desde Ligeti, Klaus Ogerman, Bartok, Luigi Nono a Tom Jobim, George Harrison e Cartola) que selecionam no momento, à exceção do movimento introdutório.

Outros elementos utilizados na colagem são os trechos lidos de um texto filosófico de Fayga Ostrower – “A sensibilidade do intelecto” –, trechos escolhidos que pensam o espaço e o tempo nas artes, na criação, e interagem com os outros elementos e planos da colagem. João Saldanha me disse que pretendeu usar Gilles Deleuze, um filósofo que estudou e de quem gosta, mas eram tantos os textos possíveis que acabou ficando mesmo só com o de Fayga.

Mas nós retomamos Deleuze, porque é, certamente, num diálogo com este pensador que se constrói a proposta de João, Paula e seu grupo: “Eu faço, refaço e desfaço meus conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia. (...) A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema. A este respeito, desde já, podemos levantar a questão da utilização da história da filosofia. Parece-nos que a história da filosofia deve desempenhar um papel bastante análogo ao da *colagem* numa pintura.” (G. Deleuze, *Diferença e repetição*, Graal, 1988.)

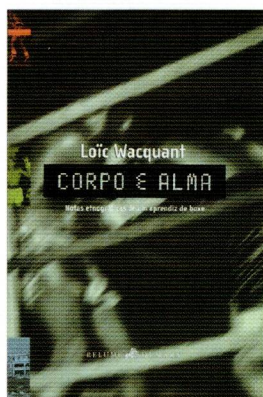
Fazer, refazer, desfazer os movimentos de uma coreografia, ao mesmo tempo que pensá-los e expor esse pensamento – misturando modos de expressão como numa colagem – são também os procedimentos de *Danças de porão*. Nesse movimento de desespetacularizar a dança, de propor algo entre “dança”, “ensaio criador” e “ensaio filosófico na forma de colagem”, abre-se um caminho para uma outra forma de expressão. E esta é realizada de modo extremamente consistente, leve e alegre.

Mauro Sá Rego Costa é professor da Uerj e coordena a Oficina Híbridos (de pesquisa em arte contemporânea e mídia) junto ao LABORE, Laboratório de Estudos Contemporâneos – NIESC/Uerj.

O humano fragmentado

No livro *O corpo impossível*, a autora Eliane Robert Moraes mostra que, apesar das sensações de ruína e dilaceramento típicas do espírito moderno, um 'resto de homem' resiste à destruição

por **Luciano Trigo**



Corpo e alma, de Loïc Wacquant – Editora Relume Dumará. Tradução de Angela Ramalho. 296 páginas. R\$ 38.

Dando continuidade à sua pesquisa acadêmica sobre marginalidade urbana, o autor, nascido em boa família de classe média, em uma pequena cidade do sul da França, viu-se confrontado com seu próprio corpo em uma academia de boxe da periferia pobre (e negra) de Chicago, nos EUA. Rapidamente descobriu que boxeadores têm muito a ensinar sobre a nobre arte e, mais ainda, sobre nós mesmos. O corpo deixou de ser objeto sociológico e tornou-se instrumento de investigação: arma de ataque, mas também alvo de seu adversário. Loïc Wacquant esteve prestes a trocar seu mestre Pierre Bourdieu por outro não menos famoso (em seu universo próprio), o treinador DeeDee; esteve prestes a se deixar levar pela tentação do ringue, das disputas, da profissionalização. O resultado desses três anos no universo fraternal e competitivo da luta, além de ensinar-lhe a administrar seu "capital-corpo", deu nova direção à sua carreira científica e produziu esta autobiografia que dá conta antropológicamente de uma prática intensamente corporal.

A

transformação radical da consciência e da representação do corpo humano é uma das conseqüências menos exploradas de todos os movimentos de ruptura – psicológica, histórica, estética – engendrados pelo Modernismo. Em *O corpo impossível* (editora Iluminuras/Fapesp, 240 páginas, R\$ 35), Eliane Robert Moraes (também autora de dois ensaios sobre Sade e o imaginário erótico na literatura) demonstra a riqueza desse território, ainda que limite deliberadamente o seu campo de exploração a, por um lado, alguns artistas e autores, em detrimento de outros igualmente relevantes (o que deve ser determinado pelas suas afinidades eletivas); e, por outro, a aspectos bastante específicos do processo de fragmentação da figura humana, no período que vai do fim do século XIX ao início da Segunda Guerra, que testemunhou um processo radical de desantropomorfização no imaginário moderno: “Às imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento”, escreve Eliane, para em seguida dar início à sua leitura original dessa interrogação sobre o corpo.

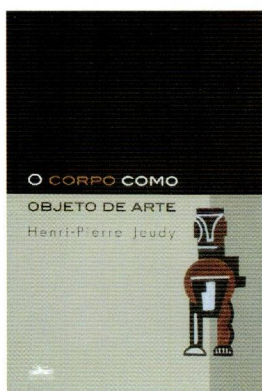
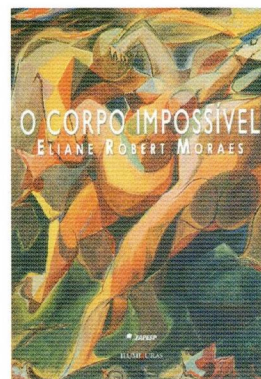
O texto de Eliane não é linear nem cronológico, o que pode desagradar a alguns leitores mais rigorosos. Nesse sentido, longe de representarem pontos de partida e chegada de um pensamento sistemático, os escritores Lautréamont e Georges Bataille são dois eixos de investigação, em torno do qual orbitam análises de textos, obras, artistas e autores os mais diversos, sem que tenham necessariamente relação entre si. O que interessa à autora é mostrar que, da degolação de São João Batista, tal como representada no *fin de siècle* pelas vanguardas francesas, ao acéfalo moderno criado pelos surrealistas nos anos 1930, há um deslocamento de foco: de uma cabeça morta a um corpo sem cabeça, mas vivo, a um “resto de homem” que resiste à destruição.

Na nulidade do universo, um homem desagregado

Eliane tenta demonstrar como este deslocamento corresponde a uma contestação radical do humanismo pré-moderno, ao mesmo tempo que funda uma nova anatomia e uma nova álgebra do desejo: “Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do espírito moderno”, escreve. “Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a História, (...) só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente.” Ou seja, à fragmentação da consciência correspondeu a fragmentação do corpo humano, na arte.

Entre os muitos temas paralelos abordados no livro estão: o mito de Salomé e o tema da decapitação em Flaubert e Wilde; a negação do princípio de identidade nos *Contos de Maldoror*, de Lautréamont; a mesa de dissecação como imagem emblemática de uma nova estética; o tema do “duplo” na consciência romântica; a ampliação das fronteiras do humano, por meio dos monstros, dos autômatos e outros simulacros; a relação entre o êxtase do erotismo e a agonia do suplício, em Sade; o paralelo entre a crueldade da arte moderna e a violência dos antigos rituais, uma e outros movidos pelo mesmo impulso de destruição; por fim, as diversas formas de decomposição do corpo na arte até a diluição final no amorfo, que culmina com a afirmação de Bataille, segundo a qual o universo equivale a qualquer coisa, “como uma aranha ou um escarro”.

“Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele se tornou, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado.”



O corpo como objeto de arte, de Henri-Pierre Jeudy – Editora Estação Liberdade. Tradução de Tereza Lourenço. 184 páginas. R\$ 26.

O corpo como objeto de arte não trata do corpo na pintura, na escultura, na literatura etc., mas busca o ponto em que a idealização estética cria uma “fantasia de corpo”. Não afirma, no entanto, que “o corpo é um objeto de arte”. Mas percebe, na maneira como nos preparamos, nos maquiemos, nos vestimos e nos olhamos no espelho – como nos vemos vendo os demais –, sinais de uma cotidiana obsessão pelo estetismo. O corpo, porém, permanece um mistério, como demonstram os novos símbolos tecnológicos de sua exibição artística: corpo virtual, *body art*, *lifting*. Henri-Pierre Jeudy incomoda o leitor pouco habituado à percepção dos estereótipos que sustentam os ideais da beleza corporal em voga. E, realçando esses estereótipos, situa o corpo no centro dos dilemas da arte, mostrando que [o corpo] nunca foi tão interrogado e tratado como a última fronteira a ser desvendada.

Embora os argumentos de Eliane nem sempre sejam convincentes, ela tem o mérito de seguir um caminho ainda não trilhado. Mesmo na seleção de obras que interpreta (textuais e plásticas, sobretudo as surrealistas), ela dá preferência a exemplos menos conhecidos, que se tornam assim ilustrações mais frescas e vigorosas de suas teses. As análises literárias de Eliane são quase sempre pertinentes e brilhantemente contextualizadas, embora por vezes os laços do texto com o tema central do livro sejam tênues. Por exemplo, *O corpo impossível* não envereda em momento algum pela psicanálise (seria outro livro), mas é interessante lembrar que foi a leitura do conto “O homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann, que inspirou Freud a desenvolver o conceito de *Umheimlich* (desconhecido, sinistro, estranho, entre outras acepções); ou que o mesmo conto, indiretamente (pela montagem da ópera *Os contos de Hoffmann*, por Max Reinhardt), levou o artista plástico Hans Bellmer a criar as suas “meninas desarticuladas”, uma série de desenhos que desintegram e reintegram a máquina humana.

Outro “caso” analisado é o da novela *Paris la nuit*, de Louis Aragon, que relata as aventuras de um jovem que vagueia pela noite em busca de prazeres e, à medida que mergulha na embriaguez do álcool e do sexo, vê-se progressivamente destituído do próprio corpo (“quanto mais intensas as experiências por que passa, maior a sensação de perda de si”). O protagonista encontra um duplo no romance *O azul do céu*, de Bataille, sobre um homem que perambula embriagado pelas ruas de Barcelona, durante a Guerra Civil, e sente que sua existência “se faz em pedaços, como uma matéria apodrecida”.

O percurso surrealista da desarticulação do corpo

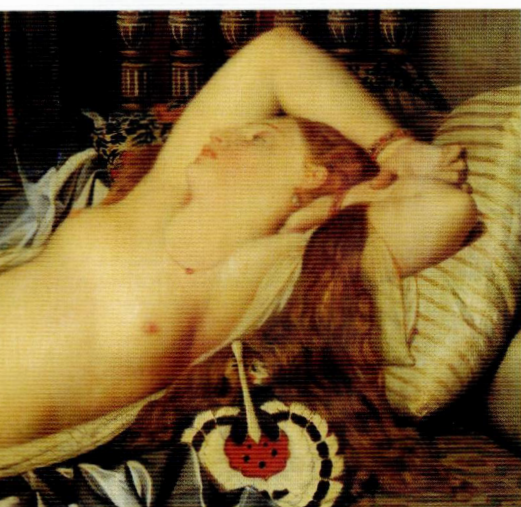
A reconstituição das polêmicas dentro do movimento surrealista, particularmente a que opôs Bataille a André Breton, também é altamente elucidativa. Falta, talvez, um olhar mais crítico em relação ao surrealismo, mas o entusiasmo da autora pelo movimento também enseja alguns dos melhores momentos do livro, como a análise da fotografia *Le minotaure*, de Man Ray. Curiosamente, Picasso, cujo revolucionário quadro *Les demoiselles d'Avignon* (1907) representou um momento fundamental no processo de desmontagem e desarticulação do corpo na arte, é raramente citado. Marcel Duchamp é outro que poderia enriquecer bastante a reflexão de Eliane, e que só é citado de passagem.

Apesar desta e de outras ausências, a leitura de *O corpo impossível* é valiosa, ainda que o livro soe pouco conclusivo, por ser mais fértil em questões que em respostas – o que não constitui necessariamente um defeito. A autora não reconstitui de forma ordenada o percurso que vai de Lautréamont a Bataille, nem esgota o tema de sua pesquisa. Ao contrário, o seu pensamento se desenvolve aos saltos, de forma fragmentada e um tanto errática. Ainda assim, rico em idéias novas e em associações originais, e fundamentado em uma sólida erudição, *O corpo impossível* é uma leitura obrigatória para todos aqueles interessados no debate sobre o corpo e a arte moderna.

O elogio do ócio

A editora Claridade relança no Brasil *O direito à preguiça*, manifesto de Paul Lafargue muito popular no fim do século XIX, que defendia a jornada de trabalho de apenas três horas e a liberdade do corpo proletário. Hoje, mais de um século depois, a proposta permanece no campo da utopia

por **Luciana Hidalgo**



Reprodução

Detalhe da pintura
A odalisca e o escravo
(1839), de Jean-Auguste-
Dominique Ingres.

O capitalismo vem fabricando um corpo servil, adestrado, manipulado em sua carne e espírito. O corpo contemporâneo sofre para fazer a máquina-mundo funcionar e, se tempo e dinheiro lhe sobram, pode então usufruir da produção. Tem sido assim desde que a religião do capital agregou fiéis à sua oleosa engrenagem e fez do trabalho um dogma. Por isto, mais de um século depois da sua primeira edição numa Europa inflamada pelo emergente marxismo, é interessante perceber como o manifesto *O direito à preguiça* (editora Claridade, 96 páginas, R\$ 18), de Paul Lafargue, continua pertinente. A leitura deste texto polêmico em defesa do ócio só vem lembrar que o corpo do trabalho está cansado, alienado, e projeta na preguiça – ou meramente no direito ao não-trabalho – a sua grande utopia.

Faz 123 anos que este cubano radicado na Europa publicou pela primeira vez, em forma de artigos no jornal *L'Égalité*, um libelo contra a mão de ferro capitalista que moldava corpos e almas do operariado. Paul Lafargue, casado com Laura (filha de Karl Marx), fez desta obra um dos três livros mais populares publicados em meio a um marxismo hegemônico no mundo das idéias socialistas. No texto, insurge-se contra o capitalismo que, a seu ver, “lança o anátema sobre o corpo do trabalhador; toma como ideal reduzir o produtor ao mínimo mais restrito de necessidades, suprimir as suas alegrias e as suas paixões e condená-lo ao papel de máquina gerando trabalho sem trégua nem piedade”.

A maldição do trabalho, que remonta ao castigo bíblico de Adão, perpassa épocas e pensamentos, é questionada por Lafargue na modernidade e perpetua o corpo do trabalhador na condição de esgotamento e risco. Esta frase de *O direito à preguiça* tem algo de melancolicamente atual: “Na sociedade capitalista, o trabalho é a causa de toda degeneração intelectual, de toda deformação orgânica.” Leia-se aqui trabalho automatizado, sem brecha para a reflexão, o desejo, a vida.

Cabe ainda lembrar outro marxista fervoroso, o

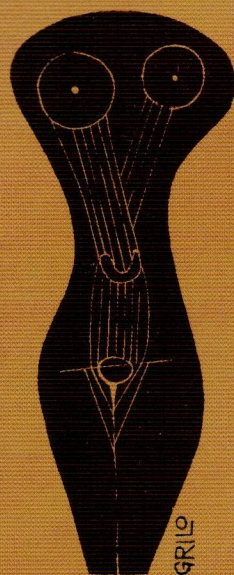
dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e sua similar questão: “O que significa matar um homem, comparado a contratá-lo para um trabalho assalariado?” Brecht configurou um raciocínio que também foi de Lafargue: é preciso destruir o burguês que existe dentro de cada um de nós. Para o autor, a massa estava já tão impregnada do ideal econômico capitalista (a produção desenfreada em prol do consumismo burguês), que não só o corpo, mas sua alma perdera-se. Faustos de uma perversão centrada na idéia darwiniana de sobrevivência, proletários teriam se brutalizado, fazendo do trabalho um vício.

A preguiça num século ‘workaholic’

Paul Lafargue também retrocede à Antiguidade para resgatar o desprezo dos gregos pelo trabalho e seu culto à excelência física do corpo. Na atualidade, a forma como o capital dispõe do tempo e dos órgãos do trabalhador é contrastante. O poder, que impõe ao homem “uma relação de docilidade-utilidade” (para citar Michel Foucault), é implacável e provoca, diariamente, pequenas fissuras na textura humana.

O tom de *O direito à preguiça* soa por demais utópico nesses tempos em que o homem-máquina vem sendo (geneticamente?) incorporado. Porém, se este corpo tão perfeitamente projetado para a servidão ainda acolhe utopias inauditas e busca saídas emergenciais, Lafargue tem a resposta: “(...) é necessário que [o proletariado] regresse aos seus instintos naturais, que proclame os *direitos à preguiça*, milhares de vezes mais nobres e sagrados do que os tísicos *Direitos do homem*, elaborados pelos advogados metafísicos da revolução burguesa; que se obrigue a trabalhar apenas três horas por dia, a enrolar e a divertir-se o resto do dia e da noite.” Lafargue, é bom dizer, trabalhou incansavelmente em prol da causa marxista, mas foi, ele mesmo, salvo da maldição do trabalho graças à herança do pai. Em 1911, ele (aos 69 anos) e a mulher cometeram suicídio, alegando que queriam evitar a “impiedosa velhice”, e inscreveram no bilhete de despedida o registro de seu ideal: o triunfo do comunismo ao longo do século XX. Neste século XXI que se inicia, contudo, a preguiça nunca esteve tão *démodé*.

Luciana Hidalgo é editora da revista Gesto.



A revista *Gesto* pode ser encontrada nas seguintes livrarias:

Argumento

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

Centro Cultural Banco do Brasil (Livraria da Travessa)

Rua Primeiro de Março 66, Centro (3808-2066)
www.livrariadatravessa.com.br

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)
www.fnac.com.br

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)
www.leonardodavinci.com.br

Letras e Expressões

Av. Ataulfo de Paiva 1.292, Leblon (2521-6110)
Rua Visconde de Pirajá 276, Ipanema (2511-5085)
www.lettras.com

Livraria da Travessa

Rua Visconde de Pirajá 462A, 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)
www.livrariadatravessa.com.br

Livraria Imperial/Paço Imperial

Praça XV de Novembro 48 (2533-4537)
www.pacoimperial.com.br/enterhtm/lojas/livraria.html

Luzes da Cidade/Espaço Unibanco

Rua Voluntários da Pátria 35, Botafogo
(2226-4108)
www.estacaovirtual.com/grupoestacao/livrarias/livrarias.htm

Museu de Arte Moderna (Livraria da Travessa)

Av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo
(2240-4609)
www.livrariadatravessa.com.br

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

